

*Objetos
de la
crítica*

figuraciones

Directores:

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Secretaría de redacción:

Mónica Kirchheimer, Daniela Koldobsky, Sergio Moyinedo

Objetos de la crítica,
noviembre de 2010, N° 7
versión on-line. ISSN: 1852-432X

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

**Director del Área Transdepartamental
de Crítica de Artes "Oscar Traversa":** *Dr. Sergio Ramos*

**Coordinación de Publicaciones
de Crítica de Artes:** *Rolando Martínez Mendoza*

Diseño y diagramación: *Andrea Moratti*

Recuperación de los artículos: *Laura Amarilla,*
Repositorio Institucional de la UNA

Los números 1/2 y 3 de la revista *Figuraciones* han sido publicados originalmente en soporte papel.

Figuraciones 1/2: Memoria del arte/Memoria de los medios (diciembre de 2003). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

Figuraciones 3: El arte y lo cómico (abril de 2005). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

La presente colección recopila y unifica en el número correspondiente de *Figuraciones* los artículos publicados tanto en la versión papel como en la primera versión on line de la revista.

Figuraciones, revista de teoría y crítica de arte, se propone como espacio de indagación y debate en relación con las prácticas sociales que dan lugar a las distintas configuraciones de los objetos artísticos, a las continuidades y cambios de sus condiciones de producción y a los modos de su percepción y empleo por parte de sus distintos públicos. En torno de esos nuevos objetos y de los textos que los acompañan en su circulación pública se ha desplegado la actividad de diferentes disciplinas y el interés de distintas estrategias de búsqueda; en esta publicación se intenta promover la indagación de su carácter y de los efectos de sus nuevos medios y recursos, tanto en sus manifestaciones actuales como en las históricas con las que confluyen y confrontan. Atendiendo, en especial, a la singularidad de nuestro espacio de despliegue de la tensión, vigente en todo el campo del arte, entre universalidad y localización.

Editorial

Objetos de la Crítica

Oscar Steimberg / Oscar Traversa

1. Relecturas de Kant

Marita Soto 11

La atención estética en los objetos en Kant

Gastón Cingolani 33

Lenguaje y juicios de gusto: una lectura enunciativa de la *Crítica del Juicio* de Kant

Mónica Virasoro 47

Comentarios a Hannah Arendt, lectora de Kant, en *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*

2. Objetos y sujetos de la crítica

Yamila Volnovich // Sandra Torlucci 59

Crítica y Teatro

Sergio Moyinedo 67

La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica

Graciana Vázquez Villanueva 75

La ciudad como signo: el urbanismo como crítica de arte

Florencia Suárez Guerrini 91

Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional

Gastón Cingolani 103

“Crítica de medios”: agenda, memoria y opinión colectiva

Berenice Gustavino 117

Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares

3. La contemporaneidad transversal de la crítica

Silvina Rival // Domin Choi 131

Lo incierto. Un estado del cine y del discurso crítico

Daniela Koldobsky 137

Las críticas expansiones de la crítica

Mariano Fernández 147
Discurso periodístico y discurso experto: relaciones
de observación en la crítica de medios sobre *Gran Hermano 4*

María Fernanda Cappa 163
La crítica y los medios de Internet: in-definiciones.
(Algunos problemas del dispositivo y del estatuto
del discurso objeto en la web)

Recorridos [↑]

Nicolás Bermúdez 177
El discurso como problema de la crítica.
Sobre algunas condiciones del análisis del discurso literario

Marcela Croce 205
De la crítica al ensayo: “gracias por los servicios prestados”

Valerio Cesio 217
La danza descubre la crítica descubre la danza

Objetos de la Crítica

Oscar Steimberg / Oscar Traversa

¿Un número de Figuraciones dedicado a la crítica? Podría contestarse que nada sería más pertinente. Pero también podría agregarse que, sin embargo, nada podría pensarse como más trabajoso y riesgoso para una revista dedicada a la Teoría y la Crítica de Arte que una tarea como esa. Entre tantas otras cosas y en primer lugar, porque está obligada permanentemente a pensar en la ubicuidad de sus objetos y entonces en su propia, permanente condición metadiscursiva: discurso sobre discursos, para justificar su existencia no puede dejar de autorreferirse y de ofrecerse como eventual motivo de rechazo o legitimación. Y en segundo lugar porque su campo de trabajo está entre los que han pasado a existir en estado de permanente redefinición.

La razón de esa condición no es otra que la que surge del papel asignado a la crítica en este tiempo. Si en otros momentos se suponía (cada vez con menor convicción, a medida que avanzaba la caída general de los cánones que, así fuera implícitamente, habían guiado la práctica) que la crítica correspondía a un género bien estructurado -no interesaba, en general, saber a partir de qué reglas, y en todo caso en la fundamentación se optaba por referirse a principios- y se entendía que esos principios estaban entre los que podían convocarse como absolutos, aunque se disfrutara enunciándolos como conjeturales, en instancias más cercanas se entendió que la incertidumbre de una creación deleitablemente abierta a la destrucción y la suplantación permanente de sus parámetros permitiría un trabajo de lectura nuevo, no más justificado pero potencialmente más productivo, y siempre más gozoso. Pero tanto en un tiempo como en otro, por la insistencia de distintas memorias discursivas primero y después por la audacia y el entusiasmo de las refundaciones, se habían dejado ya de lado los compromisos de búsqueda de cualquier modo de la proposición de posibilidades de certeza, desafiando los efectos de esa siempre previsible decepción o falta de interés por parte de esa parte de la audiencia que siempre esperará encontrar en la crítica la posibilidad de un entrenamiento asistido del oído o el ojo. Posibilidad alejada también, en muchos casos a partir de entonces, por las irrupciones y retornos de unos ejercicios de paráfrasis especular.

Las tensiones derivadas de estas búsquedas, por otra parte insoslayables dentro de un estilo de época que no deja de buscar las razones de sus elecciones pero se niega a aceptar sus cierres de sentido, han conformado los modos contemporáneos del saber y de la reflexión sobre el saber en estos dominios. Una aspiración que nos pareció pertinente para insistir en esta edición de Figuraciones fue la de habilitar sus páginas para el despliegue de ese ya entrañable discurrir. Este número (el 7, entonces él también dueño de una metadiscursividad con historias) presenta intentos diversos de elegirle territorios.

1. Relecturas de Kant

La atención estética en los objetos en Kant

Marita Soto

Kant abre, a partir de sus escritos sobre el juicio, la posibilidad de reflexionar sobre las relaciones de gusto (agrado /desagrado) entre un sujeto y cualquier tipo de objeto; es decir que se trataría de una relación que se establece excediendo el hecho de que los objetos sean la naturaleza o la obra de arte. Algunas de sus relecturas contemporáneas -entre las que se cuentan las de Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer y antes, Nelson Goodman- habilitan la inclusión de ciertas prácticas llevadas a cabo en la vida cotidiana dentro del campo de las experiencias estéticas.

Palabras clave: experiencia estética – vida cotidiana

Esthetics attention on the objects in Kant's texts

Starting from his texts on judgment, Kant opens the possibility of reflection on the relationships between taste (like / dislike) and any kind of object; namely a relationship established beyond the fact that the objects should belong to nature or to art work. Some of Kant's contemporary re-readings –Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer and, before that, Nelson Goodman- allow the inclusion of certain practices in daily life within the field of aesthetic experiences.

Palabras clave: aesthetic experiences – daily life

Kant y la minucia

1. La atribución de cualidad estética a objetos de la cotidianidad

Un conjunto de reflexiones sobre el campo estético –algunas de ellas canónicas– serán interrogadas aquí desde la pregunta de si es posible –o, si ya se ha hecho, y, en tal caso, cómo– atribuir la cualidad estética a ciertas prácticas en la cotidianidad. Pero no sólo eso. Las fuentes y los documentos revisados permitirán circunscribir, además, una serie de instrumentos útiles –redefiniciones, categorías, conceptos– para continuar con el análisis (abordar y describir).

Por otro lado, se describirá brevemente la escena polémica actual acerca del lugar del arte y la relación con los discursos de legitimación de lo artístico porque creemos que el consecutivo reemplazo de las nociones de lo bello por el de hechos artísticos y luego, por el de experiencia estética,

resulta eficaz cuando se lo transpone a la reflexión sobre algunos de los fenómenos que se presentan en la vida cotidiana.

Los aspectos estéticos presentes en la vida de todos los días no resultan novedosos si se los piensa tanto a partir del interés despertado en las disciplinas estéticas, como en las facetas conmovedoras y sorprendentes develadas por investigadores y artistas. Sólo que han ocupado un lugar no central en el campo de la reflexión manteniéndose en los márgenes o en el fondo de las preocupaciones estéticas o bien, en las recreaciones artísticas.

No es posible no referirse a La crítica del juicio de Kant si se trata de revisar la tradición del pensamiento sobre el gusto, o más genéricamente, sobre los juicios estéticos. Cualquier campo problemático en relación con un concepto moderno de estética se enraíza en su obra; más aún sus reflexiones abren aún hoy polémicas en relación con el estatuto de lo bello en el arte.

Si recordamos que el sistema kantiano puede ser esquematizado –tal como lo hace el propio autor en la tercera Crítica, Figura 1– (Kant [1790] 2005: 42), sabemos que el entendimiento es el que posibilita el conocimiento teórico de la naturaleza mientras que “la razón es legisladora a priori para la libertad y su propia causalidad” (Kant [1790] 2005: 39); en este sentido, la razón incide en las leyes prácticas y está absolutamente separada del conocimiento teórico de la naturaleza.

La facultad de juzgar, en cambio, opera como mediadora entre ambas zonas, la del entendimiento y la de la razón.

Conjunto de facultades psíquicas	Facultades del conocimiento	Principios a priori	Aplicación
Facultades de conocimiento	Entendimiento	Legalidad	a la naturaleza
Sentimiento de agrado y desagrado	Facultad de juzgar	Idoneidad	al arte
Facultad de apetecer	Razón	Fin último	a la libertad

Figura 1. Esquema kantiano que describe el funcionamiento de las facultades psíquicas.

En relación con el campo específico de aquello que se denomina “estético”, es decir con la facultad de juzgar, es frecuente [1] que se resuma la posición kantiana – desarrollada en la “Analítica de lo bello– a partir de

la enumeración de los cuatro factores que intervienen en el sentimiento de placer o displacer:

Primer factor: “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado, se califica de bello” (Kant [1790] 2005: 53).

El primer factor, que señala el carácter desinteresado de todo juicio estético, es definitorio a la hora de delimitar el campo del juicio de gusto separado de otros, como por ejemplo el de las sensaciones (juicio de lo agradable, placer por lo que gusta a los sentidos) o el de los juicios morales (placer por lo bueno).

Segundo factor: “Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente” (Kant [1790] 2005: 62). El juicio de gusto comparte con el juicio de conocimiento la pretensión de universalidad, pero la diferencia que define el comportamiento del juicio estético es que se trata de una universalidad que no está mediada por un concepto.

“En realidad, el juicio de gusto se formula siempre totalmente como un juicio singular del objeto. El entendimiento puede hacer un juicio universal mediante la comparación del objeto, en punto a placer, con el juicio de otros, por ejemplo: todas las tulipas son bellas; pero entonces ya no es un juicio de gusto, sino uno lógico, que convierte en predicado de las cosas de cierta clase la relación de un objeto con el gusto, y sólo aquello que me hace encontrar bella, con validez universal, una tulipa particular dada, es decir, el placer que ella me causa, es lo que constituye el juicio de gusto.” (Kant [1790] 2005: 133-134)

“El que experimenta placer por la contemplación del objeto sabe que ese placer es ajeno a todo interés, y por eso considera que cualquier persona puede experimentarlo también, con lo que presupone que el sentimiento es universal” (Figueiroa y otros 2007: 1).

Se han discutido los riesgos que comporta la contradicción entre la pretensión de universalidad (que supondría propiedades objetivas) y el carácter subjetivo adjudicado al juicio de gusto. Tanto Schaeffer como Genette –entre otros– sostienen que Kant enunció de manera rápida este factor movido fuertemente por el temor a la lectura relativista del carácter subjetivo del juicio estético.

“Una vez más creo que esta argumentación, bastante engañosa, no es más que un intento desesperado de soslayar la consecuencia inevitable de la evidencia, que es, una vez más, la relatividad del juicio estético.” (Genette [1997] 2000: 83)

Tercer factor: «Belleza es la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin representación de un fin» (Kant [1790] 2005: 79).

Se entiende por *finalidad sin fin específico*: “la uniformidad experimentada por el sujeto en la contemplación estética es del orden de la forma. El fundamento del juicio de gusto es la conciencia de la forma de la finalidad de un objeto. Como el sujeto no puede encontrar ningún concepto al que atribuirle la uniformidad experimentada en el objeto la remite a sí mismo”[2] (Figueiroa y otros 2007: 6).

Cuarto factor: “Bello es lo que, sin concepto, se reconoce como objeto de un placer necesario” (Kant [1790] 2005: 84).

Al sumar la universalidad a la necesidad del juicio estético queda a resguardo el carácter subjetivo: “cada cual juzga bello lo que le gusta (y feo lo que le disgusta) de un modo desinteresado, y después de la hipótesis tranquilizadora de que hay una identidad de gustos en los hombres” (Gennette [1997] 2000: 83).

En la discusión de la naturaleza de esos cuatro factores implicados en la definición de lo bello, reside buena parte de las polémicas actuales sobre la estética kantiana, especialmente el relacionado con el tercer factor (*finalidad sin fin específico*).

A partir de los factores señalados, Kant caracteriza el juicio de gusto como aquel que presenta la particularidad de ser subjetivo, de despegarse de todo juicio de conocimiento precisamente porque no se sustenta en conceptos *a priori* y porque el placer que provoca es desinteresado.[3]

Los comentaristas de Kant coinciden, y Schaeffer lo dice de manera explícita, en que el planteo sobre el juicio estético de Kant es relacional, “no tiene entonces la intención de establecer el carácter autotélico de la obra de arte (como sucede en el caso de Schiller y el romanticismo). No conduce tampoco a la definición de una esfera ontológica de objetos específicos, los objetos bellos (realismo estético). Esta insistencia sirve sobre todo para distinguir la *relación estética* de las otras relaciones con el mundo: el mismo objeto puede inducir a actitudes diversas según las orientaciones de las facultades humanas” (Schaeffer [1992] 1999: 28-29).

La pregunta que en nuestro caso le hacemos a Kant es la de si cabe incluir dentro del territorio de los juicios de gusto una serie de afecciones relativas a los objetos de la vida cotidiana que además pudiera distinguirse de lo propuesto para lo bello natural y la obra de arte.

Cuando se revisa el desarrollo de su reflexión se puede observar que Kant utiliza en sus ejemplificaciones objetos de muy distinto tipo y que no

se incluyen dentro la esfera naturaleza ni dentro del conjunto de las obras de arte. Tomamos algunos:

“En la pintura, escultura y aun en todas las artes plásticas, arquitectura, jardinería, que sean bellas artes, el dibujo es lo esencial, y en él, la base de toda edificación del gusto es, no lo que agrada a la sensación, sino simplemente lo que gusta por su forma.” (Kant [1790] 2005: 68)

“Aun los llamados adornos (‘parerga’), es decir, aquello que no pertenece a la representación cabal del objeto como elemento intrínseco integrante, sino sólo como aditamento extrínseco, acrecentando el placer del gusto, lo logran únicamente gracias a su forma, como los marcos de los cuadros, el ropaje de las estatuas o el peristilo de un edificio suntuoso. En cambio, si el adorno no tiene una bella forma, si, como un marco de oro, sólo se emplea para procurar con su atractivo un aplauso al cuadro, se llama simplemente aderezo y repugna a la auténtica belleza.” (Kant [1790] 2005: 69)

“También cada cual espera y requiere de todos el respeto por la comunicación general, como si dimanara de un contrato originario dictado por la humanidad misma, y así, cosas que inicialmente son sólo atractivos, por ejemplo, colores para pintarse (el cadmio de los caribes o el cinabrio de los iroqueses), o flores o veneras, plumas de bellos colores y con el tiempo también bellas formas (en canoas, vestidos, etc.) que no implican deleite alguno, es decir placer de goce, acaban notoriamente por adquirir importancia social revistiéndose de gran interés, hasta que, por último, la civilización llegada a su punto culminante las considera casi obra principal de la afición refinada, y sólo considera valiosas las sensaciones en la medida en que son susceptibles de comunicación general, de suerte que, aunque el agrado que cada cual siente por ese objeto sea insignificante y de por sí sin interés notable, la idea de su comunicabilidad universal amplía su valor casi hasta el infinito.” (Kant [1790] 2005: 147)

Tal como lo observa Schaeffer es un aspecto a considerar el hecho de que Kant, en numerosos momentos de su obra, se refiera a objetos sin discriminación alguna acerca del tipo en el cual pudieran incluirse, naturales o artificiales. (Estamos dejando de lado la complejidad del tercer párrafo citado en el que se suma a la problemática de lo bello la dimensión de la comunicabilidad y del valor social de dicha comunicabilidad).

Y es Schaeffer el que encuentra un pasaje que sintetiza no sólo el carácter vincular del juicio de gusto, sino que también nos permite extender la noción de bello o agradable a cualquier tipo de objeto.

“A la pintura, en sentido amplio, sumaría yo además la decoración de las recámaras con tapicerías, molduras y toda suerte de bellos amoblados,

que sólo sirve a la *vista*; asimismo, el arte de vestirse con gusto (anillos, petacas, etc.). Pues un piso con toda clase de flores, una pieza con ornamentos de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas) configuran en una fiesta fastuosa una especie de pintura que, como las propiamente así llamadas (que no tienen por propósito *enseñar* historia o conocimiento de la naturaleza), está ahí sólo para ser vista, para entretener la imaginación en el libre juego con las ideas y ocupar, sin un fin determinado, *la facultad de juzgar estética* [el destacado es nuestro]. La fabricación de todo este ornato podrá siempre ser, mecánicamente, muy diferenciada y demandar muy diversos artistas, pero el juicio de gusto sobre lo que sea bello en este arte está, en tal alcance, determinado de un único modo, a saber: juzgar sólo las formas (sin atención a un fin) tal como se ofrecen al ojo, individualmente o en su combinación, según el efecto que ellas hacen en la imaginación.” (Kant en Schaeffer [1992] 1999: 29-30)

Enfatiza Schaeffer ([1992] 1999: 30) “[...] el predicado estético se refiere esencialmente a una actitud receptiva y que, por esto, ninguna diferencia de esencia separa una obra artística de un arreglo visual compuesto ni, puede agregarse, de un paisaje natural”.

Se arriba entonces a estas respuestas iniciales y necesarias para despejar el primer problema, el de la extensión de la potencialidad de juzgar estéticamente a cualquier objeto.

No habría entonces desde los textos kantianos ningún impedimento para aplicarlo a cualquier objeto, se trate éste de un mobiliario, un florero, un arreglo de varios elementos, una combinatoria de textura o una elección de color.

Una segunda cuestión es la de determinar qué tipo de juicio de gusto es posible cuando se trata de estos objetos distintos de los naturales o de los bellos artísticos. Queda claro que los objetos artificiales corren el riesgo de no ser susceptibles de provocar un juicio de gusto puro.

“La finalidad objetiva es la externa, o sea, la utilidad, o la interna, o sea, la perfección del objeto. De los dos capítulos anteriores se desprende suficientemente que el placer provocado por un objeto, por el cual calificamos a éste de bello, no puede basarse en la representación de su utilidad, pues, en caso contrario, no sería un placer directo por el objeto, condición esencial del juicio sobre la belleza.” (Kant [1790] 2005: 70)

“Pero la belleza de un hombre (y, dentro de la misma especie, de un varón, mujer o niño), la de un caballo, de un edificio (iglesia, palacio, arsenal, quinta), presupone un concepto del fin a que está destinado, de lo que la cosa debe ser, y, por ende, un concepto de su perfección, siendo,

por consiguiente, belleza adherente. Pues bien, al igual que la unión de lo agradable (de la sensación) con la belleza que propiamente afecta sólo a la forma, enturbiaba la pureza del juicio de gusto, también la enturbia la unión de la belleza con lo bueno (en virtud de la cual, lo diverso es bueno para la cosa misma, según su fin).” (Kant [1790] 2005: 73)

Como para Kant el juicio de gusto es independiente de toda idea de perfección y libera al objeto bello de toda sujeción a un concepto, se puede sostener que en la vida cotidiana muchos de los objetos que forman parte de ella son evaluados, seleccionados y dispuestos en relación con la adecuación y el cumplimiento de su funcionalidad (concepto y perfección). No queremos decir con esto que en la cotidianidad sólo encontremos objetos de los que se pueda predicar un juicio de gusto impuro; por el contrario, en el espacio cotidiano conviven objetos artificiales, naturales y obras de arte, comportándose de manera diferenciada en relación con la predicación estética.

2. La herencia kantiana en la discusión contemporánea sobre el arte y los discursos artísticos

Incluimos un breve apartado sobre la polémica acerca del estatuto de la obra de arte en el momento actual, en primer lugar, porque la propia perspectiva de este trabajo, es decir, el hecho mismo de problematizar la inclusión de cierto conjunto de prácticas cotidianas dentro del campo de la experiencia estética, es deudora del nuevo escenario conceptual constituido en torno a los fenómenos artísticos, resultado de las discusiones y revisiones que vienen desarrollándose en ese espacio.

Este es un trabajo que viene después. Después de las vanguardias, después de las neo-vanguardias y posvanguardias,[4] después de las discusiones acerca del vínculo entre arte y política,[5] después de la disolución de los relatos sobre el arte, después del fin del arte[6] (o el comienzo...), después de haber incorporado el *efecto de corpus* (o de la serie) para poder pensar las obras artísticas, en el marco de la todavía no resuelta polémica entre estética evaluativa y estética analítica, después de la propuesta de los museos interactivos, del arte por el arte y del arte relacional.

Después también de la pérdida del efecto tranquilizador de las metodologías narrativas en la historiografía del arte[7]. Por lo tanto, este trabajo se inscribe dentro de un conjunto de textos que abordan campos problemáticos vinculados con la modificación que se produce en el estatuto de la obra de arte a partir de los cambios artísticos operados durante el siglo XX, cuando han pasado ya los fenómenos que van quedando en la literatura del arte como las rupturas del siglo: abandono de la narrativización, abandono de la representación, de la centralidad de la composición, de

la trasgresión en términos del uso de los materiales, de la utilización del propio cuerpo, del pasaje de los símbolos a los índices artísticos, de los enfrentamientos con las instituciones del arte, con la participación del espectador (incluido ahora en los hechos artísticos), y del combate librado entre trasgresión y sujeción frente a las instituciones.

En otras palabras, a uno de los territorios del arte le han sucedido desde las neovanguardias hasta el arte numérico, desde las instalaciones hasta los *flashmobs* su memoria en la red. Los proyectos, antes grupales, han pasado a un desarrollo individual mientras caen las utopías de transformar el mundo a partir de los hechos artísticos.

Pero también, otro de sus territorios se ha transformado en un campo revuelto y polémico: la crisis de las narrativas del arte legitimadoras de sus espacios y de sus valoraciones hace tambalear el sistema del arte. Si recorremos las promesas de algunos de los títulos decisivos en el campo de las discusiones sobre qué es arte y qué no lo es durante las últimas dos o tres décadas, encontramos un preanuncio del estado de situación: *Maneras de hacer mundos* (y su capítulo, “¿Cuándo hay arte?”), *Después del fin del arte*, *La obra del Arte*, *La transfiguración del lugar común* (título de ficción, por otra parte[8]), *Subversión y subvención*, *Perdre le sens commun*, *El abuso de la belleza...* Una retórica[9] de la polémica en la que no se juegan la asertividad y la confianza (parece no creerse en ellas) sino los matices adverbiales o las pequeñas partículas, con la apertura y asunción de la diversidad de los plurales, transformando la convocatoria en meta-discurso del arte y del discurso.

Ambivalencias del lenguaje metaforizando las ambivalencias de la posición de los discursos sobre el arte. Esta retórica de la polémica da cuenta de un giro en el desarrollo del arte y de los discursos del arte y, abre, de esta manera, campos antes inexplorados. La experimentación en distintos niveles de la producción –sea ésta del orden de lo claramente plástico, o de la incorporación de materiales y dispositivos nuevos, o de la dimensión de los contenidos o de las dislocaciones en la exhibición y puesta de las obras– permite la expansión y proyección de lo artístico a nuevos campos de producción.

La posibilidad de reflexionar sobre las estéticas de la vida cotidiana apropiándonos del concepto de *experiencia estética* se encuentra anclada en una historia en la que se ha producido un desplazamiento en la búsqueda de lo bello y del arte, un corrimiento que ha permitido incorporar las obras artísticas a un conjunto más amplio y diverso de productos culturales.

La valorización de la experiencia estética diferenciada de los hechos artísticos y más aún, del arte, es resultado de la discusión contemporánea, es decir que proviene de la polémica que puso por delante la situación

crítica de las manifestaciones artísticas, cuando el escenario del arte tornó ambivalente y difuso los límites entre unas y otras.

De alguna manera son fundacionales para esta polémica[10] los números de la revista *Esprit* en los comienzos de la década del noventa (iniciados con el Nro. 179 en febrero de 1992) sobre la situación del arte contemporáneo. Es posible sintetizar en tres grupos de problemas los debates sobre la situación del arte contemporáneo que se suscitaron a partir de ese momento.

Por un lado, una buena parte de la bibliografía (Rainer Rochlitz, Hal Foster, Nelson Goodman, Hans Belting, Arthur Danto, Gérard Genette, Jean Marie Schaeffer, Yves Michaud, entre otros) retoma, desde diferentes lecturas de Kant, la discusión sobre el estatuto de *obra de arte*. Se trataría, como dice Schaeffer,[11] de volver sobre una contradicción del propio pensamiento kantiano, en el que, por un lado, se describen los rasgos de la conducta estética (placer y apreciación subjetiva) y, por otro, se mitifica esa conducta estética bajo la forma de una utopía comunicacional. Estos autores restringen su discusión al campo filosófico y cuestionan la clase de estética que puede tener lugar hoy, después de los avatares del arte y de los discursos sobre el arte.

Otro grupo de autores se ocupa del vínculo entre arte y política, y por lo tanto problematiza no sólo el destino de un “arte comprometido” sino también el espacio –hoy cuestionado y en el centro de la escena– de las instituciones del arte: museos, galerías, crítica y críticos. Los trabajos de Jacques Rancière se ubican en este campo.[12]

Por último, un tercer grupo da cuenta de las producciones artísticas desde la década del noventa en el esfuerzo de dejar un testimonio de lo ocurrido en los últimos años. Los trabajos de Catherine Millet y de Marc Jimenez pertenecen a este tercer grupo.

Quedan demarcadas zonas de la reflexión estética en la que se sigue tomando partido, argumentando y discutiendo acerca de algunos párrafos kantianos: uno de ellos, el de la universalidad de los juicios de gusto –sobre el que no parece haber acuerdo– trae una vez más la puesta en cuestión o la defensa de criterios legitimadores de aquello que es considerado, o puede serlo, arte.

2.1. Estética descriptiva / estética evaluativa

En la escena polémica aparecen entonces delimitados dos territorios: el de una estética evaluativa en busca de criterios para definir una obra de arte versus una estética descriptiva, que defiende definiciones relacionales

en relación con los productos artísticos. Se trata entonces, en el campo de esta discusión, de defender y sostener si los discursos de legitimización son internos a la obra de arte y, del otro lado, si cabe una definición condicional de la obra de arte[13] que niega cualquier criterio estético preestablecido.

Rainer Rochlitz (como exponente de la estética evaluativa) defiende y proclama la necesidad de la vuelta a una “estética racionalista”, en la que tome la escena la coherencia y la validez interna de la obra. En su crítica a la desaparición de todo criterio normativo en el arte contemporáneo sostiene que la desacralización del arte, su condicionalidad (definición condicional del arte en Goodman), despojan al arte de su “capacidad de maravillar”; y considera que la perspectiva descriptiva renunciaría a la crítica filosófica. La aproximación a la obra de arte debe ser evaluativa. La evaluación permite caracterizar el acierto con el que las obras de arte articulan la subjetividad del creador y la comprensión universal. Este punto defendido por Rochlitz se opone al pensamiento de Schaeffer, quien sostiene que ponerse de acuerdo es sólo posible cuando se trata de pobres cosas, ya que el concepto de comprensión universal es contrario a la noción de síntoma, siempre singular, particular.

Sintetizando: mientras Rochlitz defiende la vuelta a una validez interna de la obra de arte, la reconstitución de un universo de valores y de criterios de verdad,[14] Genette y Schaeffer (estética descriptiva) sostienen la importancia de la consideración de la noción de efecto estético, en su carácter singular y contingente.

2.2. La pregunta de Nelson Goodman

Goodman, en el conocido (y polémico) artículo, “¿Cuándo hay arte?” plantea la pertinencia o no de la pregunta ¿qué es el arte?

“[...] parte de los problemas nacen de plantear una pregunta equivocada, de no aceptar que una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y no en otros [...] el cavar un hoyo y el rellenarlo pueden funcionar como una obra de arte en la medida en que nuestra atención se dirija hacia esas acciones en tanto símbolos ejemplificadores.” (Goodman [1978] 1990: 98).

Goodman parte de la problematización de la capacidad de simbolización de la obra de arte: simbolizar es tanto referenciar como reenviar a otra cosa (en este segundo sentido es similar a la definición de signo, es decir, la capacidad de sustituir algo por otra cosa). Ahora bien, si se acepta la capacidad de simbolización, se abre una nueva pregunta sobre la definición y jerarquización de los valores extrínsecos e intrínsecos que determinan la dimensión obra de arte. Esto quiere decir que es necesario despejar el

lugar que ocupan las cualidades referenciales o los valores plásticos en la cualidad artística de una obra.

Después de un razonamiento por el absurdo (tensionando la posición purista, aquella que sostiene que son los valores plásticos los determinantes de la dimensión de obra de arte) concluye que la capacidad de simbolización funciona tanto en el arte figurativo como en el no figurativo (a condición de que el objeto del que se trata referencie, transmita sentimientos —exprese— o tenga densidad plástica). A lo largo del desarrollo de su trabajo encuentra “claves” (síntomas) que describen esa capacidad de simbolización: densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud, complejidad, pluralidad referencial.[15]

Si bien en este artículo se describen cinco síntomas para explicar el funcionamiento simbólico de la obra de arte,[16] el autor enfatiza sobre los límites de su descripción presentada como no exhaustiva.[17]

El primer síntoma, la densidad sintáctica, es la cualidad por la cual una mínima diferencia en el significante revela una diferencia entre símbolos; es decir que esa diferencia se torna “plenamente significativa” (Genette [1997] 2000: 43).

El segundo, la densidad semántica, es la cualidad por la cual una variación mínima en algunos aspectos del significado determina símbolos diferentes. La incidencia de esta variación proviene del “carácter continuo del significado” (Genette [1997] 2000: 43) en la que todos sus aspectos cuentan.

El tercer síntoma, el definido como plenitud relativa(o saturación sintáctica),[18] es la cualidad por la cual en un símbolo determinado interviene un mayor número de rasgos en el significante; esto quiere decir que este síntoma trata de revelar y relevar la presencia múltiple de rasgos significativos en el significante.

El cuarto, la ejemplificación, se explica de la siguiente manera: “[...] que un objeto simbolice en el modo ejemplificación [quiere decir que refiere] a las propiedades que posee, como una muestra refiere a una o varias propiedades suyas [...]” (Genette [1997] 2000: 43).

“Los tres primeros, como hemos visto, se refieren al modo de funcionamiento de objetos tomados como símbolos denotativos. Por lo tanto, conciernen sobre todo a las artes de función denotativa, como la pintura figurativa o la literatura, pero no debemos olvidar que cualquiera puede denotar convencionalmente cualquier cosa, incluso cuando un objeto ya denotativo es utilizado para denotar algo bien distinto [...]” (Genette [1997] 2000: 48).

“La densidad sintáctica y semántica y la saturación sintáctica relativa son, pues, unos indicios relativos de función denotativa, pero que pueden afectar a cualquier sistema simbólico, entre ellos a cualquier práctica artística. De todos modos, creo percibir una diferencia de condición entre los dos primeros y el tercero, que está muy próximo al cuarto (la ejemplificación).” (Genette [1997] 2000: 49-50).

“En suma, los hechos de saturación pueden ser el resultado de una convención objetiva, cuando se dotan explícitamente de una función denotativa, o de otro modo simbólico, cuando no existe dicha convención ni dicha función.” (Genette [1997] 2000: 51).

La *ejemplificación* es el “síntoma por excelencia” para Genette. Su “[...] eficacia se debe al hecho de que las muestras (y otros ‘ejemplos’ corrientes) se utilizan de acuerdo con unas reglas semióticas, explícitas o implícitas, conocidas por ambas partes de la transacción [...]” (Genette [1997] 2000: 54). Sin embargo, el autor advierte la superposición de dos modalidades de la *saturación sintáctica*:

“Así pues la ‘saturación sintáctica’ funciona a veces de forma denotativa (con una convención explícita), y otras veces como ejemplificación, y creo que es en el segundo caso cuando puede constituir un síntoma de relación estética. De hecho, al menos para mí, el síntoma por excelencia es la ejemplificación, y la saturación, por su ambigüedad, es de alguna manera transitoria entre los dos modos simbólicos [entre los dos primeros síntomas que son denotativos y el de la ejemplificación]” (Genette [1997] 2000: 53).

Y más adelante:

“Dicho de otra forma, los valores denotativos sólo son libres *antes* de la convención, y los valores de ejemplificación sólo se determinan *después* de la especificación” (Genette [1997] 2000: 55).[19]

Si atendemos a la manera en que Genette reelabora los síntomas formulados por Goodman, podemos pensar que las propiedades exhibidas por los objetos *–ejemplificación, muestra–*, son tales en relación con alguna convención que las especifica, es decir con una *especificación* que proviene de las características particulares del emplazamiento de esas propiedades. Ahora bien, el primer problema con el que se encuentra es el de que “[...] nunca podemos saber *a priori* cuál de las propiedades ejemplifica un objeto” (Genette [1997] 2000: 55); es decir que no podemos saber de antemano qué es lo que determina la propiedad exhibida. Si se tratara, en extremo, de una *ejemplificación* clara y rápidamente decodificable estaríamos en presencia de uno de los tipos posibles de funcionamiento, el de una *ejemplificación* altamente convencionalizada.

De esta primera observación se deduce que “ejemplificar las propiedades que posee” parece establecer sólo un rango de posibles, rango dado por las “propiedades que el objeto [efectivamente] posee o que no”.

Por otro lado, la vida y circulación de los textos modifica la percepción de las obras; en este sentido es interesante la cita que toma Genette de Catherine Elgin (colaboradora de Goodman)

“Los rasgos que ejemplifica un objeto – dice acertadamente Catherine Elgin– dependen de las categorías que subsumen. Las ocasiones de ejemplificar aumentan cuando se inventan nuevas categorías. Algunas de ellas sólo se revelan más tarde. Cuando Cézanne expuso sus obras por primera vez era imposible, por razones obvias, considerarle un precursor del cubismo. Hoy sus cuadros piden a gritos esta interpretación, pues ejemplifican de un modo evidente el cariz que iban a tomar los acontecimientos.” (Elgin 1992, p. 53 en (Genette [1997] 2000: 57-58).

Por lo tanto existirían dos tipos de *ejemplificación*: la “cerrada” en la que la convención marca las propiedades que son ejemplificadas y la “estética”, “más abiertas, al estar indeterminadas, y [en las que] el principio de saturación se basa en esta indeterminación” (Genette [1997] 2000: 58).

Genette propone para el campo estético vincular el tercer síntoma con el cuarto, es decir articular la *saturación sintáctica* y la *ejemplificación*.

“La saturación sintáctica, en cambio, está de acuerdo con la ejemplificación, pues favorece (o revela) el paso de la atención de lo denotativo (o, en general, de lo funcional) a lo ejemplificativo, es decir, a las propiedades aspectuales; de aquello para lo que sirve un objeto a lo que es, o mejor dicho, a lo que encontramos [...]” (Genette [1997] 2000: 60).

La *ejemplificación* es un tipo de referencia, pero funciona en *contrario* “del objeto al predicado”, es decir que la trayectoria simbólica no se interrumpe sino que se invierte. Se trata de un cambio de dirección en el funcionamiento simbólico.

“Pero esta simple inversión es percibida por el sujeto estético, espontáneamente y en la práctica, como una auténtica suspensión del tránsito, que le disuade, al menos momentáneamente, de dirigirse al objeto en busca (y en provecho) de su función, simbólica o de otro tipo, y le induce a considerarlo de manera desinteresada y, como dice Stolnitz, ‘sólo en sí mismo’” (Genette [1997] 2000: 61-62).

Estas consideraciones revelan algunos aspectos importantes en lo que atañe a la superposición de funciones –en nuestro caso, para los objetos de la vida cotidiana– cuando se incorpora la noción de “objetos semiopacos”:

“[...] los valores de ejemplificación no suprimen los valores denotativos (cuando los hay), sino que se les suman [...]. Lo mismo sucede, *mutatis mutandis*, con las posibles funciones prácticas, que la atención prestada a las propiedades del objeto no tiene por qué ocultar [...]” (Genette [1997] 2000: 63).

Finalmente Genette vincula la atención estética con las definiciones de *función poética*, entre ellas la de Roman Jakobson, acentuando la característica de intransitividad del mensaje. Por otra parte, es interesante recordar la comparación de Jakobson entre las funciones poética y metalingüística, ya que nos ayudan a la comprensión del funcionamiento de la primera y su carácter intransitivo:

“*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. [...] Si se objeta que también el metalenguaje hace un uso secuencial de unidades equivalentes al combinar expresiones sinónimas en una oración ecuacional: $A=A$ (*‘Yegua es la hembra del caballo’*), diremos que la poesía y el metalenguaje están diametralmente opuestos: en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia” (Jakobson [1960] 1985: 360 - 361).

El quinto síntoma, “referencia múltiple y compleja” es definido como aquella por la que “un símbolo ejerce diversas funciones referenciales que están integradas entre sí y en interacción, algunas de las cuales son directas y otras están mediadas por otros símbolos” (Goodman [1978] 1990: 100). Este síntoma queda directamente ligado a la ambigüedad como atributo decisivo en todo mensaje poético.

La pregunta acerca de «¿cuándo hay arte?» (en lugar de «¿qué es el arte?») desplaza el problema hacia otros territorios, suprimiendo la pregunta esencialista sobre las obras artísticas. Se trataría entonces de sentar las bases para la descripción del funcionamiento de las obras de arte. Por lo tanto, deberíamos contentarnos con definiciones condicionales de los objetos en tanto «obras de arte».

3. De lo bello en el arte a las experiencias estéticas en la vida cotidiana

Se ha visto en el trabajo de Kant la preocupación por despejar, en los sentimientos de agrado y desagrado, la particularidad del vínculo entre el sujeto y el objeto, cuando media el placer en el juicio de gusto. De hecho, no se preocupa por las cualidades de los objetos sino de esta particular relación.

Las preocupaciones de Schaeffer, Goodman o Genette, tramada en extensos trabajos, se han centrado, en cambio, en el comportamiento y la cla-

sificación de los objetos en tanto objetos estéticos o artísticos. De distinta manera, han abordado la pregunta acerca de las características de esos objetos dados a la contemplación.

En primer lugar reconsideran y reinstalan el placer estético como medida de un especial vínculo de los individuos con cierto tipo de objetos, tanto sean ellos producidos por el hombre como si fueran objetos naturales. Este placer ocuparía el lugar de una suerte de verificación individual de esa cualidad, de esa particularidad que aquí llamamos *exceso*, presente en lo cotidiano.

Gérard Genette definió dos conceptos para el campo de la literatura que luego desplazó y desarrolló para las obras de arte en general, ellos son la “literalidad constitutiva” y la “literalidad condicional”. Literalidad constitutiva se aplica a aquellos textos que institucionalmente pertenecen a una categoría de actividades con finalidad estética. Por literalidad condicional, en cambio, se entiende la capacidad/cualidad estética de un texto investido de esa capacidad por el lector, aunque dicho texto no pertenezca a una categoría institucionalmente artística.[20] Estas capacidades que separan el campo de los rasgos de las obras de la intervención en recepción abre a dos regímenes estéticos diferentes, intencional y atencional: “el primero compete a una creación con miras estéticas y el segundo a una recepción estética que se puede ejercitar aun en ausencia de una creación correspondiente”[21] (Schaeffer [1992] 1999: 470-471).

“[...] la relación estética en general consiste en una respuesta afectiva (de apreciación) a un objeto atencional cualquiera, considerado en su aspecto, o mejor dicho: a un objeto atencional que es el aspecto de un objeto cualquiera.” (Genette [1997] 2000: 264)

“Dicho objeto puede ser natural o ‘producido’ por el hombre, es decir, resultado de una actividad humana de disposición y/o transformación. Cuando el sujeto de esta relación, con razón o sin ella, y en el grado que sea, considera que el objeto es un producto humano y atribuye a su productor una ‘intención estética’, es decir, la búsqueda de un efecto o la ‘candidatura’ a una recepción estética, el objeto es recibido como una obra de arte y la relación se concreta en relación, o función, artística. Cuando no se percibe el carácter artístico o *articialidad* de la relación estética con una obra de arte (que generalmente solicita muchas otras), puede tratarse de una simple relación estética, como las que suscitan muchas veces los objetos ordinarios, naturales o producidos por el hombre.” (Genette [1997] 2000: 264)

Con la reflexión de Genette queda despejado el problema del funcionamiento de los objetos de la vida cotidiana (a los que ya desde los textos kantianos habíamos incluido en relación con la posibilidad de provocar

un juicio de gusto) a partir de la intervención de un receptor que pudiera mantener una relación estética con el objeto, separada de la artística. Esta *actividad* en recepción incluye a los actores que invisten de cualidades estéticas a cualquier objeto, con independencia de las intencionalidades de los productores (incluso, en grado extremo, cuando transforman en placer estético un efecto no deseado por su creador).

“Las cosas se complican todavía más debido a que el régimen estético puramente atencional se subdivide. En efecto, decir de un funcionamiento estético que es atencional puede significar dos cosas diferentes: podemos referirnos al hecho de que el receptor inviste estéticamente propiedades que no resultan de ninguna consideración estética por parte del creador (por ejemplo, un arado cuya forma –estéticamente placentera, al menos para mí– obedece a consideraciones puramente funcionales), pero que derivan no obstante de *técnicas intencionalmente ejecutadas* por el ‘productor’; sin embargo también podemos referirnos al hecho de que el productor inviste estéticamente o bien elementos de un producto humano que escapa de todo control intencional (así en Japón los aficionados a la cerámica otorgan un gran valor estético a ciertos ‘defectos’ debido a los azares de la cocción), o –caso más familiar– un objeto natural.” (Schaeffer [1992] 1999: 472-473)

Desde estas nuevas lecturas tomamos la redefinición de Genette, para quien el juicio de gusto es una “atención aspectual orientada a una apreciación”:

“Lo que denomino atención estética (atención aspectual[22] orientada a una apreciación[23]) fue definido, o por lo menos calificado, por Kant dentro del apartado más genérico de lo que una vez llama ‘juicio estético’, y más a menudo ‘juicio de gusto’ (*Geschmacksurteil*).” (Genette [1997] 2000: 19)

“[...] el juicio de gusto es ‘estético’ (subjetivo) como el juicio de agrado y, a diferencia de este último, es ‘desinteresado’ o ‘contemplativo’: Estos dos rasgos bastan para definirlo, digamos en términos normativos, con el género próximo (subjetividad) y la diferencia específica (contemplatividad).” (Genette [1997] 2000: 23)

Los actores hacen, deciden, componen, ordenan para lograr algo que no es la función utilitaria (por ejemplo que el lugar sea agradable y no sólo que el espacio sirva para desarrollar determinadas actividades). Cuando escuchamos “lo compré porque me gustó el color”, “la casa quedó más linda”, “cambié de lugar este mueble porque antes no me gustaba como quedaba”, “busqué colores más divertidos, más alegres, más vivos”, son ejemplos de fragmentos de discurso, de “lenguaje ordinario” que se refieren a la búsqueda de un efecto. De ese efecto podemos decir que es *inten-*

cional en tanto efecto buscado. De ninguna manera estamos diciendo que sea o no el efecto del resultado (la sensación de frustración puede darse en el propio actor cuando pasa de productor a receptor). Pero puede ocurrir que otro receptor encuentre un efecto estético allí donde no se lo buscó; en este caso, extendemos la noción de atencional también a los resultados de prácticas en recepción.

Desplazamos entonces la condición estética a las prácticas, es decir a un conjunto de acciones (selección, adquisición, ubicación en el espacio interior) que tienen como motivación y finalidad un juicio de gusto, es decir, que buscan un efecto (intencional) estético (agrado/ desagrado).

“Esto es tanto más importante por cuanto es imposible determinar de manera abstracta qué actividades humanas son susceptibles de convertirse en campo de investidura de un arte, o sea, de una producción y una recepción estéticas. Así, la ceremonia del té o el arreglo floral han sido artes mayores en el Japón igual que la poesía o la pintura. El caso de la ceremonia del té es particularmente revelador, pues muestra que también una actividad humana de las más humildes y triviales puede estilizarse en un arte complejo capaz de procurar una experiencia de placer muy refinado.

“Se comprende también por qué la distinción entre artes mayores y artes menores es a la vez inevitable e inestable: depende esencialmente de la importancia estética que una sociedad dada otorga a un tipo de objetos o actividades específicas. [...] el jardín seco del budismo zen es un objeto de diferenciación formal y de meditación hermenéutica no menos intenso de lo que pueden ser en Occidente los poemas de Höelderlin, el teatro de Shakespeare o la pintura de Cézanne” (Schaeffer [1992] 1999: 474).

“[...] el valor estético (atencional) de un objeto no artístico (producto ‘puramente’ utilitario u objeto natural) puede ser mayor, lo hemos dicho, que el de una obra de arte intencional. La decisión depende del objeto individual (cualquiera sea la categoría a la que pertenezca), pero también de la sensibilidad de quien lo aborda desde una perspectiva estética.” (Schaeffer [1992] 1999: 476)

Las prácticas estéticas son tales porque parten (son motivadas por) de un juicio de gusto (mayoritariamente impuro) para llegar a un juicio de gusto (mayoritariamente impuro). Se parte de la atribución de “agradable” a algo, *intencionalmente*, y se actúa para llevar ese efecto “agradable” al ámbito cotidiano, *atencionalmente*.

En nuestro recorrido por diferentes autores y disciplinas, podemos observar que aquello a lo que no se ha atendido es a la consideración de una serie de prácticas cotidianas –llevadas a cabo por los individuos en la vida de todos los días– como susceptibles de ser consideradas estéticas.

Al haber privilegiado el territorio artístico, el del arte, el de las obras de arte, el de lo bello, no se ha circunscrito el ámbito cotidiano como espacio para discutir la pertinencia y la aplicación de nociones tales como la de «experiencia estética».

Si nos centramos en la discusión sobre el estatuto del arte contemporáneo, la estética evaluativa (estética racionalista), en la defensa del retorno de criterios de validación y legitimación (Coherencia o desenlace, Apuesta, Originalidad) para la condición artística de las obras, no ha tenido en cuenta, o mejor dicho, no ha dejado un espacio posible para pensar el desplazamiento de la consideración de la dimensión estética a otro territorio que no fuera el del arte.

Su crítica a cualquier definición relacional del arte, lo mismo que su rechazo al carácter singular y contingente de los fenómenos estéticos, no habilita la reflexión sobre la experiencia estética cotidiana.

La antropología, la historia del arte y las obras mismas (nos estamos refiriendo a los géneros artísticos que tomaron la vida doméstica como objeto de su hacer), en cambio, nos ofrecieron conceptos, nociones, maneras de aproximación a aquello que constituye nuestro foco de atención.

Nada más útil y sugerente que la definición de *bricolage* de Lévi-Strauss, que presenta la particularidad de brindarnos un término descriptivo para la observación de un tipo de operaciones, pero también, dada su capacidad metafórica, nos permite integrar las observaciones en nuevas preguntas. Lo mismo ocurre con las nociones de “exceso” y “excedente”.

Los momentos semióticos de algunas descripciones (tanto en antropólogos como historiadores) contribuyeron a la definición del problema y a la reflexión sobre la metodología apropiada para el acercamiento al fenómeno.

Al propio Kant –una vez más– se le debe la apertura hacia una estética relacional, aquella que trata de dar cuenta de una especial relación de los actores con su mundo. La estética descriptiva, en su relectura de Kant, aporta una perspectiva que amplía el rango de los objetos a los que se les puede aplicar el atributo de “estético” y clarifica algunas definiciones que permiten discriminar ese tipo de vínculos en la diversidad y heterogenidad cotidiana: *atención*, *intención* y *apreciación* en Genette, *ejemplificación* y *activación* en Goodman, *teoría especulativa* en Schaeffer.

Notas [↑]

[1] Dice Genette ([1997] 2000: 78) al respecto: “Una vez definido el juicio estético por lo que tiene en común con el juicio de agrado (la subjetividad) y lo que lo distingue de él (el interés exclusivo por la forma), podemos afirmar que la estética kantiana ha enunciado en diez páginas todo lo (bueno) que tenía que decir, y que todo lo demás sólo es una suerte de apéndice facultativo”.

tivo, algo redundante y a veces sofisticado”. Schaeffer cuando sintetiza “La analítica de lo bello” también se centra en esas páginas iniciales (Schaeffer [1992] 1999: 7-17).

[2] Figueiroa y otros resumen: “Finalidad conforme a un fin: relación causal entre el concepto y el objeto [...] Por eso puede decirse que la finalidad sin fin (la causalidad sin concepto o la intencionalidad sin intención) es subjetiva/interna. De esto se desprende que el juicio de gusto es ajeno a incentivos o emociones. Y en virtud de esto, Kant distingue dos tipos de juicio de gusto: impuros o empíricos, y puros” (Figueiroa y otros 2007: 6).

[3] “El juicio de gusto no es en modo alguno determinable por argumentos, tal como si sólo fuera meramente subjetivo.” (Kant [1790] 2005: 132). “Por consiguiente, no hay ningún argumento empírico para imponer a nadie el juicio de gusto”. En segundo lugar, menos posible es aún que una demostración *a priori* determine según reglas precisas el juicio sobre la belleza.” (Kant [1790] 2005: 133). “Ahora bien, este juicio meramente subjetivo (estético) del objeto, o de la representación por la cual es dado, precede el placer que se toma en él, y es fundamento de este placer por la armonía de las facultades cognoscitivas; mas en aquella universalidad de las condiciones subjetivas para juzgar los objetos se funda únicamente esta validez universal subjetiva que asociamos con la representación de objeto que calificamos como bello.” (Kant [1790] 2005: 60-61). “Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente.” (Kant [1790] 2005: 62).

[4] Hacemos referencia aquí a la polémica actual acerca de la legitimidad de ciertas producciones artísticas contemporáneas. Se trata de la aceptación o no de las novedades (posteriores a los años setenta) incluidas dentro de la denominación “posmodernismos”.

[5] Podemos mencionar los trabajos de J. Rancière, por ejemplo, *Sobre políticas estéticas*, en el que analiza la relación arte y política en el momento presente, relación controvertida en el arte y en el discurso del arte durante el siglo XX.

[6] Danto ([1997] 1999) *Después del fin del Arte*, Barcelona, Paidós. En la introducción explica extensamente el motivo que da origen al título de la obra y la situación del arte y de la crítica hacia finales del siglo XX. En el mismo sentido, el trabajo de Hans Belting ([1983] 1989) señala que cuando se discute sobre el fin del arte se trata del abandono de los modelos comprobados que sirven a la presentación histórica del arte.

[7] Por ejemplo, los métodos iconográficos e iconológicos (escuela de Warburg, Saxl, Panofsky y aún con divergencias, Gombrich) se construyen sobre la base de una secuencia narrativa. La descripción de los primeros niveles de la obra de arte concluyen con la llegada a un punto explicativo, no de la obra sino de su lugar en el mundo.

[8] “En la novela de Muriel Spark *The Prime of Miss Jean Brodie* aparece un personaje –la Hembra Helena de la Transfiguración, otrora conocida como Sandy Strager, una adolescente de Glasgow, discípula aventajada– a la que se describe como autora de un libro llamado *La transfiguración del lugar común* (*The Transfiguration of the Commonplace*). [...] Por casualidad, los acontecimientos del mundo del arte que provocaron las reflexiones filosóficas de este libro eran de hecho sólo eso: transfiguraciones del lugar común, banalidades hechas arte” (Danto 2004: 13).

[9] Usamos el término retórica en el sentido de configuración del texto, en este caso se trata de la construcción de los títulos.

[10] Por ejemplo, de las actuales relecturas de Kant, Jean Marie Schaeffer ([1992] 1999: 467-468) dice: “Esta objeción está ligada a un problema más general abordado por Kant, pero olvidado por la teoría especulativa del Arte: el de la distinción entre los hechos estéticos y hechos artísticos. [...] En un primer momento se podría decir que la noción de arte se refiere a una conducta humana productora de objetos o sucesos específicos –siendo el problema, evidentemente, saber en qué consiste esta especificidad–. En cuanto al campo de la estética, podría decirse que es el de una actitud emotiva y valorativa: podemos adoptar esta actitud frente a obras de arte, pero también frente a otras fuentes de estímulo perceptivo e intelectual. Esta distinción podría prolongarse con la distinción entre el juicio estético (que se refiere a un estímulo independientemente que se tome en cuenta su estatus intencional o ‘natural’) y el juicio artístico en el sentido fuerte del término (que implica tomar en cuenta la intencionalidad con su objeto) [...]”.

[11] Jean Marie Schaeffer (1996), *Les celibataires de l’Art*, Paris, Gallimard.

[12] Jacques Rancière (2005: 17-19) dice: “El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones,

por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. Son en realidad dos transformaciones de esta función política lo que nos proponen las figuras a las que me refería. En la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo enfrenta entre sí a dos regímenes de sensibilidad. [...] Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. [...] La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta estética de la política [“creación de disensos”] y la , es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en sus reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular [...] [Ambas posiciones, la que deriva de lo sublime o la relacional] “se inscriben en la misma lógica: la de una del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial.” [13] La referencia a Nelson Goodman es inevitable. Su famoso ejemplo –citado y criticado por algunos– del Rembrandt transformado en un trozo de tela para tapar una ventana exagera –con humor– la posición relacional.

[14] El criterio para juzgar lo bello: se trata de poner en juego una racionalidad interna obediendo a una regla que explicita el autor (ligado a pretensión de sinceridad, justeza....). 1- *Coherencia o desenlace*: está ligado a la forma y a su inteligibilidad. En este sentido la forma es autónoma y debe evitar tres callejones sin salida: idiosincrasia, documental, amateurismo 2- *Apuesta*: remite a la complejidad de significación que pretende comunicar. 3- *Originalidad*: se trata de un atributo diferente al de innovación de las vanguardias.

[15] Puede seguirse una revisión de estos síntomas en Genette ([1997] 2000: 41-69).

[16] Goodman aclara en nota 5 al pie de la página 99 que sumó un quinto “como resultado de las conversaciones mantenidas con los Profs. Paul Hernandi y Alan Nagel de la Universidad de Iowa” (Goodman [1978] 1990: 98). Genette dice al respecto “En 1968 eran cuatro, el quinto se le sumó en 1977, y todos remiten al sistema particularísimo de la semiótica goodmaniana, que no aplica únicamente a los objetos estéticos, y se elaboró en la teoría de la notación (y de la fijación de medidas) expuestos en los capítulos IV y V de *Los lenguajes del arte*; de ahí su carácter aparentemente impropio en el ámbito de la teoría estética.” (Genette [1997] 2000: 43).

[17] Aclaremos algunos términos usados por Goodman. Sintáctico: referido al significante, a lo “aspectual” (tal vez se trate de una densidad o atenuación retórica). El par de atributos opuestos que califican el aspecto sintáctico son denso – articulado. Semántico: se refiere al significado. La atribución que determina su cualidad de síntoma es denso – articulado. Se habla de “articulado” en los casos en que funciona una alta convencionalidad a partir de la presencia de códigos. Los sistemas articulados son poco densos. En el tercer síntoma la atribución se despliega entre los valores de saturación – atenuación.

[18] En Genette el tercer síntoma es denominado “*saturación (sintáctica) relativa*” (Genette [1997] 2000: 44) y en Goodman en *Languages of art*, “syntactic repleteness” (Goodman [1976] 1984: 252).

[19] A lo largo de esta discusión Genette desarrolla la articulación de estos dos síntomas y aclara que “[...] como Goodman construye toda su teoría de la ejemplificación alrededor del caso de las muestras debidamente especificadas (aunque sólo sea por el uso), acaba atribuyendo esta especificación a toda ejemplificación, incluso, al parecer, en el orden estético, que no le concierne” (Genette [1997] 2000: 55).

[20] Gérard Genette (1990) *Fiction et diction*, Seuil, p.11 y ss. en Schaeffer ([1992] 1999: 468).

[21] La cita completa es: “Genette vincula la distinción entre literalidad constitutiva y literalidad condicional a dos regímenes estéticos diferentes: un régimen intencional y un régimen atencional, el primero compete a una creación con miras estéticas y el segundo a una recepción estética que se puede ejercitar aun en ausencia de una creación correspondiente: nadie puede prohibirnos leer la Fenomenología del espíritu como una novela (un tanto abstracta, es verdad) o sumergirnos con deleite en la prosa de Bousset (aun si la fe cristiana que el obispo de Meaux propaga en sus escritos nos sea extraña). Lo mismo vale no sólo para una fotografía científica, sino también para productos de uso corriente que atrapan nuestra atención estética: un cántaro de leche, un arado, etc.” (Schaeffer [1992] 1999: 470-471).

[22] Genette ([1997] 2000: 15) denomina aspectual a las características de un objeto que se ponen en juego en la relación estética.

[23] La apreciación es una relación subjetiva con un objeto atencional (actitud contemplativa) que motiva un juicio de gusto.

Bibliografía [↑]

- Belting, H.** (1983) *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- Danto, A. C.** (1997) *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós, 1999.
- (1981) *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
 - (2005) *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós, Colección Estética.
- Danto, A. C., Chateau, D., Reed-Tsocha, K., Alcaraz, M.ª J., Lafferty, M., de Azúa, F., Jarque, V., Goehr, L., Vilar, G., Pérez Carreño, F. (ed.), Costello, D., Jaques, J.** (2005) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Machado Libros.
- Ferreiro, C. et al.** (2007) "Revisión de la 'Analítica de lo bello' de Kant". Informe para el proyecto UBACyT S802 "Performance y vida cotidiana" y *La puesta en escena de todos los días II*, IUNA.
- Genette, G.** (1992) *Esthétique et Poétique*. París: Éditions du Seuil.
- (1997) *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
 - (1997) *La obra del arte II- La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Goodman, N.** (1976) *Languages of art, An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- (1990) "¿Cuándo hay arte?", en *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
 - (1992) "L'art en action", en Cometti, J-P., Morizot, J., Pouivet, R. (2005) *Esthétique contemporaine*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Jakobson, R.** (1963) "Lingüística y poética", en *Ensayos de Lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- Kant, I.** (1790), *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Rancière, J.** (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Server de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Schaeffer, J. M.** (1987) "La problemática del arte", en *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- (1996) *Les célibataires de l'Art*. Paris: Gallimard.
 - (1992) *El arte de la edad moderna*. Caracas: Monte de Ávila Editores Latinoamericana, 1999.

Marita Soto

se dedica a la investigación de fenómenos de entrecruzamiento entre los campos del arte, los medios y la vida cotidiana. *Prácticas estéticas de la vida cotidiana. La puesta en escena de todos los días* reúne las reflexiones sobre dicho campo. Es profesora y directora de proyectos de investigación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA y en IDAES - UNSAM. soto.marita@gmail.com

Lenguaje y juicios de gusto: una lectura enunciativa de la *Crítica del Juicio* de Kant

Gastón Cingolani

Obras como las tres *Críticas* kantianas adquieren diferentes lecturas, conforme la acumulación de perspectivas y las reacomodaciones conceptuales de décadas y siglos posteriores. Sugerimos aquí una lectura de la *Crítica del Juicio* en términos de una teoría de la actividad del lenguaje, lectura a su vez afectada por un interés en la discursividad de producción y reconocimiento de juicios de gusto, según la cual Kant habría pensado el complejo problema de las operaciones enunciativas productoras de la valoración.

Palabras clave: Kant–Peirce–Culioli–enunciación–discursividad

Language and judgements of taste: an enunciative reading of Kant's *Critique of Judgement*

Three Kant's *Critiques* have accumulated many different readings, all along time and perspectives. Towards a discursive analysis of opinions, we suggest a reading of Kant's *Critique of Judgement*, from a theory of language activity.

Palabras clave: Kant–Peirce–Culioli–enunciation–discursivity

El placer que sentimos en el juicio del gusto, lo exigimos de todos como necesario; como si al llamar a una cosa bella, se tratase para nosotros de una cualidad del objeto determinada por conceptos, y, sin embargo, la belleza no es nada en sí, independientemente de su relación al sentimiento del sujeto. Mas es necesario aplazar esta cuestión hasta que hayamos contestado esto: ¿Puede haber juicios estéticos a priori, y cómo son posibles?
I. Kant, *Crítica del Juicio*.

Justificación

La presente exposición[1] es la de una hipótesis que caminará por el fino borde entre lo caprichoso y lo obvio: la de que la *Crítica del Juicio* kantiana puede leerse –entre muchas otras cosas– como el embrión de una teoría enunciativa del lenguaje.

Justifiquemos lo general de esta idea. Al mencionar un parentesco con lo enunciativo, no estamos pensando en las teorías de la enunciación que engendraron las lingüísticas post-saussureanas: las que de alguna manera se leen incipientemente en Jakobson o en Bajtin, y se consolidan a partir de Benveniste y el rescate de sus conceptos por parte de los estructuralistas de la semántica que han evitado recostarse en la pragmática, u otros que han intentado articular ambas cosas (Todorov *et al.* 1970, Kerbrat-Orecchioni 1980, Ducrot 1984). En cambio, se trata de una teoría de la enunciación concebida como una teoría de la *actividad del lenguaje*, que integra las operaciones representacionales, referenciales y de regulaciones entre los sujetos. Esta teoría ha ido tomando forma sistemática en las últimas tres o cuatro décadas, y su promotor más saliente ha sido el lingüista francés Antoine Culioli (Cf.: Culioli 1990, 1999a y b, 2002; VV.AA. 1992; Culioli y Normand 2005; Ducard y Normand 2006).

¿Cómo justificar semejante salto? Aquí viene lo que se aproxima a lo obvio: Kant ha sido de gran inspiración para las ciencias cognitivas desarrolladas a partir del siglo XX (cf. Varela 1990, Gardner 1985), y, con reparos, hay algunos vínculos entre dichos desarrollos y los fundamentos de la teoría del lenguaje de Culioli (Cf. Caron, 2006). Pero hay una articulación intermediaria mucho más evidente, y es la obra de Peirce. Fuera de todas las remisiones explícitas al filósofo de Königsberg, la teoría peirceana puede leerse como una evolución natural de la kantiana, en dirección a una teoría del pensamiento humano, con sede en el modo en que la *semiosis* materializa las operaciones, tanto en su dimensión llamada hoy día *cognitiva*, como en su despliegue inter-subjetivo. Por su parte, en la teoría de Culioli podemos leer una lingüística mucho más claramente inspirada en Peirce que en los desarrollos saussureanos (Culioli y Normand 2005). Esto la ha liberado, desde su base misma, del doble coto vericondicional y psicologista, sin por ello renunciar al ámbito discursivo ni quedar presa de una lengua ‘context-free’.

Este doble enlace, entre Kant y Peirce primero, entre Peirce y Culioli luego, no es lo que habilita a una lectura enunciativa de la tercera *Crítica*: la enmarca.

Pensamiento es lenguaje

La Crítica del Juicio o de la facultad de juzgar (Kritik der Urteilskraft) es, como su nombre lo indica, una obra dedicada a analizar cómo opera el pensamiento, al cual se accede a través de los juicios (urteils), cuya forma es concebida en términos de proposiciones lingüísticas. Es en este sentido que se justifica un posible modo de aproximarse a la facultad de juzgar bajo la forma de una teorización acerca de la actividad de lenguaje (como enlace entre pensamiento y discurso). En general, se considera esta obra como representante típica de las estéticas del siglo XVIII; sin embargo,

Kant también se desmarca de las diferentes corrientes y teorías estéticas, a partir del modo en que da intervención al lenguaje.[2] Se ha dicho que una de las estelas aristotélicas presentes en la obra de Kant es la centralidad dada al lenguaje y la identificación de éste con el pensamiento. Pero la atención especial sobre las operaciones del lenguaje que Kant promueve, tienen ya su impronta particular. Esto puede verse en que, para Kant, el juicio de gusto no es un tipo de texto, sino un modo de pensamiento: su forma sintética a priori, por ejemplo, lo emparenta con los juicios teleológicos. Por lo tanto, esas operaciones no serían otra cosa que el esbozo de modos de producir ciertos tipos de pensamientos, los cuales están descritos en términos de parámetros y restricciones. En síntesis, dado que su reflexión sobre el pensamiento lo lleva a trabajar indisolublemente sobre el lenguaje, insistiremos en considerar –hoy, aquí, salvando las distancias y los tiempos– a los parámetros y restricciones descritos en la *Crítica del Juicio* como enunciativos.

Para estructurar la presente exposición, proponemos repasar cada uno de los cuatro momentos de la “Analítica de lo Bello”, la cual recordamos, sigue el método clásico de la crítica: según su cualidad, cantidad, relación y modalidad, respectivamente.

Primer momento

En el *primer momento* se postula una serie de cuestiones fundamentales para nuestra lectura en términos enunciativos del juicio de gusto kantiano, a saber, el sostenimiento de que:

El juicio de gusto no es un juicio de *conocimiento*; por tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*. Toda relación de las *representaciones*, incluso la de las *sensaciones*, puede, empero, ser *objetiva* (y ella significa entonces lo real de una representación empírica); mas no la relación con el sentimiento de placer y dolor, mediante el cual *nada es designado en el objeto*, sino que en ella el sujeto siente de qué modo es *afectado por la representación* (§1 de la *Crítica del Juicio*).[3]

Emergen aquí tres aspectos, íntimamente relacionados:

1) la diferenciación entre juicio estético (que llamará más tarde *reflexionante*, ya que “el espíritu tiene conciencia en el sentimiento de su estado”) y juicio de conocimiento o “lógico” (que llamará también juicio *determinante*).

2) el juicio de gusto expresa la relación, no entre la representación y el objeto, sino entre ésta y las facultades del sujeto, y en tal sentido, refuerza una vez más su caracterización como *subjetivo*. (Recordemos que juicio *de gusto* y juicio *estético* no son, en Kant, estrictamente sinónimos.

Cuando Kant menciona el carácter *estético* del juicio de gusto, remite a su condición de subjetivo).[4]

3) finalmente, en este primer momento se apunta a caracterizar al juicio de gusto como “desinteresado”, es decir, con independencia de todo interés práctico, separando así a este tipo de juicio de los del orden del conocimiento y de la moral.

Leído en clave *peirceana*, estamos claramente ante el intento de identificación de una *primeridad*. Y en un sentido bien especificado por Kant: se trata no de aquello que se puede atribuir al objeto, sino que acontece o se localiza en el sujeto. Lo subjetivo no es asunto de existentes objetivables (*secundidad*) ni de razonamientos (*terceridad*); es decir, el referente no trasciende el orden del sentir, de la afectación por la representación. Así como el juicio moral es el de las acciones prácticas, *segundas*, y el juicio de conocimiento es el de la lógica, de los *terceros*, el juicio de gusto es del orden de la *primeridad*. Pero, apuntando a lo que fundaría una cierta organización enunciativa, queda para más adelante, observar de qué manera esa primeridad, esa subjetividad (que no es, aún, una inter-subjetividad) toma cuerpo en el lenguaje, es decir, bajo las restricciones enunciativas, ya que –como veremos– tampoco se confunde con un juicio puramente sensorial.

Segundo momento

En el *segundo momento* se postula el carácter *universal* del juicio de gusto:

Hablará, por tanto, de lo bello, *como si* la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico (como si constituyera, mediante el concepto del objeto, un conocimiento del mismo), aunque sólo es estético y no encierra más que una *relación de la representación del objeto con el sujeto*, porque tiene, con el lógico, el parecido de que se puede presuponer en él la validez para cada cual. (§ 6).[5]

Tenemos aquí algunos puntos interesantes

1) “Hablará” introduce definitivamente el carácter de *expresado verbalmente* del juicio de gusto, algo que no es gratuito, ya que –como sabemos– por un lado retiene la suposición de que la expresión lingüística es vehículo indisociable del pensamiento, y al mismo tiempo, que por lo tanto toda reflexión sobre éste tiene que ser –de un modo u otro– una reflexión sobre el lenguaje;

2) en “*como si* la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico” se expresa una parte de su postulada –varias veces a lo largo de la tercera *Crítica*– “universalidad subjetiva”. Si volvemos por un instante al momento anterior, nos encontramos con la dificultad de dos pasajes: el de

la *primeridad* al lenguaje (que, desde una perspectiva peirceana, está constituido por terceridades), y el de lo subjetivo a la esfera de lo compartible. Precisamente, la dificultad de estos pasajes encuentra parte de su solución bajo la idea de la “universalidad subjetiva”. En este segmento, Kant señala no ya la diferencia entre el juicio estético y el juicio lógico, sino su semejanza, la cual está modulada por un *como si*. Este *como si* [*als ob*] atenúa o, mejor, moraliza, el juicio de gusto en términos de algo que *parece* pero *no es*, y que en el pensamiento *haría las veces de* o *funcionaría como*, sin *ser* verdaderamente. Eso que es *como si* expresa la semejanza entre el juicio de gusto y el juicio lógico que se conforma mediante la fórmula proto-predicativa $\langle x \text{ es } y \rangle$: en un juicio lógico o de conocimiento, x representa a un individuo o miembro, y representa una clase universalizable, y la cópula *es* es el operador lógico de inclusión de x como un caso de y , del tipo: “la rosa es un vegetal”. Pero esa semejanza es sólo aparente o parcial: el *como si* kantiano asume que “la rosa es bella” no responde al mismo orden lógico ni enunciativo. El predicado *belleza* se atribuye al objeto no como una verdadera cualidad, por lo que no hay una clase de cosas que son bellas, y en consecuencia el juicio no es lógico, aunque lo parezca. De modo que no produce conocimiento: el predicado *belleza*, al no subsumir un particular a un universal, no predica ninguna propiedad del objeto, ningún concepto se moviliza. Kant encuentra en predicados como *belleza* una de las operaciones en que la primeridad subjetiva se vuelve enunciable bajo una forma semejante a la del juicio lógico. Dicho de otro modo, eso que puede articularse como pensamiento y proposición cuasi-lógica es una posibilidad enunciativa, activada a partir de un operador de *identificación* entre dos nociones.[6]

3) Notemos también que estipula, en alguna medida, otro aspecto de la subjetividad: pone en el centro la *relación* de representación del objeto con el sujeto, que no es ni subjetiva ni objetiva en sentido trivial, sino que se realiza en el lenguaje, activando lo que trasciende al sujeto, pero sin dejar de ser *estético*, es decir, subjetivo. Aquí es donde el par conceptual subjetivo/objetivo resulta escaso: podríamos, con ayuda de Peirce, interpretar que se trata de una terceridad (un signo, que no es ni objetivo ni subjetivo: en todo caso, es inter-subjetivo) acerca de una primeridad (un sentimiento de placer/dolor, que sólo puede ser subjetivo como intra-subjetivo). Al expresarse en un tipo de enunciado *semejante* a un juicio lógico, que tiene la forma de la subsunción de un particular a un universal, el sentimiento cobra la forma de una terceridad, adquiere enunciativamente el formato de la universalidad subjetiva.[7] El problema que subsiste es el del concepto *belleza*, es decir, el de que la primeridad asuma la forma de una noción general.

Pongamos el ojo, en este segundo momento, sobre el enunciado-tipo que se puede ilustrar con “Esta rosa es bella”:[8]

Por ejemplo, la rosa que *estoy mirando* la declaro bella por medio de un juicio del gusto; en cambio, el juicio que resulta de la comparación de muchos individuales, a saber: *las rosas, en general, son bellas*, enúnciase ahora, no sólo como estético, sino como un juicio lógico fundado en uno estético. Ahora bien, el juicio: *la rosa es (en el olor[9]) agradable*, es ciertamente estético e individual, pero no un juicio del gusto, sino *de los sentidos*. Se diferencia del primero en esto, a saber: que el juicio de gusto lleva consigo una cantidad estética de universalidad, es decir, de validez para cada hombre, lo cual no puede encontrarse en el juicio *sobre lo agradable*. (§ 8; las cursivas son nuestras)[10]

Kant impone dos cotos a los juicios; por un lado, el que responde a la relación entre un juicio particular y su generalización: no es un juicio de gusto lo que enuncia una generalidad (aunque la generalidad puede entrañar un juicio estético). Visto desde Peirce, un juicio de gusto tiene como objeto un *primero* (la representación de una cualidad o de una sensación), y no un tercero (un objeto general); pero sí puede suceder a la inversa: una terceridad entraña una primeridad (lo que se lee en: “las rosas, en general, son bellas, enúnciase ahora, no sólo como estético, sino como un juicio lógico fundado en uno estético”).

Pero, por otro lado, si el juicio de gusto fuera una primeridad, chocaría con la fijación en un término que expresa un juicio de gusto: “bello”, “belleza” son las únicas expresiones en la *Crítica del Juicio* que aparecen representando el predicado del juicio de gusto. Digamos, con Peirce, que si el juicio de gusto fuera, como signo, una primeridad, la expresión no debiera ser un *legisigno*: tal vez sólo hubiera quedado lugar para una mueca, un suspiro de placer, un quejido doloroso, y no un signo de fuerza generalizante y abstracto como “bello” o “belleza”. Kant parece prevenir un aspecto de esto cuando ajusta la diferencia entre juicio de gusto y juicio de agrado: éste es estético, en el sentido de subjetivo, particular (“toda sensación individual no tiene valor más que para el que la experimenta”), pero no tiene el alcance universal que tiene el juicio de gusto (de hecho, Kant remite el juicio de agrado, incluso, a la animalidad[11]). Hay, pues, un doble anclaje: mantiene la base estética (subjetiva) a través de la predicación de belleza, y la articula con localizadores en relación con la enunciación: “la rosa que yo miro la considero bella” desborda de marcadores que identifican la referencia con la enunciación: “la...que” = determinante; “yo” = identificación subjetiva; “miro/estoy mirando” verbo de percepción individual, en un presente identificado con el momento de la enunciación.[12]

La solución enunciativa se hace presente, y en el ejemplo de Kant el cambio del singular (“la rosa que estoy mirando”) al plural (“las rosas en general”) puede distraernos: no es un cambio numérico, cuantitativo, del

sujeto del enunciado: es un cambio de estatuto, de cualidad. “La rosa que estoy mirando” localiza su referencia directamente en relación con quien enuncia, algo que está marcado no sólo por *yo*, sino también por el presente gramatical y semántico del verbo: “estoy mirando” presentifica el *ahora* y el *aquí* a través de la rosa con la que tengo un contacto inmediato. “La rosa que yo miro” podría glosarse con “esta rosa”, pero no con “una rosa” o “la rosa” con valor indeterminado. Comprobemos mejor aún que el problema no está en el cambio numérico: podría ser incluso “*las rosas* que estoy mirando”, donde el plural no modifica el estatuto de juicio de gusto: la consistencia que Kant le atribuye a esa expresión se funda en la co-presencia enunciativa, cuyo contraste está marcado por “en general”.

Ahora bien, la presentificación que acontece, por lo tanto, ¿no corre el riesgo de corresponder a lo que Kant llama un juicio de agrado, es decir, del orden pleno de la *particularidad*? Dicho de otro modo: si para Kant “Las rosas en general son bellas” no es un juicio de gusto porque objetos del gusto sólo son objetos inmediatos, y no generalidades, ¿no es eso, al menos en parte, contradictorio en relación con su diferenciación entre juicio de gusto y “juicio de agrado” de los sentidos (si es que los segundos implican algo que impresiona a los sentidos, mientras que los primeros implican una movilización del entendimiento)? Para nosotros, eso implica que habría, por lo tanto, una intervención de la relación entre individuo y clase, sea cual sea el valor exacto de esa relación: es decir, en “Me gusta esta rosa”, se trata necesariamente de un juicio de gusto en el que interviene la relación individuo-clase, ya que podríamos descomponerlo en: “me gusta este x” y “este x es una rosa”, por lo que *esta rosa* expresa esta articulación. Si fuera “me gusta *esto*”, al menos queda indefinida la *clase* de cosa que gusta.

Kant trabaja esto de manera indirecta: sitúa el juicio particular en el juicio *de agrado* de los sentidos, cambiando de *bello* a *agradable*, y haciendo emerger la oposición los predicados “es bello” y “me agrada”. De ahí que si “es bello” puede asemejarse superficialmente a un juicio de conocimiento, “me agrada” (o “me gusta”) no cabe en la comparación: remite a lo que me sucede como sensación subjetiva *sin pretensión de universalidad*. En “es bello” hay una predicación orientada al objeto, en “es agradable” la predicación remite a las sensaciones del sujeto, sensaciones que –por lo demás– involucran sólo al entendimiento. (El punto que no debemos pasar por alto es que “bello” y “agradable” deben tomarse sólo como símbolos estandarizados de dos tipos de operaciones diferentes, y no como dos enunciados concretos.) Y, por ende, ha cambiado el foco de interés: el problema no se sitúa en el objeto del juicio (“esta rosa” vs. “las rosas en general”) sino en el predicado (“es bello” vs. “es agradable” o “me agrada”).

Finalmente, y en consecuencia, señalemos que en la diferenciación con el juicio de agrado, Kant introduce en el juicio de gusto una dimensión generalizante, “universalizante”, que sólo puede producirse por un complejo movimiento enunciativo: la predicación introducida por cópula, la ausencia de marcadores de identificación con el parámetro originario de la enunciación, y el pasaje de la carga de la generalización del objeto hacia el predicado, mediante un marcador que indica algo que Kant sostiene: a saber, que *bello* es un predicado cuyas propiedades nocionales prescinden de una determinación previa por un placer o dolor. La belleza no se *siente*: se *aprecia*.

En relación directa con esto, tenemos el conocido examen sobre “si en el juicio del gusto el sentimiento del placer precede al juicio formado sobre el objeto, o si es al contrario” (§ 9). Además de los argumentos a favor de la segunda posición, parte de la respuesta la encontramos más adelante (§15), cuando Kant hace intervenir al entendimiento:

La facultad de formar conceptos, sean oscuros o claros, es lo que llamamos el entendimiento; y aunque el entendimiento tenga su parte en el juicio del gusto, como juicio estético (así como en todos los juicios), no entra como facultad de conocer un objeto, sino como facultad que determina un juicio sobre el objeto o sobre su representación (sin concepto), conforme a la relación de esta representación con el sujeto y su sentimiento interior, y de tal suerte, que este juicio sea posible conforme a una regla general.

El lenguaje es el vehículo primario para la relación entre el entendimiento y el juicio, y el alcance de términos generales es lo que opera el pasaje de la *primeridad* a la *terceridad*. [13] El juicio de gusto antecede al placer a través de la mediación del lenguaje. Esto, sin embargo, no debe confundirse con un *conocimiento* producido por el juicio, que sería, en términos de Peirce, *terceridad*. [14]

Tercer momento

En el *tercer momento* Kant desarrolla que lo bello, en el juicio de gusto, se da sin concepto, pero (a diferencia de lo que explica en el segundo momento, cuando “sin concepto” está en tensión con “universalmente”), aquí es en relación con la verdaderamente compleja cuestión de la *finalidad sin fin*. Si la *finalidad* es la “causa de un concepto”, y el *fin* es el “objeto de un concepto” (donde éste –el concepto– es la causa de aquél –el objeto–, en el sentido de la “base real de su posibilidad”), lo bello es una suerte de estructura conceptual *trunca*, es decir, sin que concepto alguno consolide como su resultado un objeto. Y, de acuerdo con Kant, esto es lo que aparece en la conciencia del sujeto, de un modo tal que al darse este estado, se siente placer, y al perderselo, se siente dolor. Probablemente, predicados como “es bello” produzcan este tipo de operación del lenguaje: la de que

la belleza es una predicación validable, pero no es posible pensarla como un grado acabado o consumado de una perfección o ideal de objeto. En otros términos, decir de algo “es un vegetal” supone un predicado donde x consume el ideal de vegetal, o sea, tiene *lo que tiene que tener* para ser un vegetal. En cambio, decir de alguien o algo que “es bello”, no supone, de acuerdo con el planteo kantiano, un arreglo con relación a un ideal consumable, ya que no clasifica a x en el conjunto de cosas que *tienen la o las propiedades de la belleza*. Esto implica que se pone en juego, de alguna manera, un ideal indefinible: es *un juicio sin concepto*. La pista enunciativa de esto se sigue en que en el juicio enunciado, se daría la relación: “x es y”, donde “y” no es una clase ni un concepto universal (en el sentido de validable igualmente por todos), sino un parámetro postulado como irrealizable y/o finalmente irrealizado.

Este tipo de operación predicativa tiene un lugar claro en la teoría de las operaciones enunciativas de Culioli: se trata de una predicación que introduce un valor orientado no hacia el centro organizador *tipo* (que es el que permite que la referencia de una ocurrencia se localice en relación con algo cuyas propiedades son contables y alcanzables, o sea, decibles y consumables) sino hacia el *atractor*. [15] El atractor es hacia donde se orientan las predicaciones de lo indefinible, de lo inaccesible, ya sea porque se trata de las calificaciones “de alto grado” (que se salen de escala o parámetro), ya sea porque representan lo imaginario o lo absoluto. [16] Así, Kant da su “definición de lo bello sacado de este tercer momento”: “La belleza es la forma de la finalidad de un objeto, en cuanto es percibida *sin la representación de un fin*”. Forzando una paráfrasis obtendríamos que *belleza* (o cualquier otro predicado constitutivo de un juicio de gusto) es un modo en que un objeto puede ser, modo que representa un ideal no consumable ni conceptualizable de una manera *extensa* (por oposición a *intensa*), aunque sí –decididamente– enunciable. [17]

Cuarto momento

El *cuarto momento* involucra otro problema: el del carácter *necesario* del juicio de gusto, basado en la *comunicabilidad universal* de un sentimiento común. El *sensus communis* que Kant invoca en §20 no debe confundirse con un entendimiento común [18] y no está basado en conceptos. Toda posible confusión de aquél con la idea de una conceptualización común tiende a disolverse, una vez más, en la diferencia entre lo pretendido y lo realizado: el sujeto, al producir juicios de gusto, actúa *como si* hubiera tal *sensus communis*:

Así, sólo suponiendo que haya un sentido común (por lo cual entendemos, no un sentido externo, sino el efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer), sólo suponiendo, digo, un sentido común semejante, puede el juicio de gusto ser enunciado. (§ 20)

Aquí, lo *común* es la facultad, y no el contenido que esa facultad permite sentir. Pero el hecho de suponer a esa facultad como común, hace presumir al sujeto que todos pueden producir el mismo juicio de gusto:

El gusto es, pues, la facultad de juzgar a priori los sentimientos ligados a una representación dada, propios para ser participados (sin el intermedio de un concepto). Si se pudiese admitir que la sola propiedad que tiene nuestro sentimiento de poder ser universalmente participado, encierra desde luego un interés para nosotros (que no hay derecho para deducir de la naturaleza de un juicio puramente reflexivo), se podría explicar por qué el sentimiento del gusto se atribuye a cada uno, por decirlo así, como un deber. (§ 40)[19]

Se trata de un sentido subjetivo pero compartible (*gemeinsein*), y ese carácter de compartible se funda en que es comunicable. Así, todo juicio de gusto, asume Kant, supone la comunicabilidad de un sentimiento, lo cual lo hace *necesario*; necesidad no del orden del razonamiento o de la experiencia, sino del modo en que puede ser compartible un *sentimiento*: restringido –una vez más– como *condicional*,[20] a la espera de su realización, [21] o en términos de la teoría de Culioli, de su validación por alter.[22]

Esto se funda en un principio capital del funcionamiento de la *semi-osis* (en el sentido de Peirce): la que supone que es posible que el orden intra-subjetivo de las sensaciones, sentimientos y afectos (la *primeridad* en la teoría de Peirce) sea comunicable; es decir, que se pueda producir sentido (*terceridad*) acerca de ellos. Dicho de otro modo: la teoría estética kantiana es una teoría –también– de cómo se lleva al plano de la discursividad *inter-subjetiva* aquello que sería sólo del orden (intra-)subjetivo, basándose en la presunción humana de que lo *posible* (primeridad) puede volverse *necesario* (terceridad) por la vía de su comunicabilidad. Y su condición de posibilidad está en el lenguaje.[23]

Ahora bien, así como podría tacharse de ingenua la idea kantiana de la relación pensamiento-palabra, en el sentido de que el enunciado verbal expresaría perfectamente el sentir, no parece contener ingenuidad alguna en el momento en que admite como propio del lenguaje su posibilidad de hacer referencia a la relación subjetiva con un objeto o representación. La de Kant, es una teoría de las operaciones del lenguaje acerca de la referenciación de los estados subjetivos.

El asunto en cuestión sería ¿qué clase de enunciados cumple con todos estos requisitos? Sin dudas, el de los juicios de gusto, al menos, en los términos que Kant los teorizó. Para él, éstos *no se definen ni por un contenido ni por un referente* (artístico o natural o intrínsecamente “estético”)

ni por un tipo de palabra o lexema o unidad lingüística en especial.[24] Expresan un modo de pensamiento, una operación cognitiva.

Es en tal sentido que emerge la posibilidad de una lectura enunciativa,[25] donde la declaración de que algo “es bello” implica el pasaje del pensamiento a su expresión, la correspondiente activación de una relación intrasujeto-intersujeto por la vía del lenguaje, y la producción de un juicio que no puede explicarse como una predicación con arreglo a un *concepto* (en términos kantianos) o a una *noción* centrada en un *tipo* (en términos culiolianos), caracterizada clásicamente, ya desde Aristóteles y también con posterioridad a Kant, por la subsunción de un particular a un universal, de un miembro a una clase; sino con relación a un parámetro inexpresable pero compartible. Ese es un punto límite del lenguaje, y el caso enunciativo de las predicaciones orientadas hacia lo que Culioli llama un centro *atractor*. Asimismo, queda determinada por los valores referenciales que no son deducibles de un semantismo intrínseco a las palabras. Es en este sentido, reiteramos, que consideramos posible una lectura enunciativa de la reflexión estética kantiana.

A partir de Kant fue posible atender un aspecto muchas veces relegado en el campo del lenguaje: en contraste con ciertas teorizaciones limitadas sobre la dimensión referencial (cómo se habla acerca de “cosas” y “hechos” del mundo) y sobre razonamientos (modos de argumentación, silogismos, retórica), una teoría sobre los juicios de gusto apunta a dar cuenta de los pasajes posibles entre lo subjetivo y lo intersubjetivo, lo referencial y lo valorativo, lo cuantitativo y lo cualitativo, lo posible y lo necesario, lo estrictamente individual y lo universalizable, lo presente y lo atemporal... Para ello, partir de una teoría *enunciativa del lenguaje* es fundamental. Y Kant pareció intuirlo a fines del siglo XVIII.

Notas [↑]

[1] Este artículo es la versión escrita de la exposición realizada en el II Coloquio de Investigaciones en Crítica de Arte “Crítica del Juicio: Lecturas Contemporáneas”, organizado por las cátedras de Historia del arte y de Medios y políticas de la comunicación, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA, 6 de Junio de 2009, y forma parte de la investigación para mi tesis doctoral “Para una teoría de las operaciones enunciativas de los juicios de gusto”.

[2] Por ejemplo, en la estética de Hume, el problema del lenguaje está presente, pero de un modo “excéntrico” (por opuesto a “concéntrico”), es decir, el lenguaje no interviene en la conformación misma del juicio de gusto. Se podría resumir así la postura de Hume: “aun cuando su discurso general sea el mismo”, los hombres difieren en sus sentimientos. En “Del criterio del gusto” destina largos párrafos sobre la variación en cómo se entienden las palabras que se utilizan para señalar lo positivo o negativo de una opinión. Pese a lo cual, considera que hay una opinión “justa y verdadera”: el problema es “fijarla con certeza”. Aunque el criterio sea universal, el mismo para todos los hombres, no todos están en condiciones de “pronunciar” un juicio: por no tener oficio, por ser prejuicioso, por dejarse llevar por sensaciones y no apreciar lo que verdaderamente es bello. En esto es claramente diferente al planteo kantiano. (Cf. Hume 2003).

[3] Salvo aclaración en contrario, todos los fragmentos citados corresponden a la 22ª edición de la *Crítica del Juicio*, trad. de M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 2007 (1ª ed.:

1977). Para facilitar la relocalización, empleamos sólo la referencia de la sección y su numeración: “§ 1”. Las cursivas son nuestras.

[4] Genette nos recuerda esto en 2000: 76-77.

[5] Y luego: “Pero esta universalidad no tiene su origen en conceptos; porque no hay paso de los conceptos al sentimiento de placer o de pena (excepto en las leyes puras prácticas; más estas leyes contienen un interés, y no hay en ellas nada de semejante con el puro juicio del gusto). El juicio del gusto, en el cual tenemos conciencia de ser por completo desinteresados, puede, pues, reclamar con justo título un valor universal, aunque esta universalidad no tenga un fundamento en los mismos objetos; o en otros términos, hay derecho a una universalidad subjetiva.” (§ 6)

[6] Tal como señala el propio Peirce, la cópula en lenguas indoeuropeas, un signo semejante a nuestro *cual* en el egipcio antiguo, son ejemplos de estos operadores.

[7] En términos de la teoría de Culioli, si bien la *noción* /belleza/ activa operaciones *cualitativas* más próximas a las coordinadas Subjetivas, éstas también pueden afectarse de ruptura entre la instancia de la enunciación y su localizador en el enunciado: “esta rosa es bella”, no deja de ser un formulismo carente de espontaneidad, y sólo en algunos niveles su validación remite a *Ego*.

[8] Una lectura parcialmente diferente se encuentra en Schaeffer 1999: 75.

[9] El traductor García Morente aclara que en las tres ediciones de la *Kritik*... dice “im Grebauche” [“en el uso”] pero que Erdmann y Vorländer proponen leer “im Geruche” [que se traduce “en el olor”].

[10] Citamos otra traducción, cuyas diferencias sin embargo reafirman los señalamientos que aquí hacemos: “Por ejemplo, la rosa que yo miro la considero bella por un juicio del gusto; pero el juicio que resulta de la comparación de muchos juicios particulares, y por el cual yo declaro que las rosas en general son bellas, no se presenta solamente como un juicio estético, sino como un juicio lógico, fundado sobre un juicio estético. El juicio, por el cual declaro que la rosa es agradable (en el uso), es también a la verdad un juicio estético y particular; pero este no es un juicio del gusto; es un juicio de los sentidos, el cual se distingue del anterior en que el juicio del gusto contiene una cantidad estética de universalidad que no se puede hablar en un juicio sobre lo agradable.” *Crítica del Juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de A. García Moreno y J. Ruvira, Madrid, Librerías de Francisco Iruvedra, Antonio Novo, 1876, reed. Biblioteca Virtual Universal, 2003.

[11] “Existe también lo agradable para los seres desprovistos de razón como los animales; lo bello no existe más que para los hombres, es decir, para los seres sensibles, y al mismo tiempo razonables; lo bueno existe para todo ser razonable en general.” (§5) “Se puede, pues, según me parece, conceder a Epicuro que todo placer, aun cuando sea ocasionado por conceptos que despierten ideas estéticas, es una sensación animal, es decir, corporal, y no se hará por esto el menor perjuicio al sentimiento espiritual del respeto por las ideas morales, porque este sentimiento no es un placer, sino una estima de sí (de la humanidad en nosotros) que nos eleva por encima de la necesidad del placer; yo añado, que aunque menos noble, la satisfacción del gusto no sufrirá en esto demasiado.” (“Observación a la Analítica de lo Sublime”, p. 116 de la edición de 1876)

[12] En conjunto, equivale a la producción de lo que tradicionalmente se concibe como una “deixis”, o en sentido más cercano a la teoría de Culioli, un enunciado con referencia localizada por identificación situacional con la enunciación: $Sit_0 = Sit_1$.

[13] Laurent Danon-Boileau (2006: 140) justifica en términos de la teoría enunciativa de Culioli el modo en que “la palabra [es] el lugar de emergencia de las emociones del alma”, inspirándose en la primera frase del *Peri Hermeneia* de Aristóteles: “Porque hay en la palabra símbolos de las impresiones del alma”. Dice el autor: “Car les symboles dont il s’agit ici ne sont pas les traces en creux d’émotions de l’âme qui préexisteraient à leur rencontre avec le matériau qui va les porter. Les symboles observables dans la parole sont au contraire la cristallisation de sensations indistinctes dont le sujet ne prend véritablement conscience qu’au moment de la constitution de ces symboles. C’est alors que les émotions deviennent pleinement telles. Elles n’apparaissent pour ainsi dire au sujet que quand il en reconsidère après coup les symboles dans sa propre parole.”

[14] Terceridad-primera: el signo *remático*, terceridad-segunda: la proposición o signo *dicente*, y la terceridad-tercera o *argumento*.

[15] Culioli (1999b: 11 y ss., 81 y ss, 113 y ss., 125 y ss, 165 y ss.).

[16] Esta cuestión, a nuestro parecer, intuitiva o algo más por Kant, ha chocado luego con un

referencialismo radical de las posteriores reflexiones sobre el lenguaje, que sostuvo que tanto los conceptos como los objetos debían ajustarse a referencias consumables, así como los juicios debían someterse a la prueba del verdadero-o-falso para ser válidos como juicios. Por bastante tiempo, la alternativa surgida fue el semantismo aislado de las palabras que serían, *en sí mismas*, o bien “subjetivas” (en las teorías de la *subjetividad en el lenguaje*) o bien pertenecientes a un grado *supremo* o *fuera* de una escala. Esto retardó el avance de las teorizaciones sobre lo valorativo en el lenguaje hasta que pudo integrarse (en vez de segregarse) un referencialismo no-radical con la construcción de apreciaciones que se construyen por un movimiento complejo del lenguaje (y no sólo por obra de términos aislados).

[17] En el marco de la teoría de Culioli, esto distinguiría, además de los predicados orientados al centro *tipo* respecto de los orientados al *atractor*, las operaciones del orden de lo *cuantitativo* respecto de las del orden *cualitativo*.

[18] Posteriormente explica el lugar de este sentido común en el ámbito del juicio de gusto, donde considera natural un *sentido común a todos*, y el que contempla una de las tres máximas del entendimiento; cf. *op.cit.*, §40 y §41.

[19] En la §40 “(...) la expresión del sentido común (*sensus communis*), conviene mejor al gusto que a la inteligencia común, al juicio estético que al juicio intelectual, si se quiere entender por la palabra sentido un efecto de la simple reflexión sobre el espíritu, porque entonces se entiende por sentido el sentimiento de placer. Aun se podría definir el gusto como la facultad de juzgar de lo que hace propio para ser universalmente participado, el sentimiento ligado sin el auxilio de ningún concepto, a una representación dada.” En la §41: “Empíricamente lo bello no tiene interés más que en la sociedad; y si se considera como natural en el hombre la inclinación a la sociedad, y la sociabilidad como una cualidad necesaria del hombre, criatura destinada a la vida de sociedad, y por consiguiente, como una cualidad inherente a la humanidad, entonces es imposible no considerar el gusto como una facultad de juzgar de las cosas cuyo sentimiento se puede ver participado por los demás, y por consiguiente, como un medio de satisfacer la inclinación natural de cada uno.”

[20] Quéré (1993) propone su analítica de la opinión en términos de lo *probable* aristotélico-kantiano.

[21] Cf. §19 “La necesidad objetiva que atribuimos al juicio del gusto es *condicional*. El juicio del gusto exige el consentimiento universal; y el que declara que una cosa es bella, *pretende* que cada uno debe dar su asentimiento a esta cosa, y reconocerla también como bella. Esta necesidad contenida en el juicio estético es, pues, expresada por todos los datos que exige el juicio, *pero sólo de una manera condicional*. Se busca el consentimiento de cada uno, porque con esto se tiene un principio que es común a todos.” (cursivas nuestras).

[22] Sobre el concepto de validación, cf. Culioli (1990, 1999a y b, 2002). Una elaboración específica orientada a los juicios de gusto se desarrolla en mi tesis en preparación, v. nota 1.

[23] Otra vez remitimos a Danon-Boileau (*op.cit.*: 141-142) y su tesis sobre el desarrollo psico-social del individuo, de que el lenguaje es el “lugar de las conversiones de las emociones en afecto por efecto de la co-enunciación”.

[24] Volvemos a subrayar, sin embargo, que los ejemplos que aparecen en la tercera *Crítica* se reducen a “x es bello”, donde Kant en ningún momento cuestiona el alcance de tales enunciados, ni se pregunta por la posibilidad de que otros tipos de enunciados puedan ser juicios de gusto en los términos que allí define. Por otro lado, la estética kantiana, es sabido, privilegia la belleza natural por sobre las representaciones humanas, pero en el nivel de teorización que situamos la discusión, esas preferencias suyas no actúan.

[25] Es decir, en términos de Culioli, a partir de una relación predicativa, la enunciación es la construcción de “una red de valores referenciales” que orientan y determinan la localización espacio-temporal e intersubjetiva de un enunciado concreto. (Cf.: 1999b: 44).

Bibliografía [↑]

- Caron, J. (2006) “Un modèle psycholinguistique?”, en D. Ducard y C. Normand (Dir.), *Antoine Culioli: Un homme dans le langage. Originalité, diversité, ouverture*, París: Ophrys. 117-136.
- Culioli, A. (1990) *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, Tomo 1, París: Ophrys.

- _ (1999a) *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage*, Tomo 2, París: Ophrys.
- _ (1999b) *Pour une linguistique de l'énonciation. Domaine notionnel*, Tomo 3, París: Ophrys.
- _ (2002) *Variations sur la linguistique. Entretiens avec Frédéric Fau*, París: Klincksieck.
- Cullioli, A. y Normand, C.** (2005) *Onze rencontres sur le langage et les langues*, París: Ophrys.
- Danon-Boileau, L.** (2006) "Opérations énonciatives et processus psychiques", en **D. Ducard y C. Normand** (Dir.) *Antoine Culioli: Un homme dans le langage. Originalité, diversité, ouverture*, París: Ophrys. 137-145.
- Ducard, D. y Normand, C.** (Dir.) (2006) *Antoine Culioli: Un homme dans le langage. Originalité, diversité, ouverture*, París: Ophrys.
- Ducrot, O.** (1984) *El decir y lo dicho*, Buenos Aires: Hachette.
- Gardiner, H.** (1985) *The Mind's New Science. A History of the Cognitive Revolution*, New York, Basic Books (tr.cast.: (1988) *La nueva ciencia de la mente. Historia de la revolución cognitiva*, Barcelona: Paidós).
- Genette, G.** (2000), *La Obra del Arte. La relación estética*, Barcelona: Lumen. (ed. fr. París: Seuil, 1997.)
- Hume, D.** (2003) "Del criterio del gusto", en *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, Buenos Aires: Biblos (trad. de M. Marey).
- Kant, I.** (1876) *Crítica del Juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo, reed. Biblioteca Virtual Universal, 2003. (trad. de A. García Moreno y J. Ruvira).
- _ (1977) *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa Calpe, 2007. (trad. de M. García Morente).
- Kerbrat-Orecchioni, C.** (1980) *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, París: Armand Colin [tr.cast. (1993) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires: Edicial, trad. G. Anfora y E. Gregores.]
- Peirce, Ch. S.** (1931-1935) *Collected papers*, Cambridge: Harvard University Press.
- Qéré, L.** (1993) "Opinion: The economy of likelihood. An introduction to a praxeological approach to public opinion", en *Réseaux*, I, 1: 139-162.
- Schaeffer, J.M.** (1999) *El arte de la edad moderna*, Caracas: Monte Ávila (trad. S. Caula.)
- Todorov, T.** (org.) (1970) *Langages, Énonciation*, Vol. 5, Nro. 17.
- Varela, F.** (1990) *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, Barcelona: Gedisa.
- VV.AA.** (1992) *La théorie d'Antoine Culioli. Ouvertures et incidences. (Actes de la table ronde "Opérations de repérage et domaine notionnel" - Mai 1991)*, París: Ophrys.

Gastón Cingolani

es Licenciado en Comunicación Social (UNLP), Magister en Diseño de Estrategias de Comunicación (UNR) y Doctorando (UBA). Es docente e investigador en el Área de Crítica de Artes del IUNA y en la UNLP, donde dirige investigaciones sobre la televisión y los discursos sobre los medios. Editó en colaboración *Discursividad Televisiva* (Eduulp, 2006).

E-mail: gastonc9@ciudad.com.ar

Comentarios a Hannah Arendt, lectora de Kant, en *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*

Mónica Virasoro

El artículo se presenta como un comentario a la lectura de Kant que Hannah Arendt hiciera buscando en *La Crítica del juicio* y en algunos escritos posteriores el esbozo de una filosofía política que Kant no llegó a escribir. El punto nodal es el hacer un espacio a la libertad que al fin de las dos primeras *críticas* kantianas había quedado un tanto restringida por la legalidad natural y la obligación moral. Arendt asume que ese es el espacio de la política entendida al modo griego, no como un medio para la libertad, sino como la libertad misma, campo de la contemplación y la comunicabilidad. Nuestro comentario busca confrontar este punto de vista con nuestra realidad: ¿Qué entendemos hoy por política? ¿Y cómo se enlaza este concepto con el de democracia, diálogo, consenso, sentido comunitario?, preguntas todas ellas que aportan a un debate muy actual.

Palabras clave: Consenso - sentido comunitario - libertad - comunicabilidad

Comments on Hannah Arendt, reader of Kant, in her *Lectures on Kant's Political Philosophy*

The paper presents a commentary on the reading of Kant to Hannah Arendt did in *Critique of Judgment* and in some later writings outlining a political philosophy that Kant did not write. The key point is to make a space for freedom that the end of the first two Kantian criticism had been somewhat restricted by natural law and moral obligation. Arendt assumes that this is the policy space to the Greek way not understood as a means of freedom but as freedom itself, the field of contemplation and communicability. Our review seeks to confront this view with our reality: What do we mean by politics today? And how this concept is linked with democracy, dialogue, consensus, sense of community?, Questions all of which contribute to an ongoing debate.

Palabras clave: Consensus - sense of community - freedom - communicability

I

La obra interesa porque plantea un tema escasamente tratado: el de la filosofía política de Kant, y porque, a propósito de ello, viene a decir algo en un debate –creo muy vigente en la Argentina– sobre democracia,

diálogo, consenso, pluralidad. Pero lo particular de estas conferencias de Hannah Arendt es que no habiendo en Kant la formulación explícita de una filosofía política ni en su sistema una esfera de los asuntos políticos, va a buscarla en la *Crítica del juicio* y otros artículos de sus últimos años.

¿Cómo es que Hannah justifica este pasaje? De algún modo se atiene a las palabras del propio Kant cuando en el prefacio de la *Crítica del juicio* dice que busca un puente entre las dos críticas precedentes. ¿Pero en qué consiste ese puente? No hay que pensar mucho para ver que se trata de un puente hacia la libertad, para escapar al determinismo, a los límites de la razón teórica para el conocer, y los límites de la razón práctica para alcanzar sus ideales morales, ese camino infinito en pro de las Ideas. Y esto no parece estar muy lejos del sentir de Arendt, quien en otra obra dedicada específicamente a lo *político* -¿*Qué es la política?*-, en el mero comienzo dice “El sentido de la política es la libertad”. Creo que esto es un aspecto esencial para comprender no sólo la obra sino el punto de mira que la motiva. Pero por el momento lo dejo allí, pues es precisamente lo que aquí quiero desarrollar.

Comienzo entonces retomando lo antes dicho. Entiendo que lo que busca Kant en la *Crítica del juicio* es un espacio para la libertad, y una facultad que garantice su realización. Recordemos, hasta esta obra el autor se ocupó del conocimiento y la facultad del entendimiento, del desear y su facultad, la razón en tanto gobierno de la voluntad. En ninguna de las dos esferas se da la libertad, el hombre se halla constreñido entre un mundo de leyes físicas que lo coaccionan y un mundo de ideas reguladoras donde lo obliga la ley moral. Kant, que pensaba terminar allí la tarea crítica, vuelve a ella impulsado por la necesidad de completar el sistema. Tiene que ocuparse de otra facultad que tienda un puente entre el entendimiento y la razón, que permita un libre juego entre ambas; ella será la del juicio. Y así como la primera apuntaba a la verdad y la segunda al bien, ésta apunta a la belleza.

De un recorrido por el concepto de juicio estético podemos deducir los temas que aún le quedan pendientes a Kant. En primer lugar, éste corresponde a la clase de juicios reflexionantes, que a diferencia de los determinantes, que subsumen un particular bajo un universal, se halla en la situación de que no hay tal universal, por tanto lo debe crear. Aquí es donde aparece una nueva facultad, la imaginación, facultad de representación, que -dice Kant- completa lo que no está, es capaz de, o bien hacer presente lo ausente, tener intuiciones sin la presencia del objeto, o bien, bajo una concepción organicista de la naturaleza, remontar un particular a una finalidad.

Más allá de este papel central de la imaginación en la *Crítica del juicio*, Arendt nos dice que ya era el principal hallazgo de Kant en la *Crítica de*

la razón pura. Nos recuerda que para Kant existen dos fuentes de la experiencia: la sensibilidad, que nos da la intuición de lo particular -el *esta*- y el entendimiento, que nos da el concepto -*mesa*-, que nos permite conocer el tal particular; una se refiere al objeto concreto, el aquí y ahora, el otro lo hace comunicable. Y ¿cómo es que operan juntas? Kant responde que la síntesis es efecto de la imaginación, una función ciega de la que rara vez somos conscientes porque en el concepto de *mesa* ya hay una imagen encerrada; ella aporta los esquemas, (*eidós*, imagen) y esto es lo que hace de ella la condición de posibilidad de toda experiencia, y aún más, esto es lo que la hace comunicable. Es porque tenemos en nuestra mente ese esquema, que además está en la mente de mucha gente, y precisamente por esto, que tenemos experiencia comunicable.

Vemos entonces –como señala Arendt- que ya en la *Crítica de la razón pura* la imaginación tenía un papel de consideración al servicio del entendimiento. En la *Crítica del juicio* su papel será central; será el intelecto el que se pondrá al servicio de la imaginación. Y así como en el campo del conocimiento teníamos el *esquema*, en el plano del juicio tenemos un análogo, el *ejemplo*, que es como las andaderas del juicio que lo guían en la maraña de los particulares; es lo particular que se supone que contiene en sí un concepto o una regla general, y así es como el juicio adquiere validez ejemplar.

¿Cómo procede? No es necesaria ningún tipo de deducción a partir de una regla, pues ya se tiene en la mente el ejemplo. Dice Hannah: «se afirma de manera espontánea ‘Este hombre tiene valor’ si fuéramos griegos tendríamos en la mente el ejemplo de Aquiles» y más abajo agrega «Casi todos los conceptos de las ciencias históricas y políticas son de esta naturaleza: tienen su origen en un acontecimiento histórico al que se confiere carácter ejemplar» (Arendt 2003). Vamos viendo ya hacia adonde apunta su interés.

Abandono un momento el recorrido de Hannah para exponer sucintamente las características del juicio estético tal como las presenta Kant en la *Crítica del juicio*

- Sin concepto. Se entiende porque no se trata de conocimiento, sino de vincular dos particulares. Estamos en el campo de la imaginación que es un juego libre de regla. El juicio se ocupa de lo particular.

- Es desinteresado. Este carácter es el que le imprime su rasgo de libertad pues está desprovisto de todo interés –y por tanto de todo tipo de limitación- tanto de conocimiento, como moral o de utilidad.

- Subjetivo. Con lo cual no se quiere decir que es arbitrario y caprichoso sino que queda del lado del sujeto, no se interesa por el objeto. En tanto es juicio reflexionante se trata de una relación del sujeto consigo mismo.

- Y sin embargo pretende validez universal y esto en la medida en que se postula que es comunicable. Al igual que el *esquema* se espera del *ejemplo* que esté en la mente de mucha gente.

Esta última característica creo que es la que está a la base de toda la interpretación arendtiana. En tanto Hannah está buscando en Kant el desarrollo de un pensamiento político, un recorrido por las tres críticas y las tres preguntas kantianas -¿Qué puedo conocer, qué debo hacer, que puedo esperar? a las cuáles solía agregar ¿Qué es el hombre?- le hacen reflexionar que la existencia de la *Crítica del juicio* exige agregar una quinta pregunta: ¿Por qué es necesario que existan hombres? donde lo fundamental es el plural. Así resulta que a los dos puntos de vista de considerar al hombre, en tanto ser racional autónomo, y ser moral sometido a la ley que él mismo se otorga, agrega el de los hombres en plural, los que viven en comunidad, interdependientes hasta para pensar.

Hannah señala que este era el tema que a Kant le quedaba pendiente al finalizar sus dos *Críticas* y encuentra que se halla presente en la primera parte de la *Crítica del juicio* así como en sus escritos últimos. La diferencia con las anteriores *Críticas* residiría en que esta, más relacionada con la política no se ocupa del hombre como ser cognoscente, no habla de verdad sino de hombres en plural, no del hombre en general para quien legisla la razón práctica, sino los de esta tierra. Sus temas son: lo particular, la facultad de juzgar para juzgar ese particular, la sociabilidad como condición para ejercer esa facultad, pues los hombres necesitan de los otros hombres no sólo para satisfacer sus necesidades materiales sino también para poder pensar. Todos estos temas en torno a la política –considera Hannah- preocuparon a Kant antes de terminar su empresa crítica y luego en la vejez.

A propósito -comenta- que así como Hume lo despertó de su sueño dogmático y Rousseau, en su madurez de su sueño moral, la Revolución Francesa lo despertó más tarde de su sueño político. La cuestión que se le presentaba era de cómo reconciliar el problema de la constitución del Estado con su filosofía moral, una moral que remitía toda decisión al sujeto y dejaba al hombre demasiado solo para orientarse en su accionar, y entendió que esta no podía ayudarlo en esa empresa. Acercándose al punto de vista de Aristóteles para quien un hombre de bien sólo puede ser un buen ciudadano en el seno de una ciudad buena, Kant invierte su planteo: la cuestión será constreñir al hombre no a ser un hombre bueno sino a ser un buen ciudadano; entiende ahora que no es la moralidad la causa de la buena constitución de un Estado sino que de ésta hay que esperar la formación moral de un pueblo. Sin embargo si para ser un buen ciudadano no es necesaria la conversión moral del hombre, sí es necesario que la acción pueda ser publicitada. Veremos que la publicidad es un punto clave en el

pensamiento político de Kant; hasta podría afirmarse que es la condición de posibilidad de la política.

A la inversa de lo que ocurre con la pregunta ¿qué debo hacer? que tiene que ver con el yo con independencia de los otros y refiere a una relación del sujeto consigo mismo, en lo político, que es el mundo del “entre hombres” lo importante para Kant es la sociabilidad, la comunicabilidad, libertad de pensar y publicitar lo que se piensa, pero no para actuar.

Parece, entonces, que lo político prima sobre lo moral, y el pensar, la vida contemplativa, sobre el actuar. A su vez el problema se desplaza, del interés por la relación de la política con la moral, se pasa a la relación de la política con la filosofía, con el pensar, con lo que Kant llama pensamiento crítico y define como un pensar por sí mismo, exactamente lo contrario de doctrina. *Crítica* implica negatividad, libertad en contra de los despotismos, una manera de ir orientando el pensamiento *a través de*, y dejando atrás los prejuicios y las opiniones infundadas. *Crítica* es lo que une la teoría a la práctica; su operador es el juicio que completa la tarea del entendimiento; al concepto, le añade el distinguir si algo cae o no bajo la regla; pone el ejemplo del médico que primero aprende la teoría y luego la aplica a los casos particulares.

Y a la *crítica* le es esencial la publicidad, la libertad de hacer uso público de la razón para persuadir a otros a compartir un punto de vista. Ambas cosas van juntas, sin esa *prueba del examen libre y público* no es posible pensar ni formarse opiniones.

Pensamiento crítico, entonces, implica comunicabilidad y por tanto una comunidad de hombres. Y *gusto* es precisamente esa facultad de juicio que hace *universalmente* comunicable nuestro sentimiento en una representación dada sin intervención de un concepto. Las características de este juicio son en primer lugar la imparcialidad, algo que deriva de su carácter desinteresado, el no tener ataduras materiales o morales le permite guardar una sana distancia que impulsa su movilidad y le permite incluso considerar los puntos de vista de otros, no sólo juicios reales sino también posibles para lo cual es esencial la intervención de la imaginación, facultad de hacer presente lo ausente.

De esto parece derivarse que el punto de vista general es el del espectador. Por cierto en otro de sus escritos “políticos” (*El conflicto de las facultades*) buscando un signo del progreso de la humanidad y en ocasión de la Revolución Francesa, Kant lo halla, no en los actores de la misma, sino en el entusiasmo de los espectadores. Es el espectador el que da sentido a los acontecimientos porque la verdad sólo se revela al que se abstiene de actuar, al que guarda una distancia y puede por tanto ver el conjunto. Al actor le interesa la doxa, la reputación, la opinión de los otros. Y por tanto no es

autónomo ni libre. En la posición de espectador se escapa de la caverna de las opiniones y se hace ciudadano del mundo.

Esta valoración de la vida contemplativa por encima de la activa es lo que Kant plantea en la *Crítica del juicio* para el campo de la estética ya que considera que el mundo sin hombres sería un desierto entendiendo a los hombres sobretodo como espectadores, y así subordina el genio al gusto; éste es el que lo disciplina y reglamenta. La belleza requiere comunicabilidad, y el genio, espectador, o sea, gusto (*Crítica del juicio* parágrafo 50)

En la *Crítica del juicio* (parágrafo 40) habla del gusto como de un *sensus communis*, sentido comunitario, algo común a todos del cual depende la comunicación y el discurso. De las máximas que lo rigen nos interesa particularmente la de la extensión; consiste como decíamos más arriba en poder situar el pensamiento en el lugar del otro. Supone búsqueda de consenso, ejercicio de la persuasión, y todo ello en tanto miembro de una comunidad. Esta facultad de juicio es la que procura una “mentalidad amplia”. Nos permite prescindir de las circunstancias privadas que nos limitan, liberarnos y conseguir imparcialidad. Esta es, como veíamos, una de las características del juicio estético, el desinterés. Lo bello nos enseña a amar sin interés propio, interesa sólo en sociedad.

II.

Hasta aquí Kant en la lectura de Hannah, quiero ahora hacer unas observaciones, sobre puntos que ya tenía en mente antes de la lectura de estas conferencias, relativas al punto de vista de Hannah acerca de lo político en otro de sus libros: *Qué es la política*. Las observaciones pueden hacerse extensivas a toda interpretación de la *Crítica del juicio* como una política que Kant no llegó a escribir. Esta es precisamente la opinión de Hannah tomando también otros escritos llamados políticos.

Es interesante señalar que en Hannah cuyo pensamiento se halla fuertemente influido por Kant se reitera al final de su vida el mismo recorrido kantiano. En efecto, su obra *La vida del espíritu* se divide en dos partes: el pensamiento y la voluntad. La autora proyectaba una tercera correspondiente al *juicio* que probablemente pensaba dedicar a la política pero no pudo llevarla a cabo; no obstante algunas de sus ideas se supone podrían estar diseminadas en escritos políticos de esa época del mismo modo que ella interpreta que el pensamiento político que no se dio en Kant se halla en sus últimos escritos.

Al comienzo decía que al emprender la tercera crítica, Kant buscaba un campo de realización de la libertad todavía constreñida entre las leyes de la naturaleza y las obligaciones de la ley moral y por eso se aboca al trat-

amiento de la facultad de juzgar una actividad desinteresada, liberada de los apremios materiales y de todo interés moral o de conocimiento, donde ya vimos que rol de importancia tiene la imaginación en tanto libre juego que puede completar y representar lo ausente.

Esta cuestión de la libertad no es ajena como ya hemos señalado al pensamiento de Hannah quien, como decíamos, en uno de sus ensayos de *¿Qué es la política?* añora la concepción griega de lo político en tanto libertad.

Una primera cuestión sería si lo político podría ser hoy día algo similar a como lo entendían los griegos en su pequeña *ciudad estado* de relaciones cara a cara. Dice Hannah en esa obra que la política entre los griegos no era un medio para preservar la vida ni un medio para la libertad. La política era un fin en sí misma y era sinónimo de libertad, esto es, que ser libre y vivir en una *polis* era uno y lo mismo. O, en otros términos, para vivir en una *polis* el hombre debía ser ya libre, ser libre del trabajo y cualquier otra obligación necesaria para vivir. Pero de qué libertad se trata: de la libertad de hablar entre iguales, persuadir a los iguales, según el principio de *isonomía*. Más adelante en el mismo texto dice que ese hablar entre iguales se transformó con Platón y la creación de la Academia en un hablar entre pocos de asuntos desligados de la ciudad o sea que pasó de ser cosa de políticos a ser cosa de filósofos y así habría de paso terminado con la *Sofística*. Como vemos se trata de un sentido bastante restringido de la política que de ser un hablar entre iguales pasa a ser hablar entre académicos.

La similitud con el planteo de Kant que Hannah lee y comenta es notoria más aún si consideramos que cuando Kant habla de la libertad de hacer uso público de la razón aclara -y esto lo señala Hannah- que por tal se entiende el uso que alguien en calidad de docto puede hacer de su razón ante el público entero del mundo de lectores. Se establece por tanto una diferencia entre el ciudadano común y el docto; este último será el ciudadano cosmopolita que sólo en su calidad de docto puede dirigirse al público. Dice también que es una actividad solitaria que sale de sí misma sólo con la publicidad. Se ve que se trata de la tarea del filósofo. Nada de esto puede semejarse a lo que entendemos hoy por política donde no se trata de un hablar entre iguales sino de una pugna entre diferentes.

Pero más allá de ello revisemos la comparación del campo del arte con el campo de la política. La cuestión tan difícil de comprender de un juicio subjetivo con pretensión de validez universal podría ser aceptado en tanto en el campo del arte, frente a un cuadro bello, busco adherentes y puedo como dice Kant esperar que haya acuerdo. Por cierto que en el campo del arte, el espectador puede permanecer en la contemplación, mientras que en política, donde no impera el desinterés, no hay tiempo para la espera, en

política se busca crear opinión. Para ello se hace uso de la persuasión, el cortejar la opinión de los otros, podríamos decir, se busca armar consenso, todo lo cual es una actividad intensa. Algo que también era conocido entre los griegos; los sofistas maestros de la retórica sabían disputarse un público de escuchas. Nada que ver con una actitud contemplativa, la del espectador, el ciudadano cosmopolita, un contemplador de mundo, ese personaje que guarda distancia que no actúa, que no está involucrado.

La noción misma de *sentido comunitario*, que en Kant aparece como sinónimo de gusto, presenta alguna dificultad. En primer lugar por su carácter de universalidad cuando dice por ejemplo que es *común a todos*; luego, por su carácter de imparcialidad. Podríamos entender por tal un código común que en el plano del arte y su apreciación permite cierta precomprensión de lo que es bello. Pero en política este sentido comunitario no podría ser más que el suelo sobre el cual se trazarían luego las parcialidades porque sin estas ni el interés ni hay posibilidad de acción ni por tanto política.

En relación al papel protagónico del espectador desarrollado también en *El conflicto de las facultades* diría que, puesto en el plano de buscar un signo del progreso, Kant se aparta del campo de la política porque progreso es progreso de la humanidad como especie y en ese sentido tendría que ver con la mirada cosmopolita de un ciudadano del mundo, mientras que lo político tiene que ver con una limitación territorial y cultural, es el terreno de la lucha de poderes, de la formación de opinión, de la *doxa* no de la verdad, de la persuasión, de la sofística que es lo que Hannah descarta. Lo otro es el campo del pensamiento que necesita distancia, imparcialidad, verdad.

En la actitud contemplativa y pensante del filósofo puede y debe darse la mentalidad amplia de la que habla Kant, el ponerse en la perspectiva del otro. En el caso del político donde se busca persuadir lo que se da más bien es tratar de que el otro adopte la propia posición. El político es un hombre de acción, un estratega, siempre comprometido y es precisamente ese compromiso su virtud, lo que se espera de él. Se trata de un compromiso que se despliega en dos frentes. El del posible público de escuchas que busca persuadir para ganar consenso, y el del adversario a quien debe vencer a través del discurso, el campo del disenso.

Vale considerar que cuando Kant habla de mentalidad amplia hace una interesante referencia a la guerra. Sabemos que Kant es contrario a todo tipo de violencia a través de revolución o guerra. Sin embargo considera que la guerra puede ser un espacio para el desarrollo de habilidades y la creación de talentos y puede incluso cuando es llevada con honor y valentía presentar un espectáculo sublime. Advierte además, después de afirmar que la abolición de la guerra es condición para extender lo más

posible la mentalidad amplia, que hay que guardarse de no volverse ovejas.

Estas apreciaciones interesan no tanto para aplicarlo a la guerra misma -porque bien sabemos, cuanto ella siempre supone además de violencia y terror, arbitrariedad, parcialidad, intereses privados, etc- sino para aplicarla al disenso. Hay que guardarse de derivar en concesiones que hagan perder el propio rumbo. Es posible que de tanto considerar el punto de vista del otro se pierda el propio; un político tiene siempre que partir de un suelo de ideas, un rumbo y no tiene que torcerlo. En esto me acerco a la concepción schmittiana de diferenciación *amigo-enemigo* que a la vez que marca una distancia con el otro conlleva un sentido de afirmación del “nosotros” frente al “ellos”, esto es, distingue y al mismo tiempo cohesiona. El reconocimiento del enemigo es el que entre otras cosas permite identificar e ir armando un proyecto político que genera a su vez un sentimiento de pertenencia.

Desde este punto de vista lo político no puede ser el lugar de la imparcialidad o de la distancia, sino todo lo contrario de la defensa apasionada del proyecto. En esto me atengo a la concepción weberiana de vocación política que supone compromiso y consecuencia, una de las tres máximas del sentido comunitario, el estar de acuerdo con uno mismo, de inspiración socrática, según el propio Kant. Ello está en las antípodas de cualquier concepción de lo político que tenga alguna semejanza con la negociación o el acuerdo de lo diferente, sólo entre lo semejante se puede acordar.

Bibliografía [↑]

- Arendt, H.** (2003) *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Buenos Aires: Paidós.
_ (1997) *Qué es la política*, Buenos Aires: Paidós.
Kant, E. (1790) *Crítica del juicio*, Madrid, Victoriano Suárez, 1945.
_ (1998) “Conflicto de las facultades” en *Filosofía de la historia*, Buenos Aires: Nova, 1958.

Mónica Virasoro

es Licenciada en Letras y Filosofía, y Magister en Ciencias Sociales. Actualmente se desempeña como Titular concursada de Filosofía y Estética I y II en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) donde dirige la investigación Inuacyt: *La concepción trágica del mundo y del hombre en la estética romántica*. Es autora de: *De ironías y silencios*, Gedisa 1997 y de *Los griegos en escena*, Eudeba 2000, *Zaratustra, la experiencia del guerrero, Vida y sabiduría en el pensamiento de Nietzsche*, Prometeo, 2007 y *Trágico y sublime. Notas para una estética romántica*, Baudino ediciones, 2010. Ha participado en libros de varios autores, y ha colaborado con artículos en revistas especializadas extranjeras y argentinas como: *Microfisuras*, España, 2000, *Cuadernos Nietzsche*, Sao Paulo, 2001, *Figuraciones*, Buenos Aires, 2005. mvirasoro@tutopia.com

2. Objetos y sujetos de la crítica

Crítica y Teatro

Yamila Volnovich // Sandra Torlucci

Sin duda, como cualquier otra disciplina artística el teatro es un objeto de la crítica. Objeto esquivo, el Teatro -el acontecimiento Teatro- evade las certidumbres del pensamiento y las fijeza del texto. Por el contrario, adviene en la síntesis paradójica que enlaza, en un acto de *cuero presente*, la irreductible singularidad de la experiencia y la universalidad de la idea. En este trabajo nos interrogamos acerca de la posible relación entre la crítica y su objeto-teatro: ¿en qué sentido el objeto de la crítica transforma a la crítica? O más aún ¿se puede hablar de un objeto de la crítica independiente de la operación crítica que lo crea en tanto objeto? Y también ¿De qué modo la especificidad del Teatro abre nuevas dimensiones para pensar la crítica y complementariamente, cómo el lenguaje crítico opera la creación de *ideas-teatro*?

Palabras clave: Semiótica crítica – teatro – acontecimiento

Criticism and theatre

No doubt the theatre is, like any other artistic discipline, an object of criticism. An aloof object, the theatre – the event theatre- avoids the certainty of thoughts and the insistence of the text. On the contrary, it becomes apparent in the paradoxical synthesis that links, in a lying in state act, the irreducible singularity of the experience and the universality of the idea. In this work we ask questions on the possible relation between criticism and its object-theatre: in what sense does the object of criticism transform criticism? Or even more, can we speak of an object of criticism independent of the critical operation that creates it as an object? And also, how does the specificity of the theatre open new dimensions to think of criticism, and complementarily, how does critical language operate in the creation of *theatre-ideas*

Palabras clave: Critical semiotics - theatre - event

Un problema inicia el recorrido que expondremos a continuación, un problema que atraviesa el pensamiento contemporáneo y al que tratamos de abordar permanentemente en el trabajo teórico y en el artístico; ese problema es la relación entre la crítica y su objeto y, más particularmente en nuestra exposición, la crítica y su objeto-teatro.

Interrogarnos acerca de esa relación presupone un campo de conocimiento complejo, difuso y heterogéneo. Porque, tal como afirma Foucault, la crítica no se puede definir separadamente de sus objetos y eso la condena a la dispersión, confirmando la dificultad para pensar la crítica en su generalidad.

Nos proponemos esbozar algunas líneas de pensamiento a partir de las cuales sea posible preguntarnos de qué modo la especificidad del lenguaje teatral abre nuevas dimensiones para pensar la crítica y complementariamente, cómo el lenguaje crítico opera en lo que Badiou llama *ideas-teatro*. Pensamos que la operación crítica es inmanente al proceso artístico en tanto ambos implican un acto de creación, de invención y, en consecuencia, de producción de conocimiento.

1. Operaciones críticas: pensar, crear, resistir...

Como señala Judith Butler “la crítica es siempre crítica de alguna práctica, discurso, episteme o institución instituidos” (Butler 2002: 1). La crítica se ejerce siempre sobre un objeto dado. Sin embargo, a diferencia de la mirada analítica que resguarda cierta exterioridad a la hora de separar, distinguir y relacionar las partes que componen el objeto, la crítica es la operación por la cuál se producen esas partes. La crítica transfigura el objeto, crea partes nuevas, lo hace ver de otro modo. Es una práctica de intervención y por ello, también de resistencia, en la que el objeto es creado en la operación crítica.

Esta concepción se diferencia de una idea restringida de la crítica como juicio de valor, como una actividad normativa en concordancia con criterios de legitimación establecidos. Adorno se refería a esta modalidad de la crítica cuando advertía el “peligro representado por una acción mecánica, puramente lógico-formal y administrativa que decide acerca de las formaciones culturales y las articula en aquellas constelaciones de fuerza que el espíritu tendría más bien que analizar, según su verdadera competencia” (Adorno 1962: 23)[1]. La crítica que juzga no hace otra cosa que subsumir el caso dentro de una categoría general establecida y en consecuencia sólo puede reconocer lo que de alguna manera ya está aceptado como válido. Así entendida no alcanza a ser más que un discurso suplementario y accesorio, un mecanismo de validación y de reproducción, pero no de producción y creación. “Para que la crítica opere como parte de una ‘práctica material’, según Adorno, tiene que captar los modos en que las propias categorías se instituyen, la manera en que se ordena el campo de conocimiento, y cómo lo que este campo suprime retorna, por así decir, como su propia oclusión constitutiva” (Butler 2002: 2).

En este sentido quisiéramos considerar la crítica como una práctica nueva que mantiene una relación de mutua transformación con otra práctica, dicha práctica funciona como lenguaje objeto de la crítica pero no tiene

respecto de ésta ningún privilegio. Entonces, cabría preguntarnos ¿en qué sentido el objeto de la crítica transforma a la crítica? O más aún ¿se puede hablar de un objeto de la crítica independiente de la operación crítica que lo crea en tanto objeto? Y también ¿Qué especificidad le ofrece a la crítica el lenguaje teatral? Partamos de la definición que da Pasolini en el *Manifesto para un nuevo teatro*.

“Desde una perspectiva semiológica el teatro es un sistema de signos, cuyos signos, no simbólicos sino icónicos, son los mismos signos de la realidad. El teatro representa un cuerpo mediante un cuerpo. Un objeto mediante un objeto, una acción mediante una acción. Naturalmente, el sistema de signos del teatro tiene sus códigos particulares a nivel estético. Pero a nivel puramente semiológico no se diferencia del sistema de signos de la realidad (...) En este sentido, la realidad social es una representación que no está del todo falta de la conciencia de serlo, y tiene de todos modos sus códigos (...) El rito arquetipo del teatro es, por tanto, un rito natural”. (Pasolini 1970: 182)

Resulta al mismo tiempo claro y sorprendente comprender el malentendido que suscitó el texto de Pasolini. Por un lado, la afirmación de identidad entre el signo teatral y la realidad parecía no reconocer el carácter convencional de los signos icónicos. Sin embargo, si leemos atentamente lo que Pasolini está diciendo es que los signos del teatro son los mismos signos de la realidad, con lo cual invierte la relación y en vez de naturalizar a los iconos está semiotizando la realidad entendida como un sistema de representación. La polémica definición de Pasolini, calificada de ingenua por la academia semiológica, resultó ser, según Deleuze, más radical que las posiciones teóricas asumidas por aquellos “ingenuos demasiado eruditos” que lo acusaban. Pasolini veía en el teatro, y también en el cine, la posibilidad de develar el estatuto semiótico de la realidad. “El teatro constituye la conciencia cultural del espectáculo que es la vida” escribía más adelante. El teatro no representa nada, por el contrario hace ver que aquello que se nos presenta como el fundamento natural de la vida —el cuerpo, los objetos, las acciones— son ya artificio. La cualidad icónica del lenguaje teatral, su co-presencia con aquello que llamamos “realidad” le otorga una potencia de extrañamiento respecto de las condiciones de existencia instituidas y naturalizadas.

Esta operación que Pasolini identifica con la lengua como principio de articulación, como proceso de delimitación y segmentación, es la dimensión crítica que ofrece el teatro. Más allá de la lengua verbal, que implica la aceptación de un código *siempre ya ahí*, el texto teatral excede la operación de división y selección y se vincula con la invención que produce un nuevo encadenamiento de los componentes-significantes. Podríamos decir que opera un proceso de abducción y en consecuencia pone en esce-

na un conocimiento que transgrede los límites del conocimiento establecidos. En este sentido el teatro es, sin lugar a dudas, una práctica crítica, en tanto cumple una función de invención o de productividad siempre vinculada con la realidad y, por esta misma razón, la conceptualización posterior que la teoría realiza del texto teatral no es sólo una crítica sino una crítica de la crítica. Este tipo de operación es la que ocupa a Kristeva en su ensayo “La semiótica; ciencia crítica y/o crítica de la ciencia”. Según la autora, la semiótica no puede estabilizarse en un modelo científico o erigirse en paradigma teórico porque su objeto es también el proceso de producción de los modelos representativos de las ciencias. La semiótica deviene, entonces, meta semiótica. Dice Kristeva: “Toda semiótica, pues, no puede hacerse más que como crítica de la semiótica. Lugar muerto de las ciencias, la semiótica es la conciencia de esa muerte y el relanzamiento, con esa conciencia, de lo ‘científico’; menos (o más) que una ciencia, es más bien el lugar de agresividad y de desilusión del discurso científico en el interior mismo de ese discurso”. (Kristeva 1969: 41)

El punto que nos interesa resaltar aquí es que la noción de productividad de Kristeva, tras las huellas de Marx y Freud, abre una brecha entre el lenguaje comunicativo, informativo y eficaz del intercambio y el proceso de producción de sentido anterior al sentido. En esa penumbra donde la distinción fracasa, en ese umbral entre el silencio y el sentido emerge el acto de creación.

Existe en el teatro una figura enigmática que resulta interesante para profundizar el desafío de pensar en esa brecha, es la figura del dramaturgista[2]

2. Del texto a la puesta en escena: la función crítica del dramaturgista

El dramaturgista, entendido como un crítico interno involucrado en la productividad teatral, es la figura que permite distinguir la operación crítica de la puesta en escena y su relación con el texto dramático.

Consideraremos al texto dramático como un sistema semiótico dislocado y de límites permeables, o, en términos de Badiou, la virtualidad de la idea que devendrá teatro en la actualidad del escenario. La función del dramaturgista consistiría en hacer visible ese momento de desestructuración parcial que vuelve imperativa la decisión del director o de quien opere como sujeto enunciador. La puesta en escena sería entonces la nueva contingencia que, a su vez, a modo de una semiosis infinita (Peirce: 1935), establecería otro sistema semiótico dislocado. O, un acontecimiento de carácter puramente temporal, un acabamiento circunstancial. Así concebida, la puesta en escena no es completamente independiente del texto dramático pero tampoco está predeterminada por él. El primer caso supondría una situación de indecidibilidad total en la cual cualquier decisión

sería válida y el segundo caso supondría una estructura sin fisuras en la cual todas las contingencias fueran necesarias.

Entonces, el pasaje de un sistema a otro sólo es posible por la decisión creativa del sujeto que permite la concretización del texto dramático como primer sistema en una contingencia que configuraría un segundo texto como puesta en escena. Este momento resiste todo intento de ser sistematizado dentro de los límites de la estructura, pues es justamente su lugar de indeterminación. Es por ello que en el proceso de transposición esta función adquiere una dimensión colectiva de experimentación, aunque puede ser identificada con la figura del director, pero escapa a la función del dramaturgista. Se plantea así una dialéctica en el proceso de puesta en escena, entre la instancia crítica del que deconstruye la sistematicidad del sistema y la instancia del director como el momento de decisión que permite la creación de un nuevo sistema.

3. Entre la presencia y la fugacidad: ¿es posible la crítica del teatro?

Hasta aquí hemos intentado enunciar la importancia de una semiótica crítica que construya un modelo de análisis para problematizar el proceso de producción de sentido que se lleva a cabo en la transposición del texto dramático a la puesta en escena.

Quizás estemos ahora en condiciones de retomar la cuestión acerca de la pertinencia del teatro para interrogarnos sobre la función crítica, comprendida como una operación inmanente al acto de creación. La obra crítica es la operación de descomposición y recomposición que sufre el texto social para producir una crítica de la realidad en tanto texto, y el teatro, en este sentido, tiene por su carácter de acontecimiento de *cuerpo presente*, un privilegio especial. Este privilegio consiste en la presencia del cuerpo como elemento necesario para que haya teatro. Cuerpos de actores, cuerpos de espectadores, cuerpo social. La idea teatro como vimos antes, está incompleta en el texto dramático. En palabras de Badiou, la idea está retenida en una suerte de eternidad, pero mientras está detenida en el libro, la idea teatro no es todavía ella misma, sólo adviene en la brevedad del tiempo de la función teatral. Por ello, el teatro es el único arte que tiene que completar una eternidad por lo que le falta de instantáneo; es, podríamos decir, una “instantaneidad” y entonces no representa nada, no interpreta nada sino que complementa con cuerpos la idea del texto dramático. Dice Badiou: “el teatro como verdad es un nudo especial de la eternidad, de la singularidad y de lo universal, del triple sesgo de las figuras poéticas que él encarna, de la unicidad fugitiva de la actuación y de la universalidad del público” (Badiou 2005: 124). Este carácter de acontecimiento del teatro lo vuelve irreductible a la teleingeniería. El teatro es intelevisable, televisualmente invisible, su única posibilidad está dada en la “instantaneidad” de un presente compartido. Esto que lo hace único, que lo hace escapar inclusive de la reproductibilidad técnica, lo vuelve difícil para la

crítica porque ella puede dar los ingredientes del teatro, puede describirlo y analizarlo, pero no llega a transmitir lo que ocurrió, no puede replicar el acontecimiento.

Esto nos lleva al otro punto fundamental del problema inicial, la crítica del teatro es necesariamente una metacrítica, se puede dar en relación con la presencia del acontecimiento, que como tal no se puede mediatizar ni televisar ni reproducir. La teoría crítica del teatro debe enfrentarse a este problema de manera perentoria porque de otro modo se reducirá a una valoración de opinión, a una esquematización o gramaticalización de elementos que carece de valor creativo y que de ningún modo forma parte del conocimiento.

No hay modo de que exista crítica teatral alejada del acontecimiento teatral, ignorante de su poder crítico de recrear la realidad; su razón de ser está en transformarse en un nuevo acto creativo de pensamiento, en revalorizar lo que nuestra época desvaloriza: la sustracción de la opinión, el interés por la eternidad, la desbanalización del tiempo, el coraje de la vida.

La crítica debe ayudar al teatro a resistir, a resistir a la desmaterialización de la imagen, a la ignorancia del tiempo, o su reducción tecnológica digital. La crítica debe tomar del teatro su relación con el acontecimiento porque fuera de ello lo que queda es silencio.

Notas [↑]

[1] Citado en el texto de Butler, J. “Qué es la crítica” un ensayo sobre la virtud de Foucault”. Pag: 3

[2] Nos referimos a la figura que surge en Alemania con Lessing (1767) denominada *dramaturg*, (termino que en español se traduce como dramaturgista para diferenciarlo del dramaturgo). Desde entonces, el dramaturgista es un participante indiscutible en la tradición teatral Alemana, aún cuando la delimitación del rol resulte problemática por las diferencias con que en caso es puesto en práctica.

Bibliografía [↑]

Badiou, A. (2005) *Imágenes y Palabras*, Buenos Aires: Ed. Manantial.

Butler, J. (2002) “*What is Critique? An essay on Foucault’s Virtue*” (<http://www.law.berkeley.edu/cenpro/kadish/what%20is%20critique%20J%20Butler.pdf>). Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barrieros, publicada también en el webjournal *multilingüe* transversal: crítica.

Deleuze, G. (1987) *La imagen- tiempo*. Estudios sobre cine 2, Barcelona: Ed. Paidós.

Adorno, Th. (1962) “La crítica de la cultura y la sociedad”, *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, Barcelona: Ed. Ariel.

Foucault, M. (2006) “¿Qué es la crítica?”, *Sobre la Ilustración*, Madrid: Tecnos.

- (1995) *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires: El cielo por asalto.

Kristeva, J. (1969): “La semiótica, ciencia crítica y/o crítica de la ciencia”, en *Semiótica I*, Madrid: Espiral, 1978.

Pasolini, P. P. (1972) *Empirismo Erético*, Milán: Ed. Garzanti.

- (1970) “Manifiesto para un nuevo teatro” en Dufloy, J. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona: Anagrama.

Peirce, CH. S. (1974) *La ciencia de la semiótica* (Selección a cargo de Armando Sercovich),

Buenos Aires: Nueva Visión.

Ricoeur, P. (1985): “La construcción de la trama. Una lectura de la *Poética* de Aristóteles”, en *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI, 1995.

Yamila Volnovich

es Lic. en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de Gral. San Martín. Es docente de Estética y Teorías Teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y de Semiótica del teatro y Crítica teatral en el Instituto Universitario Nacional del Arte. Dirige una investigación sobre la dimensión ético-política del arte contemporáneo II: artes escénicas e imagen técnica, especificidades e interrelaciones. Ha publicado artículos en *Territorio Teatral*, revista del instituto de investigaciones en teatro del DAD-IUNA; *Cuadernos de Ética*, revista de la asociación de investigaciones éticas y *Kilometro III*. vyamila@yahoo.com

Sandra Torlucci

es Profesora en Letras, docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad del Cine y el Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte. Publicó artículos sobre semiótica del cine y del teatro en numerosas revistas y en el año 2003 recibió la Beca de Investigación del Fondo Nacional de las Artes. Fue dramaturgista de varios espectáculos teatrales y codirigió junto a Teresa Sarraíl *Té de reinas* de Eugenio Griffero y *Muñeca* de Armando Discépolo. Actualmente es Decana del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA. storlucci@gmail.com

La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica

Sergio Moyinedo

La crítica de arte es efecto y causa de la obra. Esta proposición no resultará paradójica si se toma en cuenta la distinción entre las posiciones de observación correspondientes a la crítica y a la metacrítica. A partir de esta distinción, quedan diferenciadas las operaciones propias de la práctica crítica de aquellas correspondientes al análisis metacrítico. Desde la primera posición, la crítica no es sino uno de los posibles efectos de la obra de arte; desde una posición metacrítica, puede observarse cómo la crítica determina productivamente a la obra.

Palabras clave: crítica - metacrítica - observador

The work of the criticism. Methodological formulations for a methacriticism Art criticism is effect and cause of the work of art. This proposition is not paradoxical if one takes into account the distinction between criticism and methacriticism. Hence, the operations of the practice of criticism are different from those belonging to methacriticism analysis: the first one shows the criticism as a possible effect of the work of art and the second one points out the work of art as an effect of the criticism.

Palabras clave: criticism - methacriticism - observer

La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica[1]

1. Observadores

En relación con cualquier fenómeno pueden postularse, por lo menos, dos instancias de observación que Niklas Luhmann[2] distingue como “observación de primer orden” y “observación de segundo orden”. A cada posición de observación corresponde una figura, la del observador, que representa un conjunto de operaciones que regulan la vinculación observacional. La distinción entre el observador de primer orden y el observador de segundo orden corresponde a dos hipótesis de comportamientos que eventualmente puede cumplir una misma persona. El observador de primer orden habita un mundo transparente, se relaciona con las cosas sin mediación o, mejor dicho, permanece ciego a las operaciones que regulan su relación con las cosas; puede observarlo todo excepto su propia relación

de observación. El observador de primer orden ignora la improbabilidad de su observación y permanece en un punto ciego como condición necesaria de cualquier predicación objetiva acerca del mundo. Un ejemplo de esta posición de observación en el ámbito de los fenómenos artísticos podría ser aquella que eventualmente representaría la figura del espectador o también, como veremos más adelante, la figura del crítico de arte.

Por su parte, el observador de segundo orden es un observador de observaciones, que podría describirse en una relación de intersección con la observación de primer orden. Aquellas operaciones que determinaban la observación de primer orden se tornan visibles para este segundo observador, y sólo desde esta nueva posición queda al descubierto la improbabilidad inherente a (toda) observación de primer orden. Es decir, sólo desde la posición de observación de segundo orden es posible postular el carácter contingente, histórico, de toda representación. La observación de segundo orden correspondería a una metaposición analítica. Un ejemplo de esta metaposición podría ser, como veremos más adelante, aquella que eventualmente ocuparía la figura del metacrítico.

Pero Luhmann aclara que el observador de segundo orden es a su vez un observador de primer orden y como tal permanece ciego a la improbabilidad de su propia metaposición analítica, contingencia que este observador segundo no puede admitir sin provocar el desmoronamiento de la verosimilitud de sus representaciones. En este sentido, Jean-Marie Schaeffer señala la necesidad por parte del discurso de las ciencias sociales de neutralizar la dinámica de autorreferencialidad para garantizar la validez cognitiva de sus representaciones.[3]

La distinción entre posiciones de observación implica una distinción entre sus correspondientes objetos y por lo tanto una diferencia en la configuración espacio- temporal de cada uno de ellos. Si hablamos de la obra de arte, por ejemplo, podríamos postular por lo menos dos temporalidades; y depende de la posición de observación la manera en que se va a considerar el funcionamiento temporal de la obra.

2. Genealogías de la obra de arte

El observador de primer orden habita un mundo de temporalidad irreversible; en ese mundo, que podría ser, por ejemplo, el del espectador o del crítico, la obra de arte coincide con su manifestación material. Es decir, la obra “consiste” en esa manifestación material en la que parece encarnarse de manera definitiva. Y cualquier representación de esa obra se realiza a partir de un horizonte de prácticas miméticas. En términos del presente de la actividad espectral o crítica, la obra es lo que es en tanto producto de un proceso irreversible y cualquier cosa que se predique acerca de ella presupone una naturaleza estable y definitiva coincidente con su apariencia

material. En esta primera genealogía, la obra de arte se ubica al cabo de un proceso causal que definió de una vez y para siempre no sólo la naturaleza artística de una manifestación material, sino también, por ejemplo, su emplazamiento en una escala de valores. El espectador, en tanto persona –y lo mismo valdría para el crítico- cree en el valor inmanente de las cosas, entre ellas su propio pasado, al que no puede considerar de otra manera que como un universo finito de acontecimientos. Entre esos acontecimientos, se encuentra el origen de la obra de arte a la que eventualmente se enfrenta y de la que puede suponer una autoría bajo el nombre de un artista.

Pero la genealogía de la obra de arte se desdobra si consideramos una segunda posición de observación. Desde una metaposición analítica –por ejemplo, la del metacrítico- entidades empíricas tales como el espectador o el crítico devienen entidades teóricas, signos de un proceso productivo, representaciones de las operaciones que regulan el origen y el destino de la obra determinando sus modos de circulación social (Verón 1987). Para este metaobservador se torna visible la improbabilidad de las representaciones del observador de primer orden; la obra de arte pierde su estabilidad ontológica, es decir que, escindiéndose de su manifestación material, se muestra ahora como resultado de un proceso cuya historicidad compromete no sólo las determinaciones de su origen sino también las de su destino. El estatuto artístico de una cosa se definirá, entonces, no sólo en relación con la historia de su producción sino también en relación con la historia de sus efectos o lecturas[4]. Desde esta posición de observación la obra de arte es un estado que resulta de la relación contingente entre dos conjuntos de operaciones, las de producción y las de reconocimiento. Se opera entonces, y en relación con la primera genealogía de la obra de arte, una suerte de principio de reversibilidad temporal, se desvanece la idea de un origen absoluto; ahora y desde esta metaposición la obra se ve surgir desde un sistema de doble determinación entre el origen y el destino. En esta nueva manera de concebir el origen de la obra participan tanto el artista como el espectador –o el crítico- pero ahora como figuras que representan operaciones productivas. Esto nos lleva directamente a considerar el carácter productivo de las lecturas, es decir que, por ejemplo, la lectura espectral, crítica o histórica determinan eventualmente, en relación con lo ya hecho, el origen de la obra desde su futuro. Y en la medida en que las lecturas pueden producirse posible e infinitamente, la doble economía relacional que determina la circulación de algo como obra de arte va a definir un estatuto de obra inherentemente inestable.

Por su parte, el metaobservador analítico queda al borde de la paradoja cuando postula como absoluta su propia representación de la improbabilidad de las observaciones de primer orden. El carácter figural de ese metaobservador analítico sólo es accesible desde una posición de observación de tercer orden en la que voy a tratar de ubicarme a continuación.

3. Crítica y metacrítica

La temporalidad de la crítica no es la misma temporalidad que la de la metacrítica, distintos son sus objetos y por eso distintas las posiciones pragmáticas correspondientes a cada una de esas prácticas, aunque eventualmente esas dos posiciones se vean encarnadas, en distintos momentos, por una misma persona. El objeto del crítico es la obra de arte, desde luego no lo es en todos sus aspectos, ya que la historia, la sociología o la filosofía del arte, entre otras disciplinas, tienen por objeto al arte como universo fenoménico. El conjunto de operaciones que determina la observación crítica, y que la distingue de otras, podría ser una articulación entre “descripción, interpretación, apreciación”[5] si se tienen en cuenta, por ejemplo, las funciones atribuidas a la crítica por Gérard Genette. El crítico pone en funcionamiento en cada lectura este conjunto de operaciones que lo define genéricamente como tal, y lleva adelante su observación –describiendo, interpretando, evaluando– sobre lo dado sin posibilidad de percibir, en ese momento, el valor performativo de su actividad.

Es al metacrítico a quien está reservada la posibilidad de dar cuenta del poder performativo del trabajo crítico. Bajo la mirada metacrítica, el crítico deviene signo de las operaciones ya mencionadas como genéricas de la crítica. Su objeto no es la obra de arte, en todo caso es la obra del crítico (Lyotrad 1979). La observación metacrítica “opaca” la transparencia mimética de la observación crítica y devela el carácter improbable de sus representaciones. Bajo la mirada metacrítica, el crítico pierde su consistencia empírica y deviene hipótesis de operaciones de reconocimiento del fenómeno artístico. Es tarea del metacrítico circunscribir el conjunto operacional que determina los límites genéricos de la práctica crítica o distinguir estilos críticos, por ejemplo, a partir de distintas maneras de articular componentes descriptivos, interpretativos y evaluativos.

La doble vía descriptivista y performativa (Heinich y Schaeffer 2004) a partir de la que la crítica constituye su objeto, sólo es visible para alguien eventualmente situado en la posición de observación de segundo orden correspondiente en nuestro caso a la posición metacrítica.

4. La obra de la crítica / el poder de la crítica

La crítica de arte es efecto y causa de la obra. Según esta, aparentemente, paradójica proposición, el crítico de arte no sólo está en el destino de la obra –lo que en principio parece un dato del sentido común– sino también en su origen. Esa proposición sólo puede surgir desde una posición metacrítica. Desde esa posición, como vimos, la obra se constituye como estado de un doble juego de relaciones que compromete tanto a la historia de su producción como a la historia de sus lecturas o efectos discursivos. Como parte de ese doble juego de determinaciones, el

universo de las lecturas que se han hecho o se podrán hacer de la obra determinarán retrospectivamente su modo de circulación social. Dicho universo de lecturas está constituido por un complejo conjunto de prácticas de reconocimiento vinculadas a los fenómenos artísticos: la historia y la filosofía del arte, el mercado, los comportamientos espectatoriales, las estrategias curatoriales, las políticas culturales gubernamentales, el merchandising artístico, etc. y, por supuesto, la crítica de arte. La crítica representa la obra, eso es lo que cree el crítico o el lector de la crítica; pero a su vez -y esto es algo que sólo el metacrítico puede observar- la obra de arte es obra de la crítica, su resultado. La crítica, pues, está en una relación de productividad con aquello que se propone representar. La dimensión performativa de toda representación le confiere a la escritura crítica un poder de determinación sobre aquello que su vez constituye su objeto de referencia. Desde luego que no es sólo la crítica la que ostenta este poder productivo, lo mismo podría decirse de la historia del arte o cualquiera de las otras instancias de determinación en reconocimiento. La crítica de arte se distingue de las otras prácticas por las operaciones a partir de las que constituye su objeto genérico, podríamos pensar que su especificidad con respecto al discurso histórico se relaciona con cierta idea de inmediatez en su lectura de la obra así como con el carácter judicativo de sus representaciones –hipótesis siempre por comprobar-, mientras que la historia desestima como centro de su práctica los enunciados judicativos para centrarse en una representación de la obra en virtud de su emplazamiento en una secuencia temporal, entre otras cosas.

Podríamos pensar que el deseo del artista de ser mencionado –incluso alabado- por la crítica se basa en la intuición de aquél del poder performativo de ésta; y hace bien en tener ese deseo, ya que la posteridad no es una propiedad estable de algunas cosas a las que sólo les resta ser reconocidas como obras maestras, sino que es el resultado de un estado contingente de un conjunto de operaciones productivas del cual la crítica forma parte. Pero ese poder de la crítica trasciende cualquier conciencia o intencionalidad de la persona que eventualmente encarna la figura del crítico, el poder performativo de la escritura crítica es un poder compartido con la totalidad del complejo sistema de lectura de los fenómenos artísticos. De la misma manera en que la posteridad de una obra no depende de los deseos del artista o del espectador, tampoco depende de los deseos del crítico quien, en el momento de ejercer su obra, ignora el poder productivo de su escritura, ignorancia de la que proviene la verosimilitud representativa mimética de la crítica.

Sin embargo, también esta transparencia de la escritura será alcanzada por su propio giro lingüístico, la definitiva escisión entre dos prácticas de naturaleza absolutamente diversa, va a perder su claridad cristalina cuando la contemporaneidad crítica ponga en funcionamiento eventuales opera-

ciones de autorreferencia. Podríamos pensar que la condición poscrítica de la crítica de arte, abre momentos de opacidad en el propio campo disciplinar; por ejemplo, a partir de operaciones de auto-representación del crítico[6] o en casos más extremos de declaraciones desde la misma crítica acerca de la propia improbabilidad.

5. Muertes y resurrecciones de la crítica

La siguiente definición de poscrítica, tomada del vocA.B.O.lario de Achille Bonito Oliva, hace las veces de certificado de defunción de la crítica de arte, por lo menos en su versión clásica:

“Posición crítica que tiene como presupuesto la conciencia por parte del crítico de la inutilidad de la propia función. Según este punto de vista, el crítico pierde el rol tradicional de mediador entre el arte y el público, deviene irresponsable, pierde cada certeza y el rigor de la ideología. Su movimiento es un viaje en sintonía con la obra fundado en una relación de intenso intercambio, y su mirada no es escrutadora sino partícipe y que cala intensamente en la materia del arte.” [7]

Según esta descripción de la condición poscrítica, se desvanece cualquier esperanza de una representación crítica en términos de la mimesis clásica. Desde la misma crítica surge una conciencia metacrítica, es decir, se postula explícitamente el poder productivo, “creativo”, de la crítica de arte. Las temporalidades de la crítica y de la metacrítica se confunden, la capacidad representativa de la crítica queda suspendida cuando un componente reflexivo surge como una amenaza de aniquilación, ¿cómo podría sobrevivir la crítica a la autoconciencia de su propia improbabilidad representativa sin caer bajo el golpe de una paradoja evidente?, ¿quedaría destinada a una eterna circularidad deconstructiva? Se me ocurre un ejemplo para ilustrar la definición de Bonito Oliva: *Cartouches* de Jacques Derrida[8], ni descripción, ni interpretación, ni evaluación, y todo eso a la vez, es decir, referencia y autorreferencia dentro de los límites de un mismo texto.

Pero la crítica no podría permanecer demasiado tiempo en un estado de indecisión acerca de su validez representativa; frente a la amenaza de caer bajo el dominio de una poética, la práctica crítica recupera la distancia con su objeto. La referencia retorna al centro de la actividad crítica, la paradoja –de observar y observarse a sí mismo observando- queda neutralizada, críticos y metacríticos retoman sus posiciones de uno y otro lado de la frontera que garantiza la performance representativa a cada nivel. El término poscrítica permanece entonces, y hasta el momento, como un término que puede describir tanto una condición epocal de la productividad crítica como un estilo particular, como una escritura que replica en sí misma el funcionamiento poético de lo que debería ser su objeto.

Notas

- [1] Comunicación presentada en el Atelier Internacional sur la critique d'art. Paris INHA-Rennes Université Rennes 2/Archives de la critique d'art 7-10 julio 2009.
- [2] Tomo la tipología y su descripción de: Luhmann, N. (2005) El arte de la sociedad. México: Herder. (Cap. II "Observación de primer orden y observación de segundo orden" – selección).
- [3] "...para ser cognitivamente válido, es necesario que el discurso de las ciencias sociales sea capaz de neutralizar la dinámica de la aurorreferencialidad" En: Heinrich, N. y Schaeffer, J-M. (2004) Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- [4] Ibidem.
- [5] Por ejemplo, las operaciones que determinan el objeto, la función y el estatuto genérico de la crítica. Genette, G. (2002) Figures V. Paris: Du Seuil, p. 8
- [6] Correbo, N; Gustavino, B.; Moyinedo, S. y Suárez Guerrini, F. "La auto- representación del crítico" (2008). VI Jornadas de Investigación en Arte y en Arquitectura. Instituto de Investigación de Historia del Arte Argentino y Americano. La Plata, Facultad de Bellas Artes - UNLP.
- [7] "Posteritica posizione critica che ha come presupposto la coscienza da parte del critico dell'inutilità della propria funzione. Secondo questo punto di vista il critico perde il ruolo tradizionale di mediatore tra arte e pubblico, diviene irresponsabile, perde ogni certezza e il rigore dell'ideologia. Il suo movimento è un viaggio in sintonia con l'opera fondato su un rapporto d'intenso scambio, e il suo sguardo non è scrutatore ma partecipe e intensamente calato nella materia dell'arte.". Bonito Oliva, A. en: <http://www.achillebonitoliva.com/articritica/vocabolario.htm> [en línea Marzo 2010]
- [8] Ulmer, G. (1986) "El objeto de la poscrítica", en Foster, H. (1986) La Posmodernidad. Barcelona: Cairos.

Bibliografía

- Bonito Oliva, A.** en: <http://www.achillebonitoliva.com/articritica/vocabolario.htm> [en línea Marzo 2010]
- Luhmann, N.** (2005) El arte de la sociedad. México: Herder.
- Correbo, N; Gustavino, B.; Moyinedo, S. y Suárez Guerrini, F.** "La auto- representación del crítico" (2008). VI Jornadas de Investigación en Arte y en Arquitectura. Instituto de Investigación de Historia del Arte Argentino y Americano. La Plata, Facultad de Bellas Artes - UNLP.
- Genette, G.** (2002) Figures V. Paris: Du Seuil
- Heinich, N. y Schaeffer, J-M.**(2004) Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Lyotard, J-F.** (1979) "Petites ruminations sur le commentaire d'art", en revista Opus international. Números 70/71. París: Éditions Georges Fall.
- Ulmer, G.** (1986) "El objeto de la poscrítica", en **Foster, H.** (1986) La Posmodernidad. Barcelona: Cairos.
- Verón, E.** (1987) La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Buenos Aires: Gedisa.

Sergio Moyinedo

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas (Fac. de Bellas Artes /Universidad Nacional de La Plata). Desarrolla su actividad de investigación en el ámbito de la Historia y la Teoría del Arte. Es docente-investigador en la UNLP y en el IUNA. E-mail: smoyined@yahoo.es

La ciudad como signo: el urbanismo como crítica de arte

Graciana Vázquez Villanueva

Desde el siglo XIX hasta la década del 60 del siglo XX diversos saberes han pretendido sustentar al urbanismo, entendido como teoría, ciencia o análisis de la ciudad, a partir de una propagación de tendencias y sistemas de valores, de políticas dirigistas o democráticas y de acciones sociales, culturales y ecológicas. De todas ellas, el enlazamiento entre lo artístico -sus prácticas y experiencias- y una ciudad es la que despliega su disposición como crítica. Allí se centra nuestro objeto, en relevar, en el discurso de los urbanistas, la articulación entre las variadas representaciones de la experiencia estética y la ciudad que las hace emerger y las despliega, de modo tal de observar su reflexión sobre la ciudad, vivida o imaginada, y los sentidos sociales y culturales asignados al espacio urbano en relación con los lenguajes del arte.

Palabras clave: urbanismo, experiencia estética, lenguajes del arte

The city as a sign: urban design as art criticism

Various knowledges have tried to support urban development as theory, science or the city from a spread of trends and values, policies dirigiste systems analysis or democratic and social, cultural and environmental measures since the 19th century until the sixties of the last century. Among them, the attachment between the artistic - their practices and experiences - and a city is which displays available as criticism. Our objetct is focused there, to to relieve the discourse of planners, coordinationbetween the various representations of aesthetic experience and the city that makes them emerge and deploy, so as to see its reflection on the city, lived or imagined, and the social and cultural senses allocated to urban space in relation to the language of art.

Palabras clave: urban design, aesthetic experience, language of art

1.

La ciudad, tal como la encontramos en la historia, es el punto de concentración máxima del poderío

y de la cultura de una comunidad.

La ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integrada.

Aquí es donde la experiencia humana se transforma en signos visibles, símbolos, normas de conducta y sistemas de orden.

Lewis Mumford

La ciudad es nuestra cercanía, nuestro confin, nuestro paisaje. A partir de ella han surgido y han fluido discursos plurales, diversos, en muchos casos, compensatorios para una sociabilidad que tendía, que tiende, a dispersarse. Discursos cuya finalidad era maniatar la ciudad en tanto objeto, en tanto proceso y, también, proveerla de análisis políticos, culturales, sociales, socio-semióticos que fueran capaces de ubicarnos en ese espacio (lugar y tiempo) en que estamos insertos.

Cuando Víctor Hugo afirmaba que “la ciudad es un libro” vaticinaba esa discursividad múltiple por medio de la que los sujetos la pensaban, incluso, la planificaban. Uno de los discursos de ese libro ha buscado, sin cesar, el orden urbano, la posibilidad de adecuar la ciudad a las formas cotidianas del vivir, las prácticas del trabajo y del desplazamiento, el esparcimiento, el deleite ciudadano y los encuentros –cafés, museos, parques, mercados, ferias-. La ciudad: un mapa que pródigamente exhibe una cartografía de las sensaciones y una topografía de los recorridos. Ese discurso, el urbanismo, en sus orígenes, a mediados del siglo XIX, intentó a través de un dispositivo reflexivo y crítico articular los sentidos múltiples de la ciudad y de sus habitantes.

En este sentido, como teoría y como discurso sobre la ciudad, ese saber hizo emerger una doble perspectiva. Por una parte, incluyó todo aquello que se relacionaba con el planeamiento urbano y el desarrollo humano -territorio, vivienda, transporte, alimentos, infraestructura, ecología-. Por otra, el urbanismo, a partir de las específicas nociones de cultura que se fueron conformando en las distintas temporalidades que van desde la revolución industrial hasta los años '60 del siglo XX, reflexionó sobre la relación entre hábitat y sociabilidad en función de la práctica que da inicio a toda forma de conocimiento por parte de los sujetos: el ejercicio de la percepción se constituyó para el urbanismo en una privilegiada manera de conocer aquello que nos rodea. Los actores urbanos en su acción de percibir –mirar, oír, sentir, oler- el tejido de la ciudad fueron la estrategia, la base y el objeto para diseñar los recorridos de un saber que surgía en el entrecruzamiento de las disciplinas: sociología, análisis cultural, economía, geografía y arte.

Esta segunda perspectiva es la que nos permite considerar al urbanismo como un discurso sobre el arte que es una ciudad, sobre las diversas dimensiones y lenguajes de lo artístico que en ella se despliegan y, por extensión, aquello que lo vincula con una particular crítica del arte focalizada en capiteles y calles, en la cotidianeidad caminadora, en aquellos materiales (piedra, color, madera, parques, sonidos) que conformaban y conforman el horizonte de la sociabilidad moderna. Diversos saberes han pretendido sustentar al urbanismo a partir de una propagación de tendencias y sistemas de valores, de políticas dirigistas o democráticas y de acciones sociales, culturales y ecológicas. De todas ellas, el enlace entre lo artístico –sus prácticas y experiencias- y una ciudad es la que despliega su disposición como crítica. Allí se centra nuestro objeto, en relevar, en el discurso de los urbanistas, la articulación entre las variadas representaciones de la experiencia estética y la ciudad que las hace emerger y las despliega, de modo tal de observar su reflexión sobre la ciudad, vivida o imaginada, y los sentidos sociales y culturales asignados al espacio urbano en relación con los lenguajes del arte.

2. Ordenada ciudad, austero arte

La arquitectura escribe la historia.

¿Queréis conocer y apreciar la civilización en que vivimos?

Subid al campanario del pueblo o a las torres de Notre-Dame.

Víctor Considérant

Los postulados teóricos y los criterios que dieron sustento al urbanismo surgieron durante la era industrial relacionados con los problemas que planteaban la sociedad moderna y el crecimiento demográfico. Concebida como ciencia, en el contexto del surgimiento de los estudios sociales (sociología, psicología, geografía), y como arte, asociado a saberes prácticos y analíticos que brindaban bases para la resolución de dificultades urbanas, esta teoría desarrolló principios combinados en una red de sistemas antagónicos. En este sentido, contraponía y conjugaba la fe en el progreso y en lo científico con el rechazo a la sociedad mecanizada, promovía la nostalgia por las antiguas comunidades sociales y culturales al mismo pero, sin embargo, propiciaba una gestión urbana y una organización político-administrativa de la ciudad con signos tecnocráticos, proponía una concepción de la planificación urbana articulada a lo económico a pesar de definir el diseño urbano a partir del arte y las vanguardias.

Estas tensiones entre la resistencia a un mundo desnaturalizado y la búsqueda de un vivir humano vinculado con el entorno y con el arte señalan que, más allá de proyectos utópicos y de órdenes reglamentarios y programáticos, el urbanismo, ubicado como un saber crítico sobre los lenguajes artísticos inscriptos en las ciudades, trasciende el campo de los

especialistas urbanos (arquitectos, ingenieros, urbanistas) para llegar a los filósofos, sociólogos, analistas culturales. Desde Owen y Fourier a Engels, desde Ruskin a Heidegger, la ciudad se constituyó en una cuestión sintomática sobre la que se abrieron plurales indagaciones en donde convergían los juegos de sentido de cada tiempo histórico, tal vez porque, como ha sugerido Mumford, la mente adquiera forma en la ciudad y, a su vez, las formas urbanas condicionen la mente de sus ciudadanos.

El urbanismo se explica, además, por la emergencia de una nueva motivación intelectual que, a mediados del siglo XIX, empieza a concebir la ciudad como un dispositivo cultural. La ciudad se convierte en objeto de un discurso a partir del despliegue de una crítica radical que conlleva a la interrogación sobre sus fundamentos en la modernidad. Es dentro de esta perspectiva que se comprenden los modelos propuestos por socialistas franceses como Charles Fourier,[1] Víctor Considérant[2] y Pierre Joseph Proudhon[3] que forjaron el urbanismo racional- utópico cuando, después de haber calificado el desorden de las ciudades modernas, propusieron un orden urbano ideal con el que revertir complejidades y diferencias. Si, por una parte, cuando Haussmann, al adaptar París a las exigencias sociales y económicas del Segundo Imperio, demuestra que una política urbana es un ejercicio de poder en la medida en que se crean modos específicos de interacción entre la ciudad y la sociedad que la habita, por otra, las teorizaciones de Fourier, Considérant y Proudhon sobre la ciudad parten de una fuerte creencia en la racionalidad social que subtiende y condiciona sus planteos sobre la relación arte/espacio urbano. Inscriptos en un pensamiento orientado hacia el porvenir y dominado por la idea de progreso, la revolución industrial es para ellos el acontecimiento histórico clave que posibilita el devenir humano y lo promueve

De allí que, cuando fundamentan sus críticas a la ciudad industrial y a lo que consideran su más inmediata consecuencia, el individuo alienado, postulan la necesidad de implementar una racionalización del espacio concebida como el instrumento privilegiado para orientar los comportamientos sociales. La finalidad de lograr una sociabilidad ideal y un hombre íntegro orienta la concepción de individuo que ellos promueven: el sujeto, el ciudadano, se conciben como “tipo”, independiente de las contingencias y de las diferencias de lugares y de tiempos, y definido en función de unas “necesidades-tipo” científicamente deducibles. Será a partir de estas “características-tipo” de donde Fourier, Considérant y Proudhon hagan derivar el patrón adecuado de vivienda y de ciudad. “Dado un hombre, con sus necesidades, sus gustos y sus inclinaciones natas -afirma Considérant- hay que determinar las condiciones del sistema de construcción más apropiado a su naturaleza”. Estos utopistas llegan así a la elaborar lo que más tarde se denominaría como “arquitectura humana”, calculada en base a las exigencias de la organización social y que respondía “a la totalidad

de las necesidades y de los deseos del hombre, que se deduce a su vez de sus necesidades y de sus deseos y se ajusta matemáticamente a las grandes convivencias primordiales de su constitución física” (Considérant 1848).

El análisis que emprende el urbanismo racional-utópico, en función de la delimitación de un “orden-tipo”, susceptible de aplicarse homogéneamente a todo grupo humano más allá de distintos contextos temporales o espaciales, se caracteriza por un cierto número de especificidades. En primer lugar, concibe un espacio urbano amplio y abierto, surcado por áreas libres -denominados “huecos”- y por verdor -los “grandes parques”- para cumplir con la exigencia de otro saber científico: el higienismo positivista. En segundo término sugiere la conformación de la ciudad a partir de asentamientos “estallados” o “atomizados” donde los barrios, muchas veces yuxtapuestos, se constituyen en lugares autosuficientes. Además, dispone y delimita distintas zonas en la ciudad de acuerdo a las diferentes prácticas y funciones sociales. Una clasificación rigurosa regula los espacios destinados al habitat, al trabajo, a la cultura y al esparcimiento. Fourier llega incluso a localizar separadamente las diversas formas del trabajo -industrial, liberal, agrícola-.

La ciudad concebida por el urbanismo utópico a partir de una lógica funcional se interrelaciona, y esto es lo que nos interesa destacar, con una particular dimensión otorgada al arte en la medida en que, lo que de artístico tenga una ciudad, debe traducirse en una disposición simple que atraiga la mirada de los habitantes y la satisfaga. El arte, entonces, se incorpora y es apropiado a través de la percepción visual. Esto es lo que privilegia Fourier, en tanto que, dentro de su sistema y su terminología, las ciudades del período llamado “garantismo” se estructuran en función de lo que él denomina “visuismo”. Es en esta “pasión sensitiva de la vista” donde Fourier focaliza el principio de todo progreso social”. [4] La importancia dada a la percepción visual señala no sólo el papel brindado a la estética sino, fundamentalmente, el impulso que se busca implementar: las diversas dimensiones de lo artístico en la ciudad regidas por un ideal de austeridad en la que lógica y la belleza coinciden. De esta articulación entre lógica y belleza se deriva una consecuencia que delimita que una ciudad debe eliminar, para esta teoría del urbanismo, todas aquellas tradiciones artísticas provenientes del pasado para poder así adecuarse a las leyes de una geometría “natural”.

Este ideal de austeridad cobra forma no sólo en la “ciudad-tipo” funcional sino también en la concepción de la vivienda estándar -un prototipo definido de habitat-. Si por una parte, Proudhon sostenía que “tenemos que descubrir los modelos de vivienda... puesto que no tenemos el mínimum de vivienda como no tenemos el mínimum de salario” al articular vivienda y desarrollo laboral, por otra, Considérant señalaba que “la organización de

una comuna se compone por el modo de trabajo y, ante todo, por el modo de construcción de la vivienda en la que el hombre se aloja”, al propiciar el vínculo entre vivienda y economía.

Frente al tema habitacional, los utopistas ofrecen dos soluciones contrapuestas. O bien para ellos prima lo colectivo, es decir la distribución del trabajo y su inserción en el barrio o comuna, como plantean Fourier y Considérant, o bien privilegian lo individual cuando Proudhon focaliza la relación vivienda mínima/salario mínimo. La ciudad prototipo y la vivienda tipo, concebidas por la utopía del progresismo, solo son representativas de un arte sobrio y riguroso. Al tablero de funciones, reglas y modelos racionalmente delimitados, se corresponde una estética urbana semejante.

3. Hacia la ciudad del arte

El corazón y la mirada tienen bastante
con las calles de la misma ciudad;
este espectáculo les basta.

La armonía que se desprende de las calles de una ciudad,
en la que un pináculo se alza por encima de otro,
en la que las torres se suceden a lo largo
de las cimas de las colinas,
alcanza un grado de sublimidad incomparable.

John Ruskin

En contraposición con el urbanismo utópico emerge la concepción arquitectónica y artística de John Ruskin.[5] Su punto de partida es la desaparición de la ciudad, concebida como una unidad orgánica, debido a la presión de la industrialización y a la consecuente preeminencia de las necesidades materiales frente a los deseos espirituales. Ruskin desarrolla una imagen nostálgica de la ciudad como bella totalidad perdida, en la medida en que en su modelo la clave no es el concepto de progreso sino el de cultura. A partir de esto propone una planificación del espacio urbano lejana a ordenamientos rigurosamente reglamentarios, donde se privilegiarán los espacios verdes concebidos como verdaderas reservas de paisajes. En el interior de la ciudad desaparece toda traza de geometrismo, se preconiza la irregularidad y la asimetría, a partir de un diseño que tiene en cuenta las peculiaridades de cada lugar. Para Ruskin la estética desempeña un papel central a través de una concepción del arte que lo liga a la tradición y al trabajo artesanal. Dentro de esta perspectiva, cae el concepto de vivienda estándar en la medida en que cada edificación debe ser diferente de las demás para poder expresar así su carácter específico.

La ciudad modelo de Ruskin se opone a la ciudad modelo de Fourier por su clima urbano. En el plano político, la idea de comunidad y de alma col-

ectiva se perfecciona en las formas plurales y democráticas. En el plano económico, se rechaza el industrialismo y la producción no se plantea en términos de rendimiento sino desde el punto de vista de su relación con el desarrollo armónico de los individuos. En el plano estético, el territorio de la ciudad se construye teniendo en cuenta la función liberadora del arte. La experiencia del espacio en Ruskin es la vivencia de la fluidez de la co-presencia y de la conversación. Sin embargo, tanto Fourier como Ruskin imaginan la ciudad del porvenir en términos de modelo, aunque la ciudad, en lugar de ser pensada como proceso o como problema, sea siempre presentada como un objeto reproducible y en construcción.

4. Ciudad y vanguardia

La repetición de elementos estandarizados y la utilización de materiales idénticos en diferentes edificios se traducirán, en nuestras ciudades, en una unidad y en una sobriedad comparable a las que la uniformidad del vestido ha introducido en la vida social.
Walter Gropius

A principios del siglo XX el urbanismo, concebido como teoría y discurso sobre la ciudad, encuentra su propia especificidad, en sus dos formas, teórica y práctica, en tanto patrimonio de especialistas, generalmente arquitectos y, en consonancia con la evolución de la sociedad industrial en los países capitalistas. La idea-clave que subyace en el urbanismo desarrollado tanto por Le Corbusier como por Walter Gropius es la noción de modernidad. “Acaba de comenzar una gran época, existe un espíritu nuevo”, proclama Le Corbusier en 1919.[6] Esta modernidad se ve esencialmente en dos territorios: la industria y el arte de vanguardia entendidos como una ruptura histórica radical.

El urbanismo moderno emerge como teoría y como discurso a través de una formulación sistemática de documentos programáticos en los que se sientan las bases de la arquitectura racionalista. En 1933 los arquitectos reunidos desde 1928 en el grupo CIAM (Congresos internacionales de arquitectura moderna) redactan “La Carta de Atenas”, manifiesto en el que se enuncian los principios de esta disciplina.[7] En estos documentos programáticos Le Corbusier afirma que la gran ciudad del siglo XX es anacrónica, puesto que “no es verdaderamente contemporánea ni del automóvil ni de las telas de Mondrian”. [8]

Por lo tanto, la ciudad debe, a su modo, realizar su propia revolución industrial en la medida en que ya no basta con emplear los nuevos materiales -acero y cemento-, que permiten un cambio de escala y de tipología, sino que es preciso, para alcanzar la eficacia moderna, apropiarse de los méto-

dos de estandarización y de mecanización de la industria. La preocupación por la eficacia, principio nodal para este urbanismo, se manifiesta en la importancia concedida a las cuestiones de la salud y de la higiene pero también en la relación entre la utilidad y el arte al incorporar una nueva estética que abarcaría todos los ámbitos de la vida cotidiana. “La ciudad se transformará poco a poco en un parque”[9] anticipa Le Corbusier. “La meta del urbanista debe ser crear un contacto cada vez más estrecho entre la ciudad y el campo” añade Gropius en 1966. La cotidianeidad del arte se realizará “desde la silla en que usted se sienta hasta la página que está leyendo” sostiene von Eckardt.[10]

Sin embargo, la racionalización de las formas y de los prototipos delimita la búsqueda, dentro de las artes plásticas, de una concepción austera y racional de la belleza. Por esa razón la concepción del hombre-tipo establecida por Fourier se extenderá en estos urbanistas en la medida en que conciben un espacio mundial homogéneo cuyas particularidades topográficas son negadas. En consecuencia, al ignorar las especificidades de cada lugar, adoptarán un mismo plan de ciudad para Francia, Japón, Estados Unidos o Brasil, desvinculado de las tradiciones culturales y de las particularidades geográficas cuyo fundamento es la libertad de la razón puesta al servicio de la eficacia y de la estética. En la “Carta de Atenas” se establece que el plan de la ciudad se organizará teniendo en cuenta las funciones del hombre-tipo: circular, trabajar, residir y recrearse.[11] Estas funciones serán los temas privilegiados por los urbanistas de la Bauhaus que los desarrollarán en torno a los conceptos de estandarización, prefabricación y creación del espacio moderno a partir de la relación ciudad/vanguardia. [12]

La Bauhaus se asigna precisamente como tarea la determinación de la vivienda-tipo que corresponde a la lógica de una producción industrial. “Una limitación prudente de la variedad en algunos tipos de edificios estándar aumenta su calidad y rebaja su precio” escribe Gropius (1966). Para Le Corbusier un piso-tipo tiene las funciones clasificadas dentro de un espacio mínimo, in-transformable. El espacio no deja de estar gobernado por un orden riguroso que responde al nuevo nivel de eficacia: el de la actividad productiva. Para estos urbanistas la ciudad industrial es también industrial, es decir, “una herramienta de trabajo”, de allí que, para cumplir con esta función instrumental, deba ser analizada, clasificada y construida de modo que cada función ocupe un área especial -zonas de trabajo, zonas de vivienda, zonas de esparcimiento-. Además, se rechaza la noción de calle que, según Le Corbusier, “simboliza en nuestra época el desorden circulatorio” y se la sustituye por la autopista en tanto es más adecuada a la modernidad en movimiento (1946).

Este modelo es tanto una ciudad-herramienta como una ciudad espectáculo donde la estética, al igual que en el urbanismo utópico, es un imperativo que rechaza todo legado del pasado. La geometría se convierte en el lugar de conjunción de lo bello y de lo austero en la medida en que el arte es gobernado por una lógica matemática. Por otra parte, el orden material, por su proyección en el espacio, contribuye igualmente a crear un “clima mental” particular. Los nuevos valores (mecanización, estandarización, geometrismo, rigor) quedan afirmados en un estilo de vanguardia y se exponen con impresión de futurismo. Sin embargo, en la aglomeración funcionalista, de la Bauhaus o de Le Corbusier, no reina un clima verdaderamente urbano en tanto también son lugares de coacción puesto que la eficacia justifica los rígidos condicionamientos del marco de vida. “Ya nada es contradictorio -afirma Le Corbusier-, cada cual bien alineado por orden y jerarquía ocupa su sitio”.

Asimismo, la in-diferenciación y la homogeneidad que aseguran la estandarización y el zoning[13] aparecen como factores de monotonía, aburrimiento y, por lo tanto, de apatía psíquica que afectan al comportamiento humano. Tal es el caso de Brasilia, edificada según las reglas más estrictas de esta teoría del urbanismo y grandioso manifiesto de su vanguardia pero, en modo alguno, respuesta a problemas sociales, culturales y económicos de sus habitantes. Para los miembros del urbanismo moderno el territorio de la ciudad se concibe como un laboratorio con pruebas, demostraciones y regularidades de tipo institucional e ideológico que no tolera lo imprevisible. El espacio urbano para este modelo se reglamenta en un orden fundador que condiciona los efectos de la movilización urbana estructurando las diferencias.

5. ¿Al fin, el arte?

La vulgaridad de nuestros barrios modernos tiene muchas consecuencias importantes:

el hombre no siente ninguna alegría cuando vive en ellos,
no se vincula y no adquiere sentimiento alguno de hogar;
se ha podido comprobar este dato entre los habitantes
de las ciudades aburridas y construidas sin arte.

Camillo Sitte

En las antípodas de Walter Gropius se encuentra la teoría urbanística de Camillo Sitte.[14] Para Sitte, la totalidad -la aglomeración urbana- se impone a las partes -los individuos- y el concepto material de ciudad a la noción cultural de ciudad. Opuesto a estos principios, Sitte busca entonces en lo individual y en el arte las pautas constitutivas de su modelo de ciudad. “Sólo si estudiamos las obras de nuestros antecesores -afirma- podremos reformar la ordenación trivial de nuestras grandes ciudades” (1980, 1899).

Su modelo asigna límites precisos a la ciudad y plantea que cada una ocupa un espacio de manera particular y diferenciada. En contraposición a la monotonía del zoning propone la heterogeneidad del medio urbano al sustituir el análisis tipológico por el análisis relacional, para el cual la calle es un órgano fundamental, en la medida en que es la forma directriz del espacio urbano, un lugar de paso y de encuentro que orienta a los lugares públicos, plazas, mercados, teatros. Sitte planifica la ciudad a partir de la calle, no del edificio o la vivienda. En función de esto, su modelo urbano propone que se deben atender los medios para asegurar la particularidad y la variedad en las zonas interiores de la ciudad como reacción contra “la enfermedad moderna del aislamiento”. El espacio urbano debe ser imprevisible y diverso y, por lo tanto, opuesto a todo principio de simetría en la medida en que seguirá las sinuosidades naturales del terreno.

A diferencia de las propuestas de Gropius y Le Corbusier, el clima mental generado por este modelo es tranquilizador, cómodo y estimulante a la vez y, sobre todo, favorable al desarrollo de las relaciones interpersonales. Sin embargo, la preocupación por los problemas estéticos -fundamentalmente, el respeto por los tradicionales patrones arquitectónicos y artísticos- llega a tal punto que se desconoce tanto la transformación de las condiciones del trabajo en la sociedad y, por extensión, en la arquitectura, como los problemas de la circulación ciudadana que requería ser cada vez más veloz. En definitiva, el modelo de Sitte, al igual que el de Ruskin, es nostálgico, opuesto al utopismo progresista y, también a la teoría funcionalista de la Bauhaus. Instalado en una ciudad periférica -Viena- y en la resistencia a la atracción del centro, el espacio urbano planteado por Sitte, articulado estrechamente a las bellas artes, se opone a la concepción utilitaria de lo moderno y centra en lo estético y en la historia de las artes la conformación de una ciudad a medida del “hombre espiritual”.

6. Las ciudades y los hombres

Hoy, cuando la ciudad se ve amenazada por la polución radiactiva y cuando, dentro del perímetro de los centros urbanos, el propio aire está lleno de sustancias cancerígenas, debemos conceder mayor importancia a la función biológica de los espacios libres. Pero esto no es todo: ahora sabemos que los espacios libres desempeñan igualmente un papel social.

Lewis Mumford

Independientemente de las teorizaciones de los urbanistas del modernismo, surge una crítica que, a partir de la noción de la ciudad como proceso cultural, pretende reintegrar el problema urbano a un contexto global. Desarrollada fuera del marco especializado de los urbanistas, un análisis interdisciplinario reúne a un conjunto de sociólogos, historiadores, economistas, juristas y psicólogos pertenecientes en general a los países anglosa-

jones. Esta crítica trata de definir el contexto concreto del establecimiento humano al apelar al mayor número posible de factores que configuran su realidad, considerados en su dimensión histórica pero también articulados entre sí por una temporalidad concreta.

El promotor de este modelo fue Patrick Geddes.[15] Unos diez años antes de que el urbanismo de Gropius y Le Corbusier hubieran comenzado a concebir y a realizar sus ciudades teóricas para un hombre teórico, Geddes afirmaba la necesidad absoluta de reintegrar al hombre concreto y completo a la formulación de una planificación urbana. Su teoría contempla a la ciudad dentro de una perspectiva geográfica e histórica, en la que se tienen en cuenta los diferentes cambios que se producen en las funciones urbanas. La historia desempeña, en esta teoría de lo urbano, un papel central a partir del vínculo que busca entre los sentidos sociales del presente y del pasado. Dentro de campos disciplinarios -historia de las ideas, de las instituciones y de las artes- se concibe la integración del pasado en todo proyecto urbanístico a pesar de que no se deja de reconocer la irreductible originalidad de la situación contemporánea. La temporalidad concreta -el aquí y ahora de la ciudad- condiciona, para Geddes, la planificación del espacio urbano, de allí que no haya una ciudad-tipo del porvenir sino tantas ciudades como casos particulares de sociedad y contextos político-institucionales.

El pensamiento de Geddes fue ampliado y desarrollado por Lewis Mumford, fuerte crítico de lo que define como el papel mutilador y alienador del urbanismo de la Bauhaus y de Le Corbusier. Su crítica no sólo descansa en el pasado sino, fundamentalmente, se basa en un sólido conocimiento de la economía, la tecnología y el arte contemporáneos. Profetizador de la ruptura de las continuidades culturales y de la desnaturalización de las zonas rurales, opone a la rigidez del hábitat de Le Corbusier la flexibilidad y el polinucleísmo urbano correlativos de lo que, más adelante, se llamaría el “regionalismo arquitectónico”. Su concepción expone la necesidad de integrar la naturaleza al medio urbano en la medida en que proyecta una ciudad a la vez más urbana y más rural

Sus trabajos sitúan la ordenación del espacio urbano bajo un signo de continuidad histórica, social, psicológica y geográfica. “La ciudad -afirma Mumford- es un producto del tiempo y en la ciudad el tiempo se hace visible”. [16] Esta teoría ha dado lugar a la constitución de un campo disciplinario que entrecruza la sociología de la cultura y la antropología, centrado en las investigaciones sobre la ciudad: los urban studies. A partir de estos trabajos, la ciudad empieza a concebirse como un proceso, siempre en actividad, que tiene que ser analizado a partir de su pasado de manera tal de discernir su grado de transformación y su red de digresiones -enclaves, movimientos exploratorios, rostros, precariedad, rutinas, pluralidad de

lenguajes artísticos, actualidad- para explorar las estrategias del comportamiento humano en su habitat.

La cúpula, el capitel, la avenida abierta y el patio cerrado nos revelan no solamente las diferentes disposiciones físicas, sino también las concepciones esencialmente diferentes del destino humano. La ciudad es a la vez, un bien físico de la vida colectiva y un símbolo de los movimientos colectivos que aparecen en circunstancias favorables. Junto con el idioma, como sostiene Mumford, es la obra de arte más grande del hombre.

Para los urban studies la ciudad será un libro plural y heterogéneo en el que resulta imposible ignorar el papel que desempeñan ciertas constelaciones urbanas para moldear las representaciones sociales de los grupos y de los individuos. Según los sistemas de ordenación del espacio que se adopten, el medio construido puede actuar sobre la psiquis y la sociabilidad con poder de agresión o, por el contrario, de integración. Es en este sentido que los urban studies consideran, por una parte, la repercusión de la morfología urbana sobre el comportamiento humano al poner, por ejemplo, en evidencia, la relación entre los espacios amorfos o el hacinamiento y el aumento de la delincuencia, entre el espacio público y la sociabilidad, entre el nomadismo y las solidaridades comunitarias, entre la calle como lugar de proximidad física y lo político. Por otra, al focalizar sus análisis en el recorrido por la ciudad y sus enclaves para vincularlos con los rasgos de la vida contemporánea, abren la indagación hacia la textura de los signos, sobre todo los artísticos. Para Geddes y Mumford la experiencia de la ciudad necesita más una guía para la atención que para la acción. Distante de los planteos racionalistas, su modelo centra en los ejes de la sociabilidad, de la comunicación, de la relación del habitante con su espacio, la evaluación de la vida urbana.

7. Especificidad ciudad/arte

La percepción de la ciudad, indagada como objeto de arte, y el análisis de su interrelación con específicas concepciones de los lenguajes artísticos, han dado un primer resultado de su especificidad. De Ruskin a Mumford, la ciudad, percibida como un cuadro por quienes la habitan, se organiza en función de los vínculos existentes, prácticos y afectivos que los ligan a ella. De lo normativo y utópico a una ciudad teórica, de la narrativa socialista de Fourier al sentido político de la urbanización de Haussman, el urbanismo fue buscando distintas herramientas para poder dar cuenta de la ciudad contemporánea. Entre todas, el arte, demostró cómo sus signos, generalmente difíciles de regularizar, señalaban el intento por quebrar el desasosiego que ejercían vastos conjuntos de aglomeraciones urbanas.

A aquellos modelos de carácter racional y utópico que se revelaron como poderosos instrumentos de acción que ejercieron su influencia sobre

las estructuras urbanas y contribuyeron a definir ciertas normas de comportamiento, siguieron los saberes sociales que, más allá de considerar la dimensión demográfica y económica, centraron en la percepción sobre el arte una resistencia posible a la normalización. De esta forma, frente a las redes diseminadas de poder, la explosión del crecimiento demográfico, las migraciones urbanas, la territorialización de círculos y sectas, los barrios-aldeas y las poblaciones trasplantadas, el urbanismo, acostumbrado a trabajar sobre realidades fragmentadas y sometidas permanentemente a la discontinuidad, buscó en el arte urbano el sentido de la ciudad

La idea de un sistema semejante no era nueva. Ya Víctor Hugo, en un célebre capítulo acerca de Nuestra Señora de París, no vaciló en comparar la arquitectura con la escritura y las ciudades con los libros. La escritura y la percepción se encadenan en el uso y en la construcción que hace el hombre del espacio de la ciudad en tanto elaboración de la cultura con estructuras de proximidad y diferencia, de reciprocidad y adaptación.

Es verdad que la existencia del urbanismo que piensa la ciudad en relación con las experiencias estéticas que le son contemporáneas se ha hecho problemática a causa de la mutación inacabada de ciertos sistemas referenciales tales como los sectores del trabajo, del esparcimiento, el crecimiento acelerado de la aglomeración urbana, la complejidad de los resortes económicos, tecnológicos y administrativos, que no dan lugar a un plan sobre la ciudad. Tal vez con esto se confirma la intuición de Engels que condenaba como ilusorios los modelos previstos por el urbanismo, ya que veía la crisis de la ciudad como un aspecto particular de la crisis global del capitalismo. Quizá, simplemente, haya concluido la época de los modelos urbanos en la medida en que el habitante de la ciudad acumula residencias y se deslocaliza, conjuga la movilidad social y la movilidad residencial al mismo tiempo que la ciudad afecta la percepción de lo visible, de lo audible, del contacto con un alto coeficiente de indeterminación y de alarma.

A pesar de esto, el discurso del urbanismo aún señala que la confección de un plan de ciudad y la puesta en relación entre ciudad y arte señala una tarea más vasta, como dijo Mumford, la de preservar, reformular, reconstruir una civilización. Lo sugerente es que negándose a reducir la ciudad sólo a las medidas políticas o económicas, el urbanismo hasta la etapa desarrollista, concebido como una teoría y una crítica de las artes inscriptas en la ciudad y de las que la ciudad es su objeto, designa el trabajo de la sociedad urbana sobre sí misma, es decir, la manera en que las ciudades surgen de las necesidades de sus habitantes y multiplica sus modos y sus métodos de experiencias, de expresión, de comunicación. Este discurso, a su modo, ha sido una de las tantas estructuras modeladoras de la sociabilidad porque, como escribió Heidegger, el habitar es un rasgo fundamental de la condi-

ción humana, y es la ocupación por la cual el individuo accede al ser, por cuanto deja que las cosas surjan en torno a él y entonces se arraiga en un lugar. La ciudad constituye, entonces, por esencia, el terreno de una fundación; y el urbanismo, pensado a través del arte, uno de sus saberes más preciados. A partir del momento en que ciudad, urbanismo y arte se articulan y se convierten en objeto, modelo, proceso o estrategia, hacen experimentar a sus habitantes en la búsqueda de los sentidos sociales del espacio, de las formas artísticas, del infinito juego de lenguajes que brindan.

Notas

[1] Charles Fourier (1772-1837) Su teoría sobre la ciudad parte de una demoledora crítica a la sociedad contemporánea y su economía. Su visión utópica plantea una construcción global de la sociedad basada en el concepto de hombre total desarrollada en *Théorie des quatre mouvements* (1808), *Traité de l'association domestique* (1822), *Le nouveau monde industriel et societaire* (1829), *La fausse industrie morcelée* (1836).

[2] Victor Considérant (1808-1893). Ingeniero del ejército y politécnico consagra a las ideas de Fourier. En su *Description du Phalanstere* (1840) plantea la organización urbana en torno al falansterio, tema que desarrolla también en *Description du Phalanstere et considerations sociales sur l'architecture* (1848)

[3] Pierre-Joseph Proudhon (1809-1863) en *Principe de l'art et de sa destination sociale* plantea la necesidad de luchar contra el pasado con el fin de promover una forma global de existencia moderna.

[4] La clasificación establecida por Fourier establece una serie de fases sucesivas: “salvajismo”, “patriarcado”, “barbarie” –cuyos centros son el clan y la tribu- y “civilización”-caracterizada por el desarrollo de la industria- a la que pertenecen el “garantismo” (un conjunto de instituciones -bancos, factorías, ciudades obreras- que instauran la solidaridad entre sus miembros), el “socialismo” y el “armonismo”.

[5] John Ruskin (1818-1900). Filósofo del arte, en *The Poetry of Architecture* de 1837, desarrolla una filosofía social que concibe a la sociedad como una totalidad orgánica en la que el arte es la revelación de una verdad trascendental. El arte de un país -afirma Ruskin- expresa sus virtudes políticas y sociales.

[6] Programa del “Esprit Nouveau”, N° 1, octubre de 1920. En www.fondationlecorbusier.fr.

[7] El grupo de los CIAM reunió arquitectos europeos -Pourgeois, Gropius, Le Corbusier, Sert, Hilbeseimer, Van Eesteren, Rietveld-, norteamericanos -Neutra y Weiner-, brasileños -Costa- y japoneses -Sakakura-.

[8] *La Charte D'Athènes* (1938).

[9] *Le Corbusier* (1946).

[10] *Gropius* (1966)

[11] La Carta de Atenas es el manifiesto urbanístico redactado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) celebrado a bordo del *Patris II* en 1933 en la ruta Marsella-Atenas. Fue publicado en 1942 por Le Corbusier. El documento apuesta por una separación funcional de los lugares de residencia, ocio y trabajo poniendo en entredicho el carácter y la densidad de la ciudad tradicional. En este tratado se propone la colocación de los edificios en amplias zonas verdes poco densas. Estos preceptos tuvieron una gran influencia en el desarrollo de las ciudades europeas tras la Segunda Guerra Mundial. Las conclusiones fundamentales sobre la vivienda fueron:

-La vivienda debe tener primacía sobre el resto de usos sociales del espacio.

-En la residencia se buscará la higiene.

-La relación vivienda/superficie la determinan las características del terreno en función del soleamiento.

- Se debe prohibir la disposición de viviendas a lo largo de vías de comunicación. La solución son las viviendas en altura situadas a una distancia entre ellas que permita la construcción de grandes superficies verdes (tapiz verde).

[12] La Staatliches Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal) o simplemente la Bauhaus, fue la escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania), clausurada en 1933. El nombre Bauhaus deriva de la unión de las palabras en alemán Bau, “de la construcción” y Haus, “casa”. Sus propuestas y declaraciones de intenciones participaban de la idea de una necesaria reforma de la enseñanza artística como base para una transformación de la sociedad de la época, de acuerdo con la ideología socialista de su fundador. Paul Klee y Kandinsky fueron los que más contribuyeron a la reflexión teórica del arte. La primera fase (1919-1923) fue idealista y romántica, la segunda (1923-1925) racionalista y la tercera (1925-1929) alcanzó su mayor reconocimiento, coincidiendo con su traslado de Weimar a Dessau. La Bauhaus sentó las bases normativas y los patrones de lo que hoy conocemos como diseño industrial y gráfico. Sin duda la escuela estableció los fundamentos académicos sobre los cuales se basaría en gran medida una de las tendencias más predominantes de la nueva Arquitectura Moderna: la incorporación de una nueva estética a los ámbitos de la vida cotidiana.

[13] Planificación y división del espacio en zonas.

[14] Camillo Sitte (1843-1903), arquitecto y director de la Escuela imperial de Artes Industriales de Viena, postula un modelo de ciudad ideal inspirado en conocimientos de arqueología medieval y renacentista.

[15] Patrick Geddes (1854-1932), biólogo, en su estudio sobre la transformación de las comunidades humanas crea algunos conceptos urbanísticos que han llegado a ser clásicos: conurbación, era paleotécnica y neotécnica. Fue maestro de Lewis Mumford. Sus obras principales son *City development* y *City in Evolution*

[16] “Mediante el hecho material de la conservación, el tiempo desafía el tiempo, el tiempo choca contra el tiempo: las costumbres y los valores sobreviven a las grupos humanos al poner en relieve el carácter de las generaciones. Las épocas pretéritas, superponiéndose como capas unas sobre las otras, se conservan en la ciudad hasta que la vida misma amenaza perecer por asfixia”. Lewis Mumford (1959), *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé

Bibliografía

Charaudeau, P & Maingueneau, D (2005) *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Foucault, M. (1977) *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

— (1980) *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.

García Canclini, N (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

Gropius, W (1949) *Arquitectura y planeamiento*. Buenos Aires: Editorial Infinito.

— (1966) *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Barcelona: Lumen.

La Charte D'Athéne (1938). *Boulogne Su Seine*: Editions d'architecture d'aouyordui.

Le Corbusier (1946) *Maniere de penser l'urbanisme*. París: Editions d'architecture d'aouyordui.

Mumford, L. (1945) *La cultura en las ciudades*. Buenos Aires: Emecé.

Sitte, C. (1980 (1899)) *Construcción de las ciudades según principios*

Graciana Vázquez Villanueva,

Doctora de la UBA en el área Lingüística, es

profesora titular de Formatos mediáticos I y II en la Especialización Crítica del Arte del IUNA donde, además, se desempeña como Secretaria de Investigación y Posgrado del rectorado. En la UBA es profesora adjunta de la materia Lingüística Interdisciplinaria. Dirige proyectos UBACYT y IUNACYT. Entre sus últimas publicaciones: “Memoria y Melancolía” (2010), *Revista Alambre: Comunicación*,

Cultura, Información, N° 3, “Analizar el discurso de los telespectadores: hacia una política pública para el Proyecto de Ley de Comunicación Audiovisual”. Revista Espacios N° 42, FFyL-UBA, “El panhispanismo ¿colonialidad del poder?: génesis discursiva de una noción” (2010) Revista Discurso. Teoría y Análisis. N° 32.UNAM

Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional

Florencia Suárez Guerrini

Este artículo expone algunas observaciones sobre el funcionamiento de la crítica de artes visuales en Argentina, durante la década del cuarenta, cuando la figura de crítico adquiere atributos *profesionales* y la crítica se consolida como un saber experto, diferente de otros saberes o prácticas afines como el periodismo cultural, la historia del arte y la estética. Diversos factores extra-textuales, constitutivos del sistema del arte de la época, dieron impulso a este proceso de definición de la crítica, sin embargo es en las estrategias aplicadas en los textos como discurso de autoridad, donde pueden señalarse los signos de su autonomía.

Palabras clave: crítica de arte argentina-especialización- autoridad- arte moderno

Beyond the sanction. The Argentine art criticism in the age of its professional consolidation

This article includes some comments about Argentine art criticism performance during the forties, when the critic-figure achieves professional attributes and criticism becomes an expert knowledge different from other related knowledges or practices like cultural journalism, art history and aesthetics. This definition process was promoted by extra-textual factors, but it is in the strategies applied in the texts as discourse of authority, where the signs of its autonomy can be observed.

Palabras clave: Argentinean art criticism-specialization- authority-modern art

Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional[1]

epígrafes cuentan además que los críticos están en plena tarea calificada: Romero Brest “analiza texturas” en la pintura de E. Ray King, mientras que Ramallo “se mete en la obra de De Monte”.

Ambas escenas permiten reponer los atributos que en la época describen a la crítica como una actividad profesional. La *expertise* del crítico, sugerida a través de la figuración de un comportamiento que remite a una competencia técnica específica (analizar texturas y meterse en la pintura), también queda representada en las alusiones a su idoneidad y al dominio de un saber que lo habilita para validar el arte y que por tanto, lo coloca en una posición de jerarquía respecto de otros espectadores.

En definitiva, el ideario que reúne el artículo no hace más que condensar los atributos que usualmente se adjudican a la crítica del período moderno.

En un texto que aborda el funcionamiento de las instituciones artísticas francesas durante la modernidad, Anne Cauquelin comenta el proceso por el cual, desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, la crítica de arte va cobrando autonomía como práctica (Cauquelin 2002). En ese momento, la circulación pública del arte dejó de estar bajo la tutela exclusiva del Estado y los artistas se independizaron organizándose en asociaciones; el mercado y la oferta de exposiciones crecieron notablemente. El incremento de público que asiste a las exhibiciones de arte genera la necesidad de ordenar la producción, de establecer clasificaciones, de distinguir y jerarquizar. Así, el crítico “pasó a ser el único facultado para distribuir elogios y censuras” y surge la figura de juez del gusto.[3] En la medida en que el arte se desentiende de los temas y de los cánones académicos, la crítica abandona la descripción literaria y “debe ceder a la apreciación de la forma plástica”, a generar un vocabulario específico y un abordaje visual de las obras. De este modo el crítico comienza a operar como un maestro de taller, observando y juzgando recursos técnicos como el color, la perspectiva y el modelado. Así, sigue la autora, “a los ojos del público no iniciado, se transforma en un verdadero profesional que sabe de qué está hablando”. A partir de allí, “la crítica de arte domina todos los planos y reemplaza progresivamente al poder del reconocimiento `oficial`”.[4]

En el contexto argentino, algunos factores externos como el incremento de las exposiciones de arte y la expansión de la industria editorial propiciaron la producción de la crítica. Así, en el marco del «boom editorial» de la década del cuarenta, además de colecciones de arte, monografías de artistas y traducciones de clásicos de la historia del arte, surgió una cantidad notable de publicaciones especializadas donde la crítica de arte pudo asentarse, en secciones específicas o de artes plásticas, y algunas

firmas se fueron asociando a las publicaciones con colaboraciones fijas u ocasionales.[5]

En esta época era común que los historiadores del arte tuvieran a la vez el oficio de críticos, lo cual facilitaba su intervención en la escena desde distintos frentes al mismo tiempo: escribiendo reseñas de exposiciones y ensayos en la prensa; publicando historias del arte y monografías de artistas; dictando conferencias, cursos y clases. Este es, al menos, el caso de Julio Payró, Jorge Romero Brest; Romualdo Brughetti, C. Córdova Iturburu y L. Estarico.[6] El radio de influencia de los críticos se extendía también sobre el mercado y el coleccionismo: contribuían a la adquisición de obras para las colecciones públicas de los museos; a las ventas de las galerías comerciales y a la formación de colecciones privadas.

Hacia mediados del siglo XX, la práctica se afianzaba alrededor de ciertos roles que ya habían comenzado a delinearse durante las décadas del veinte y del treinta: el crítico como un agente intermediario entre las obras y el gran público; como un árbitro del gusto; como un promotor que posiciona artistas y distribuye estimaciones y finalmente, como un juez que sanciona, que aprueba o censura obras y artistas (Wechsler 2004). Con frecuencia impugnaba las decisiones de los jueces de los salones en la distribución de premios, hasta llegar a reemplazarlos y a ocupar el lugar de la voz autorizada para juzgar. En la época no existía un agente cultural que pudiera rivalizar con él comparable al curador contemporáneo, por lo que su dominio de la escena artística era casi completo y su palabra tenía una incidencia decisiva.[7] La creación de instituciones como *Ver Y Estimar*, primera revista que se presenta dedicada especialmente a la crítica de arte; la Asociación homónima, que operó como el primer espacio de enseñanza no formal para críticos y la constitución de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA), sección nacional de la AICA, durante el período, constituye uno de los signos más visibles del espacio conquistado por la crítica como una práctica autónoma.

No obstante, si se concentrara la competencia de la crítica en el período moderno exclusivamente en la función sancionadora, dejando de lado las estrategias discursivas que construyen el juicio, la práctica quedaría reducida a una actividad meramente subjetiva y azarosa, y el crítico en un rol arbitrario y hasta caprichoso.

Mi hipótesis es que, si bien la capacidad de sancionar constituyó la marca de autoridad de la crítica a mediados del siglo XX, su *poder*, o mejor, la eficacia de su discurso debería buscarse en los factores que contribuyeron a afirmarla como una práctica autónoma, con un perfil profesional más o menos definido (Gamboni 1994). Habría que apuntar, entonces, a la manera en que la crítica construyó su propia autoridad en los textos y en la que el crítico delimitó sus facultades.

1. La facultad de operar entre la intuición y el saber experto

El proceso de autonomización de la crítica de arte corre paralelo, entonces, al de la modernización de la producción artística. Cauquelin describe un nuevo rol en la tradición crítica que es la del “crítico vanguardista”, aquel que en su discurso proyecta hacia el futuro las nuevas posibilidades del arte todavía latentes en el grupo que sostiene, asignándoles un “porvenir pictórico”. Ejemplifica esta función en el rol de Apollinaire como promotor de artistas vanguardistas, como Duchamp y los cubistas, y remarca como peculiaridad el uso del futuro predicativo que empleó el poeta francés para proyectarlos hacia adelante. El crítico vanguardista es identificado, así, con el artista vanguardista y el tono de su discurso con el del manifiesto. Estos críticos suelen mantener, además, vínculos personales con los artistas, por lo que, la crítica que ejercen no se asienta sobre criterios de objetividad, sino sobre argumentaciones orientadas a defender y a posicionar a esos grupos frente a otros que se les oponen (Cauquelin 2002).[8]

En la crítica de arte argentina de mediados del siglo XX prácticamente no aparece la figura del *crítico vanguardista* y en cambio domina la del crítico como un evaluador imparcial, asociada probablemente al proceso de institucionalización por el que estaba atravesando la crítica. Sin embargo, la orientación hacia determinados estilos y artistas se detecta incluso en los críticos que intentan presentar sus valoraciones como el producto de un juicio ecuánime. En estos casos, las inclinaciones estilísticas “filtradas” pueden asociarse más con un discurso de apoyo, o de “soutien” en términos de A. Thibaudet,[9] que con una adhesión concreta a un movimiento artístico. En esta línea, resaltan las preferencias de Attilio Rossi por la abstracción; de Romero Brest y de Julio Payró por el post-impressionismo y de Romualdo Brughetti por un sector del modernismo argentino de la década del '20.

Sin embargo, el criterio de objetividad se impone sobre las inclinaciones estilísticas en los críticos que asumen la práctica como una evaluación imparcial.

Frente al surgimiento de las manifestaciones nuevas del arte, Romero Brest plantea la necesidad de explicar, para establecer un “juicio ecuánime y ajustado a la verdad” que instruya a los lectores y espectadores de arte. Hace un balance negativo de la crítica de arte vigente, a la que tilda de excesivamente literaria o erudita; abusiva en el uso de tecnicismos y exagerada en la ponderación y censura de artistas; reclama un método fundamentado en criterios teóricos, que contribuya a un examen objetivo de las obras y al dominio de las reacciones sensibles. Si bien reconoce en el crítico habilidades especiales para el abordaje intuitivo de las obras y el

uso de las “reacciones sensibles” y la “imaginación” como elementos activos de su trabajo, admite que la dimensión sentimental debe integrarse a la del pensamiento, “so pena de que el juicio se desvanezca en una caótica sucesión de imágenes verbales”.

Dentro de las estrategias más frecuentes en los textos del periodo, resalta el énfasis puesto en la descripción formal de las obras y en la exhibición del dominio de un lenguaje técnico especializado:

En una línea general, su pintura responde a una concepción planista; la perspectiva, cuando la hay, es siempre ingenua, por sucesión vertical de planos; las figuras se recortan bien del fondo; pero cuando entra a tratarlas, las corporiza, les da volumen con el empaste cargado, pesado y con el trazo grueso que limita las formas.”(R. Edelman. “Sobre Luis Seoane. Crítica, *Ver y Estimar* 7-8, p.113)

Este recurso se va perfilando paulatinamente en algunos textos críticos más que en otros. Es marca característica de las críticas de Payró y un rasgo frecuente de los textos de Romero Brest, pero no resulta dominante en las notas de Brughetti, donde se privilegian especialmente las inscripciones iconográficas.

La puesta en evidencia de las cavilaciones del crítico frente a las obras que debe evaluar, constituye una fórmula recurrente. Los debates internos respecto de lo que debe juzgar, son mostrados en la escritura como prueba del esfuerzo que implica la tarea de juzgar. En ocasiones, se exhiben los materiales que conducen a la sanción: preguntas retóricas que garantizan un proceso reflexivo; pistas sobre el conocimiento que tiene el crítico de la trayectoria del artista en cuestión; figuras de autoridad para validar el juicio (la historia y la teoría del arte, la estética y la filosofía; otros críticos) y se establecen enunciados en los que el crítico parece pronunciarse “a pesar suyo”, como en el ejemplo siguiente:

Otra vez frente a Colmeiro, y con la misma incertidumbre para juzgar su pintura; acaso mayor, ya que la razón que pudo justificarla hace siete años –la sospecha de su actitud vital que me era ajena- ha desaparecido, por lo menos en parte, con la frecuentación cordial de sus obras y él mismo, pues no llego a condensarla en un juicio definitivo (J. Romero Brest. “Manuel Colmeiro”. *Ver y Estimar*, n.4, agosto de 1948).

Esa pretensión de objetividad no invalida que el crítico se presente como un fruidor con capacidades sensitivas particulares para percibir y estimar. Ni Romero Brest ni ningún otro crítico de entonces desdeñaba “la dimensión de lo sensible y lo sentimental” como constituyente de la práctica. Así, situándose en una doble inscripción entre el saber intuitivo y el

experto, el crítico se distingue del espectador de arte ordinario y su trabajo se presenta como una tarea especializada.

2. El carácter afirmativo de la crítica

La crítica hace señalamientos sobre las obras, adjudica valores, ordena la producción, posiciona estilos y artistas. Esta capacidad instauradora no opera a través del análisis ni de la demostración, sino, como señala Malcolm Gee, a través de la afirmación y de la persuasión, aunque frecuentemente esto incluya la construcción de un contexto de causalidad sobre el que se asienta la afirmación (Gee 1993: 13). Si bien, comenta el autor, los críticos manejan presupuestos, argumentos y niveles de persuasión diferentes, la mayoría de sus textos coinciden en el uso de las estrategias comunes que emplean para la fundación de valores.

Esas mismas estrategias que menciona Gee pueden observarse en los textos de la crítica argentina del periodo:

- la afirmación de la *diferencia*: la obra es buena porque instaure nuevos valores. Es el argumento típico para la defensa de la obra de vanguardia, pero también cuando se quiere ensalzar a un autor se dice de su obra que propone una novedad en algún sentido.

- la afirmación de la *identidad*: la obra es buena porque pertenece a una categoría artística cuyo valor ya es reconocido. Puede suceder lo contrario cuando las obras no tienen lugar en ninguna clasificación. En la crítica argentina es común que las valorizaciones se establezcan preferentemente en relación con el modernismo europeo.

- la afirmación de la *personalidad*: la obra es buena porque encarna el carácter único de su productor. Buena parte de la crítica del período se basa en observar y dar cuenta de la singularidad del artista. Las obras son valoradas en relación con su autor. Su aceptación o rechazo apunta al artista no a la obra:

Una objeción sin embargo. Batlle Planas podría llegar a más. Por eso hay que decirlo. Todas las últimas telas que presenta en Müller nos dejan algo de insatisfacción. Maneja el color como pocos. (...) Dibuja con una seguridad admirable. (...) En una palabra es amo y señor de sus medios... Y, sin embargo, notamos que no está todo él en lo que hace.... Eso le pedimos a Batlle Planas, que se queme íntegro sobre sus telas, que no se nos dé con regateos. Una gran obra llena, en que se exprese todo el hombre con todas sus potencias vivas, un gran monumento que quede. Está en deuda con quienes lo admiramos. Esperemos sin titubeos, seguros en la anunciación que todos estos cuadros presagian.” (D. Bayón. “Batlle Planas. *Ver y Estimar*, n.7-8, octubre-noviembre 1948).

- la afirmación de lo *extra-personal*: la obra es buena porque articula determinaciones que la exceden y también a su autor. Apunta Gee que este recurso es empleado por los dos tipos de crítica más ortodoxos y enfrentados del siglo XX: la modernista, para la que la personalidad artística queda absorbida por un principio mayor que es el de la pureza de la forma y la aplicada por el realismo socialista, que ignorando la personalidad del artista, juzga la obra de acuerdo con condicionantes externos como el medio, la nación y la lucha de clases (Gee 1993: 14)[10]

“Salvo alguno que otro acento lírico, la obra de Lorenzo Domínguez parece definirse más bien como una expresión preferentemente dramática, alguna vez patética. (...) La prosapia española de Lorenzo Domínguez explica este fenómeno, ya que es característica de la raza saber unir los sentimientos íntimos más delicados y sensibles, casi hasta el sentimentalismo, con la pujanza arrolladora, firme y dura de los gestos exteriores”. (J. Romero Brest. “Las esculturas de Lorenzo Domínguez”. *Correo Literario*, n. 19, 14 de agosto de 1944).

Sobre estas estrategias se funda el carácter afirmativo o performativo de la crítica y, aunque no sean mutuamente excluyentes, de la elección que se haga de ellas determinará también la posición del crítico dentro del campo de la crítica.[11]

3. El poder de la interpretación

Durante la primera mitad del siglo XX, la función de interpretación de la crítica de arte no apuntaba sólo a la orientación del público. Cuando comienza a operar como maestro de taller, como refiere Cauquelin, el crítico se sitúa también entre el artista y su obra. Esta posición lo habilita a aconsejarlo, para consolidar su estilo; corregir torpezas técnicas, sugerir cambios; lo estimula a seguir por la misma vía o lo desalienta. Esta característica manifiesta en los artículos de Romero Brest, es un rasgo general de la crítica de arte argentina de la época.

Desde otro ángulo, el crítico se presenta como un faro que debe orientar al público.

En la medida en que el arte dice cosas que no son dadas directamente a la observación no experta, la misión del crítico radica en decodificar lo que Romero Brest define como “el mensaje implícito en la visión del mundo” de cada artista, puesto que el crítico puede ver o intuir lo que está vedado para los no iniciados.

De este modo, la interpretación de los elementos formales de la obra reenvía al artista y se constituye como parte del proceso de desciframiento de su estilo o de su *mensaje*, como se decía en la época. Si bien la crítica del periodo admite con Croce la infabilidad del arte, el crítico, con su

“capacidad no común de penetración para juzgar el arte”, dice otra vez Romero Brest, es quien puede apuntalar al espectador en la interpretación.

Hacia la segunda mitad de la década del cuarenta, la estimación de las obras se concentraba en el lenguaje visual, pero la asociación de las formas con los motivos y los temas no se había abandonado completamente. La crítica de tendencia formalista llegaba hasta las fórmulas conocidas del posimpresionismo, del cubismo, del surrealismo y en el caso de la abstracción, las formas puras solían identificarse con contenidos espirituales que eran asociados con la personalidad del artista. El sistema de categorías usado se circunscribía a la retórica de esos estilos y a marcar la presencia del artista en la obra, la plasticidad, allí, donde las formas se alejaban un poco de la figuración mimética.

La función de mediador del crítico se intensifica con el surgimiento de un producto nuevo en una escena artística estabilizada. La innovación, en la producción del arte moderno, enfatiza la necesidad de orientación e interpretación. Sin embargo, la crítica no suele dar una respuesta inmediata al objeto nuevo. Como señala Cauquelin, en principio, la crítica “se resiste a las “figuras” nuevas que los pintores proponen a la mirada. La crítica marca el paso, se hace jalar la oreja, sigue con retraso a aquellos cuyas obras deben promover”. El arte nuevo impele al crítico a asumir posiciones y esta opción de carácter político implica, según la autora, una “obligación de estilo”.

No obstante, la crítica argentina no tuvo una reacción inmediata ante la novedad que representó la vanguardia concreta. Cuando a mediados de la década del 40 irrumpe en la escena argentina el movimiento asociación concreto invención, la recepción de la crítica fue casi nula y no se mostró del todo eficaz para hacer frente a al arte nuevo.[12]

En un trabajo anterior revisé la recepción que hicieron tres críticos de las primeras exposiciones públicas de los movimientos *Madí* y de *Arte Concreto Invención*. La reacción de Brughetti podría resumirse con el término “perplejidad”. La nota que escribió en *Cabalgata* en 1946, titulada “Un mundo más puro y sencillo”, [13] se redujo a la transcripción de partes de los manifiestos y del testimonio de los artistas. En ella no hay descripción ni interpretación de las obras. Interpelado por las nuevas formas de la abstracción concreta, Brughetti parece no tener palabras para describir lo que ve.

La recepción de Bajarlía es semejante a la del crítico vanguardista, que acompaña y promueve al movimiento nuevo. Su texto tampoco describe ni usa tecnicismos novedosos; más bien se despliega como una fundamentación del movimiento, basada en una genealogía racionalista que arrancan con Leonardo Da Vinci, pasa por el constructivismo ruso y la

Bauhaus, entre otros, y llega hasta los vanguardistas argentinos. Recurre al pasado de la historia del arte para explicar la vanguardia.

Romero Brest, en cambio, se llamó a silencio. Por años evitó pronunciarse sobre el movimiento concreto, y fueron sus discípulos Damián Bayón y Blanca Stábile quienes escribieron las primeras críticas sobre el movimiento en *Ver y Estimar*. A pesar de la representatividad de Romero Brest y de su interés declarado porque la crítica comunicara al público el arte contemporáneo, se mostró reticente en un primer momento y una vez más, suspendió el juicio por un tiempo

Este esbozo final apunta a señalar que si bien frente al arte nuevo pudo haber una distancia, un tiempo de transición entre la perplejidad y la toma de la palabra, la autoridad de la crítica se puso en evidencia aún cuando no respondió con eficacia a la aparición del fenómeno de vanguardia. Hasta el silencio de Romero Brest constituye un ejemplo de ello.

Notas [↑]

[1] La primera versión de este trabajo fue presentada en el III Coloquio de Crítica de Arte. “Los poderes de la crítica”, organizado por Sergio Moyinedo y Gastón Cingolani, del Área Departamental de Crítica de Arte, del IUNA, el 14 de noviembre de 2009.

[2] Greta Dávila. “El V Salón IKA, expresión de notable homogeneidad”. *Leoplán*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1963, pp.52 y 53.

[3] No obstante, afirma Cauquelin, esa transformación no fue repentina y durante mucho tiempo, el crítico tomando el lugar de los jurados de los salones, se ciñó a las mismas valoraciones y promovió las temáticas/iconográfica y los géneros de la Academia (pintura mitológica, desnudos, retratos y luego paisajes).

[4] *Ibidem*.

[5] Estas observaciones se desprenden de un trabajo anterior, en el que describí tres variables para observar el proceso de modernización de la crítica de arte en revistas culturales porteñas de los años cuarenta: *enunciación editorial; acotación genérica y representación autoral*. F. Suárez Guerrini. “Las revistas culturales porteñas y la constitución de una crítica de arte moderna”. V Encuentro Internacional de Historiadores de la Prensa. Zacatecas, del 6 al 8 de noviembre de 2008. Red de Historiadores de la Prensa en Iberoamérica, la Universidad Autónoma de Zacatecas y la Universidad de Guadalajara, México. (En prensa).

[6] El rol dominante que tuvieron los historiadores del arte argentinos en el ejercicio de la crítica en la época puede considerarse un rasgo particular de su proceso de institucionalización. En estos términos difiere, por ejemplo, de los indicadores señalados por el historiador del arte suizo Darío Gamboni como marcadores de la profesionalización de la crítica francesa, desde mediados del siglo XIX. Para Gamboni fue el reemplazo gradual de la crítica literaria y de la científica –ejercidas por escritores y por académicos respectivamente–, por una crítica periodística que fue ganando predominio en el contexto de expansión de la prensa y de transformación del sistema de consagración del arte. (Gamboni: 1993).

[7] La relativa pérdida de liderazgo de los críticos ante el ascenso del curador, como figura de influencia en el campo artístico comenzó a plantearse en la década del ochenta. Algunas declaraciones al respecto aparecieron en el artículo de Hernán Almeijeiras. “Los críticos no se ponen de acuerdo sobre la actividad”. *La Maga*. ArtesVisuales. Buenos Aires, 3 de junio de 1992, pp 22-23. Sobre el tema puede consultarse Correbo, N., Gustavino, B., Moyinedo, S. y Suárez Guerrini, F. “La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica”. VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Historia Argentino y Americano. La Plata, 2008. Disponible en: http://www.fba.unlp.edu.ar/iha/textos/6_jornadas/.

[8] A partir de un estudio sobre la escena artística argentina en los años sesenta, Daniela Koldobsky propuso una tipología para distinguir las figuras de crítico que caracterizaron la época: el *crítico productor de teoría*; el *crítico impulsor de una corriente de vanguardia* y el *crítico mediático*. Cada una de ellas describe la aplicación de estrategias discursivas que enfatizan, en grados variables, algunas de las siguientes dimensiones: *valorativa, normativa o prescriptiva, peformativa, genética y descriptiva*. D. Koldobsky (2002) “Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”. *Figuraciones* 1-2. Memoria del arte /memoria de los medios. Entregues del arte y los medios. Buenos Aires: Asunto Impreso, pp.227-238.

[9] A. Thibaudet denomina la “critique de soutien”, una crítica de apoyo, de reconocimiento y de distribución de elogios mutuos entre artistas e intelectuales modernistas como un gesto de camaradería y autoreconocimiento. Citado por Emilia de Zuleta (1999) en *Españoles en la Argentina. El exilio literario español de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril.

[10] También podríamos hablar de una crítica formalista opuesta a una crítica determinista.

[11] El carácter performativo de la crítica es desarrollado por Daniela Koldobsky (2002) en “La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal”, publicación on line: http://www.otrocampo.com/7/critic_koldobsky.html y por Sergio Moyinedo en “L’oeuvre de la critique – Formulations méthodologiques pour une métacritique” (inédito), ponencia presentada en Atelier International sur la critique d’art. Rennes. Université Rennes 2. Paris: INHA: Archives de la critique d’art. Del 7 al 10 de julio de 2009.

[12] Una primera lectura sobre la recepción del arte concreto argentino por parte de la crítica puede consultarse en: F. Suárez Guerrini. “Discursos críticos sobre el arte moderno en Argentina”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, ISSN 1692-3502, 2008, pp.77-96.

[13] R. Brughetti. “Un mundo más puro y sencillo”. *Cabalgata*, n. 4, bs as, 19 de nov. 1946, p.6; Bajarla, “El arte abstracto”, *Cabalgata*, n.16, febrero 1948, p.5

Bibliografía ↑

Cauquelin, A. (1992) *El arte contemporáneo*. Publicaciones Cruz: Mexico DF., 2002.

Gamboni, D. (1993) “Critics on criticism: a critical approach”. Gee, M (ed.). *Art criticism since 1900*. Manchester University Press: Manchester.

— (1994) “The relative *autonomy* of art criticism”. Orwicz, M. (ed.) *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*. Manchester University Press: Manchester

Gee, M. (1993). “The nature of twentieth-century art criticism”. Gee, M (ed.). *Art criticism since 1900*. Manchester University Press: Manchester.

Revistas consultadas

Cabalgata

Correo Literario

Ver y Estimar

Florencia Suárez Guerrini

es Licenciada en Historia de las Artes Visuales (UNLP) y doctoranda en Historia del Arte (UBA). Docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte (IUNA). Becaria de investigación y miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (UNLP). Desarrolló proyectos de investigación sobre arte argentino subsidiados por Fundación Antorchas (2000), Fondo Nacional de las Artes (2003) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005). Es autora de “A la deriva del arte moderno en La Plata. La irrupción del *MAN* en el medio local” y “Nuevos modos de producción artística. El arte argentino de los ’60” (Museo Provincial de Bellas Artes, Bs.As., 2004) y co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales* (Bs. As.: Asunto Impreso, 2003). E-mail: fsuarezguerrini@gmail.com

“Crítica de medios”: agenda, memoria y opinión colectiva

Gastón Cingolani

La crítica de medios, más que por una textualidad, se caracteriza por una operatoria, es decir, por un conjunto de operaciones que podríamos sintetizar en *referenciación y evaluación*. Por tratarse de la crítica de medios (es decir, un producto mediático acerca de los medios mismos), estas operaciones tienen resultados diferentes a los de la crítica de artes y a las opiniones de los individuos consumidores de medios. Proponemos caracterizar las condiciones que actúan sobre estos reenvíos de los medios sobre los medios mismos, a partir de las nociones de *agenda, memoria y opinión colectiva*.

Palabras clave: crítica - medios - operaciones - enunciación [↑]

“Media criticism”: agenda, memory and collective opinion

Media criticism may be characterized better by its referring and evaluating operations than by its textual features. As it is the case of media criticism (that is, a media production about media themselves), these operations have different results than art criticism and than opinions of media-consumer individuals, too. We propound to characterize conditions that work on these sense-links from media to media themselves, from the notions: *agenda, memory and collective-opinion*

Palabras clave: criticism - media - operations - enunciation

1. “Crítica de medios”

Producir un objeto de conocimiento suele generar algunos inconvenientes (teóricos y epistemológicos sobre todo). A veces facilita las cosas el hecho de que el objeto ya tenga un nombre y una vida social previos: “crítica de arte”, puede ser un ejemplo. “Semiosis” sería un contraejemplo. Entre ambos casos se hallaría “crítica de medios”. No suena tan extraño, pero en verdad no es un objeto de extendida y conocida trayectoria en la vida cotidiana. Puede haber una sensación de que la crítica de medios *existe*, pero cuando se la va a buscar, es nebulosa, escurridiza, escasa.

Tomamos el desafío de *producir* este objeto desde una perspectiva *discursiva*. El nuestro será un *meta-discurso*, la “crítica de medios” será el

discurso-objeto. Esto nos desliga, en un comienzo, de la obligación de tener de antemano un ente empírico que se corresponda con ello: así, entre los materiales a analizar y las conceptualizaciones se irá dando forma al discurso-objeto.

¿Y qué clase de objeto discursivo es la crítica de medios? ¿Es también un meta-discurso? Tratamos sobre esto en otra parte, y según entendemos, en la medida en que la “crítica de medios” no construye a “los medios” como su *discurso-objeto* sino como su *referente*, no sería un *meta-discurso*[1] (Cingolani 2007). A veces la confusión se genera por el hecho de que la crítica es un *texto* que tiene como referente a otro/s *texto/s*, lo que es bien distinto. En ese sentido, antes que *meta-discurso*, parece razonable —con Genette 1989: 9-18— sostener que la crítica es un *meta-texto*, es decir, un texto que mantiene una relación de comentario sobre otros textos. (La cuestión de si la crítica es o no, además un *meta-lenguaje*, como señalan de manera diferente a su vez, Barthes [1964] 2003 y Greimas [1966] 1971, quedará para otra oportunidad. Ver también las posiciones de Jakobson [1956] 1981, y Culioli 1971). Volvamos a nuestro objeto, la “crítica de medios”. Tomemos los materiales existentes. Hay actualmente[2] en los medios de Argentina, escasos textos auto-señalados como crítica de televisión: discontinuamente[3] el diario La Nación publica notas bajo el rótulo “crítica”, y tal vez el más frecuente “El cielo y el infierno”, de *Clarín Espectáculos* pueda ser considerado algo cercano. No hay algo así sobre los otros medios masivos (radio y prensa, si mantenemos al cine entre las artes, y no consideramos a los sitios web como medios masivos). Sin embargo, paralelamente, se comenta y califica mucho sobre (lo que sucede en) la televisión, y en menor medida, (en) los otros medios. Todo ese material —que no puede despreciarse como objeto de trabajo— permite a la vez trabajar por contraste entre propiedades y operaciones, entre discursos y condiciones (de producción y reconocimiento).

Si bien no apuntamos a definir qué es “crítica de medios” (de un modo indirecto, ya lo hicimos: es el objeto que nos damos a analizar), quedamos obligados a tener que demarcar un objeto con criterios que son del análisis, lo que siempre agrega posibles caprichos y controversias. Entonces: sólo provisoriamente, llamaremos por convención *crítica de medios* a ese conjunto de discursos que *en los medios* tematizan y evalúan a *los medios* (en especial, a la televisión).

2. Programa de trabajo: del género a las condiciones

El análisis de una crítica de medios que haga foco en algo así como un *género* “crítica... (...de televisión”, en este caso), acotaría su radio de interés a poquísimos espacios y secciones en los medios. Estos emplean recursos textuales y paratextuales más o menos parecidos a los de la crítica de artes, de literatura, de cine, etc. que aparecen en los medios masivos,

pero están lejos de conformar una muestra contundente de lo que es la palabra que opina sobre los medios y sobre la televisión. Esta escasez, además, nos llevaría a no poder considerar esos textos en relación con sus condiciones (de producción y de reconocimiento): tal reducción del campo de estudio sería legítima, pero correría el riesgo de dejar afuera el análisis de la producción de sentido que, sabemos, es interdiscursiva.

Así, optar por la ampliación del trabajo al estudio del conjunto de textos mediáticos en los que se pueden identificar reenvíos referenciales de forma sistemática, genera un problema metodológico, ya que el material se vuelve variado y vasto. Si bien puede avanzarse sobre una clasificación que intente ordenar semejante caos (lo intentamos en Cingolani 2005, 2006, 2008) *una clasificación no explica nada*. Por otro lado, el mecanismo de armado de un corpus no constituye un sistema de bordes nítidos: esto puede observarse en que, en espacios generalmente destinados a la opinión sobre los medios, es frecuente su mezcla con otras dimensiones discursivas: información sobre el mundo, relatos sobre la vida privada de los protagonistas de los programas, opiniones de estos o de los espectadores, etc., etc. Recíprocamente, en espacios de otra índole (noticieros, programas, secciones y suplementos donde se trata la “actualidad general”), es corriente encontrar a “los medios” como tema de agenda: lo que pasa en el mundo pasa a través de los medios, y por lo tanto a menudo *ese pasaje se vuelve tema de los medios mismos*.

Pese a las dificultades, nuestra tarea de análisis de materiales empíricos comprendió la recolección de programas de TV y de radio, de diarios y de sitios web referidos a los programas televisivos de competición en formato de reality-game-shows, durante el periodo que va del 1º de abril al 10 de mayo de 2007.[4]

3. Referenciación y evaluación

La observación de la relación que ha tenido la crítica respecto de sus objetos-referentes (las artes visuales, el cine, la literatura, por ejemplo), nos sugiere dos parámetros que parecen constitutivos de su tarea: la *referenciación* y la *evaluación*. La referenciación no es la descripción –aunque pueda ser un recurso enunciativo para producirla–; es su retoma de los discursos previos, y su conformación como objeto tematizado.[5] Y sólo es posible de evaluar algo que *ya se ha referenciado*. La referenciación es la plataforma para la operación *evaluativa*; marca la exigencia lógica de que, para que la crítica *evalúe*, debe *hablar de algo*. Esto, no por obvio es menos complejo, ya que sólo visto en general, la crítica de medios tiene como referente a “los medios”. Luego, cada unidad textual produce su propia referenciación, y ésta tiene múltiples efectos sobre el conjunto en tanto sistema.

La *evaluación*, es decir, el ejercicio de atribuir valor (estético, práctico, ético, etc.), por su parte, es también una propiedad textual recurrente en lo que se entiende por crítica: su ausencia se percibe como una carencia importante, o directamente como una desfiguración. En el caso de los medios que se ocupan de los medios, nos hemos topado con una gran porción de textos frente a los cuales es muy difícil atribuirle el carácter de crítica precisamente por su falta de un componente valorativo ostensible. (Luego veremos que ciertas operaciones de *referenciación* tienen, sistema mediante, un efecto *evaluativo*).

Referenciación y evaluación, pues, como componentes necesarios en la crítica; sin embargo están también presentes en las opiniones de los individuos receptores, es decir, en los *juicios de gusto* de quienes consumen medios. Ambos —crítica y juicios individuales— se sitúan *en reconocimiento* respecto de lo criticado/juzgado. Desde el punto de vista lingüístico-enunciativo presentan ciertas semejanzas, pese a que la crítica es un producto de la escritura, y considerando la actual supervivencia mediática de algunas de esas formas de la primigenia oralidad de la crítica (Fried 2000).

Atendiendo a las restricciones que impone la *mediatización* sobre estos dos componentes de la crítica (referenciación y evaluación), en lo que sigue, proponemos tres operaciones en las que se pueden rastrear cuáles son las condiciones de producción de los textos mediáticos que se ocupan de los medios. Llamaremos a esas operaciones: *agenda*, *memoria* y *opinión colectiva*. Las tres son constitutivamente mediáticas, es decir, (más allá de configurarse o no bajo ciertos formatos textuales como *crítica*) son restricciones propias de la referenciación-evaluación producidas a través de dispositivos de mediatización no-interpersonales.

4. Agenda, memoria y opinión colectiva

4.1. Agenda

Comenzamos por la *agenda*. La instalación de tópicos es una operación central en el funcionamiento de los medios en general: de alguna manera, los medios son (el dispositivo de) la gran agenda de lo colectivo. Esto, en términos de la conformación de una crítica de medios, tiene importancia en varios niveles. Una gran porción de los textos que tomamos en cuenta para el análisis produce, a través de la referencia a individuos y situaciones, una lista acotada de tópicos generales: a) comienzos y finales de programas o ciclos de televisión, incluyendo cambios en la programación, b) incidentes en la vida “privada” de diferentes protagonistas del ambiente de los medios y el espectáculo, y c) las tasas de audiencia registradas. Estos tres tipos de temas son tratados, en los medios, a propósito de cualquier género televisivo. Acerca de los reality-game-shows específicamente, se

tematizan *además*: d) las novedades del avance diario o semanal de los concursos.

¿En qué medida esto hace a una crítica? En que la sola presencia en la agenda *otorga valor*. La *agenda* opera en el sistema *medios* demarcando la frontera entre el universo mediático y el mundo (corresponde, aproximadamente, a la distinción que hace Luhmann (2000) entre la auto- y hetero-referencialidad del sistema de los medios). Se trata de una organización binaria, que trabaja con un esquema de dos valores: publicado/no-publicado, es decir, segrega lo que “entra” en la agenda de lo que no. No fue difícil notar en nuestra investigación, el “liderazgo” en cantidad de presencia de dos de los programas televisivos, referidos por los medios: *Gran Hermano 4* [GH] y *ShowMatch* [SM]. Si este liderazgo en la agenda alimenta el éxito de audiencia o –a la inversa– si es el éxito de audiencia lo que obliga a la agenda mediática a ocuparse de ellos, es un mecanismo difícil de desentrañar: lo que sin embargo se produce *por agenda* es que ambos (presencia y rating) son recursivamente tema de agenda, y ambos sólo pueden ser conocidos por el gran público *a través de los medios*. Todo lo cual sostiene y justifica su tratamiento al infinito. La dificultad que esto genera en los medios es cómo referenciar el *mismo* tema, sin una cuota de renovación, imprescindible también para la continuidad. En términos temporales, la persistencia de un tema, el pasaje de un medio a otro, su encastre con otros, valoriza el tema y a la vez los espacios mediáticos.

Toda agenda moviliza una *jerarquización*. El empleo de los diferentes recursos textuales y paratextuales marcan esas jerarquías en los diferentes soportes: en los medios gráficos, por ejemplo, los títulos, la puesta en página, la cantidad de espacio, la división y distribución en secciones, las firmas de diferentes especialistas o generalistas que ponen su nombre, su voz o su cara para hablar de ello, etc. (Fernández 2007); o el establecimiento de la competencia por la primicia en la franja de los programas televisivos “de chimentos”, con una escansión temporal diferente a los programas “meta-televisivos” de salida diaria, y a los de emisión semanal. [6] Esta diferencia, a su vez, traslada la carga informativa a la *opinativa* del primer al segundo género (en la televisión), y de las secciones de espectáculos y medios (en los diarios) a los suplementos dominicales. La agenda, además de una operación de (auto- o hetero-) referenciación, genera también un modo de la evaluación, tal como la emprende la discursividad intra-mediática.

Ahora bien, dentro del conjunto de textos analizado, la divisoria entre los programas de chimentos y los meta-televisivos (y –de un modo semejante– se repite la diferencia entre las secciones diarias respecto de los suplementos semanales y otras secciones que varían con esa frecuencia en los diarios), evidencia un comportamiento diferente respecto de la

agenda: así como los primeros estructuran la agenda en base a los cuatro tópicos que señalamos, los segundos producen una referenciación y una evaluación de *lo que se ha estructurado como agenda* en los primeros. Es decir, los “meta-televisivos” y ciertas secciones de los diarios no hablan tanto (o sólo) de los tópicos que enumeramos arriba, sino de los programas y espacios mediáticos que han hablado de esos tópicos. En una palabra, construyen una *meta-agenda*. Esto produce un tipo de referenciación que efectivamente se aproxima a construir un objeto-referente como “los medios” o “el medio x” o inclusive “el tema de la semana”. La evaluación, además, gana espacio por sobre la creación de agenda: por ejemplo, así como en los espacios mediáticos que informan o comentan sobre televisión, *Gran Hermano* y *ShowMatch* ocupan la mayor presencia en la agenda diaria, en los espacios *meta-agenda* GH y SM se transforman *por ello* en el parámetro de casi todas las comparaciones y comentarios: si hay que calificar o descalificar algo, ambos programas (o sus protagonistas) son la medida recurrente del éxito, del rating, etc., así como de la torpeza, del aburrimiento, de la ociosidad, de la falta de creatividad, de lo sospechable, de la estupidez, etc.

Analizando esto, nos topamos con una situación particular: algunos medios hablan de “los medios” como si ellos mismos no lo fueran, produciendo una auto-referencialidad bajo la forma de una hetero-referencialidad, es decir, una suerte de “anulación” de la reflexividad enunciativa (Volveremos sobre esto).

4.2. Memoria: recursividad

Otra operación de referenciación es el recurso de la *memoria*. [7] Los textos mediáticos que referencian a los medios requieren y producen memoria sobre los medios mismos (principalmente sobre la televisión, pero no únicamente), ya porque narran eventos o circunstancias, en forma de reporte o resumen del pasado mediático (sobre todo en radio, diarios y ciertas secciones de los portales web sobre televisión), ya porque reproducen fragmentos de los que disponen técnicamente (sobre todo, en la propia televisión). [8] La referenciación de los medios sobre los medios emplea, cada vez más, una *memoria mediatizada*: la abundancia de producciones que hoy ofrecen los medios impide al mejor espectador poder consumir todo: ni siquiera *mucho* es realmente *mucho*.

Pero esa memoria mediatizada no es un mero recordatorio, con miras a referenciar. Los procedimientos de esta memoria producen un nivel de observación de difícil o imposible ejercicio por parte de un lector/oyente/espectador común, ya que reproducen detalles poco perceptibles o reorganizan los fragmentos de una manera que no podría ser realizada en la secuencia *ordinaria* de consumo. Dicho de otro modo, esta referenciación mediática es imposible sin una memoria mediatizada.

Entre los textos que producen agenda y los que trabajan como meta-agenda, hay diferencia también en los usos de la memoria. En los primeros, la memoria se emplea para una puesta al día, una actualización, sobre la cual se seguirán agregando novedades o ensamblando debates que tomen partido por los distintos actantes de ese relato: por ejemplo, respecto de los reality-game-shows, se discuten las acciones ejercidas por los competidores, sus perfiles, las actitudes del jurado o del público votante, las declaraciones públicas de algunos de ellos, etc. Los segundos van a introducir la *recursividad*.

Veamos: si bien la *memoria* es un gran factor de referenciación, cumple al mismo tiempo un rol fundamental en la evaluación, tanto en la prensa diaria (con numerosas variantes: Cingolani 2005), en la radio (en las columnas o en los diálogos cotidianos incluyen siempre apreciaciones cuasi-espectatoriales de parte de los intervinientes[9]), en los portales web sobre televisión (en los que quizá la excepción sean las secciones de actualización permanente de la ficción y los reality-game-shows), como en la televisión misma. En términos de la retórica clásica, la *memoria* alimenta la *inventio* (en casi todos sus recursos, pero sobre todo las *pisteis atekhnoi*, las pruebas ajenas a las destrezas del orador; cf. Barthes 1970), de modo de arribar a la opinión o juicio que estaba previsto arribar. Un ejemplo: en *Los Profesionales de Siempre* (canal 9, emisión del 03/05/07) repiten varias veces una escena de *Gran Hermano 4* en que, después de la “nominación espontánea” del participante Diego por parte de Marianela, alguien, con un grito desde los terrenos linderos a la casa, le avisa a Diego que fue “nominado”. Esta escena es difícil de percibir con una mirada *en directo* por parte de un espectador común no avisado (la calidad del sonido que capta el grito es realmente pobre), pero una vez resaltado el hecho, repetido varias veces, se vuelve perceptible y, principalmente, se vuelve *noticia*. (Para el programa *Los Profesionales...*, esto sólo corrobora lo que se ha venido opinando en él desde un principio: que *Gran Hermano 4* es “sospechable”).

En el caso de los que trabajan como meta-agenda, incorporan esta secuencia de *Gran Hermano*, pero en el mismo nivel referencial que lo que se ha dicho en *Los Profesionales...*, es decir, lo “escandaloso” no se limita al carácter “sospechable” de GH, sino también incluye a la propia excitación de esta idea que se hace en *Los Profesionales...*

Con esto, podemos avanzar sobre un fenómeno producto de la memoria mediática: a medida que repasamos el comportamiento de los medios que producen agenda y lo comparamos con los que trabajan como meta-agenda (incluyendo aquellos espacios que son híbridos, es decir, que combinan ambos comportamientos), nos vamos encontrando con que los primeros

suelen referenciarse en los últimos, y además se encuentran referenciados generalmente entre sí mismos. Es decir, se produce una recursividad.

Esa aparición de los medios-que-se-ocupan-de-los-medios *en* los medios-que-se-ocupan-de-los-medios pone de manifiesto un circuito de envíos propiamente *complejo*. He aquí un esquema simplificado de esta complejidad, donde “GH” es el programa-referente que inicia el circuito sobre el cual hablarán los demás medios, sigue por “debateGH” que es un conjunto de programas de la misma empresa productora, que sólo tratan de GH, y sigue por otros en los que se debaten muy diversas cuestiones sobre GH y sobre “debateGH”, y sobre los que debaten el GH y “debateGH”

La referenciación sólo es lineal entre la primera columna y la segunda. Luego, desde la tercera en adelante, cada columna referencia a todas las *anteriores* y a *sí mismas*. Además, estamos tomando sólo un referente primario: normalmente, hay vinculaciones y comparaciones entre más de un referente (por ejemplo, en nuestro corpus, *Gran Hermano 4* convive todo el tiempo con *ShowMatch* y *Susana Giménez*, principalmente); lo cual, a medida que se “avanza” hacia las columnas finales, daría un cuadro aún más complejo.

Aquí la recursividad no tiene nada de monstruosa. Todo lo contrario, es constitutiva de la *memoria mediática*, de la atención de los medios sobre sí mismos. Es compleja porque la *memoria*, por definición, requiere *olvido*, es decir, descarta más que lo que recupera, y en eso aparecen las operaciones referenciales y evaluativas que hemos tratado de abarcar en la *agenda*.

Por su parte, los géneros estelares de esta época, los reality-shows y los talk-shows, son consustanciales a este fenómeno mediático: a la exacerbación de la marcación de lo hetero-referencial del sistema medios (= los reality- y talk-shows), le corresponde la exacerbación de una marcación de lo auto-referencial (= los espacios dedicados al “espectáculo”, a los “chimentos”, y los “meta-televisivos”).

4.3. Opinión colectiva

Llegamos a un tercer conjunto de operaciones, que tiene que ver con la construcción de la *opinión colectiva*. Toda evaluación practicada como una opinión o juicio implica operaciones enunciativas; si esa evaluación se mediatiza, –incluso si se ejecutan ciertas operaciones de *individuación* o de *universalización*– implica la invocación de *colectivos*. Siguiendo el planteo de Livet ([1992] 1998), la opinión colectiva se distingue de la *opinión común* en que, mientras ésta se considera compartida por *toda* la sociedad, la opinión colectiva es una opinión atribuida a una parte de ella, a través de una operación que podría sintetizarse así: una opinión colectiva

es la que *yo pienso (0) que otros creen (1) que otros (2) la comparten*. Este escalonamiento en (al menos) *tres* instancias de atribución de la opinión, transforma un parecer puramente individual (0) en la idea –incomprobable, ya que es una opinión que no se basa en un conocimiento– de que existen quienes creen (1) que otros (2) piensan algo similar (o diferente). Hemos reencontrado esta operatoria en el análisis de los juicios de gusto de los receptores, quienes frecuentemente ponen su propia opinión sobre los medios en relación de contraste o consenso con otros colectivos de diferentes escalas (Cingolani 2004), pero para ello movilizan la pronunciación de colectivos. De lo contrario, por defecto, la opinión se vuelve *personal*.

En los medios, la cuestión sería a la inversa. Livet sostiene que los medios masivos que emplean dispositivos de contacto (radio y televisión) manejan las opiniones bajo las modalidades y limitaciones de la comunicación interpersonal directa. Pero, como quienes hablan no conocen cuáles son las reacciones del público (sólo pueden suponerlas), adoptan la modalidad de la opinión colectiva. Así, esta operatoria enunciativa es estructurada en general desde el conductor o presentador que encarna la posición (0) del programa, y el invitado o los panelistas las posiciones (1), (2), etc. Más allá de que el conductor pronuncie su posición como si fuera una opinión *común*, (también el panelista disidente, el invitado y el entrevistado lo pueden hacer), la propia disposición escénica genera en esa congregación de diferencias la suposición de los diferentes colectivos. A esto se le puede agregar lo que verbalmente se invoca. Algunos ejemplos:

Ejemplo 1: Panelista de *Acoso Textual* (América, 04/05/07), a continuación de reproducción de entrevista de Susana Giménez a ex-participante de *Gran Hermano*, discute con las otras panelistas y toma posición: (0) “Susana (1) preguntó bien, como le hubiera preguntado cualquiera (2)”.

Ejemplo 2: Voz-off de informe sobre participantes de *Gran Hermano* (*Bendita TV*, Canal 9, 06/05/07): (0) “A pesar de que todos dicen (1) que los encerrados no tienen ningún talento, nosotros (2) le mostramos que no es cierto”. (Esa “mostración” era una ironía, es decir, una opinión coincidente con la invocada en (1): a continuación emiten un compendio de torpezas de los participantes de GH).

Ejemplo 3: Viviana Canosa, conductora de *Los Profesionales* (Canal 9, 03/05/07), tratando la legitimidad de la fama de Diego, participante de *Gran Hermano* caracterizado como ex-convicto: “Yo (0) la escucho a Mirta (1) [Pérez, diputada nacional, que acaba de dar su opinión en el programa], y yo creo (0) que la gente que está en la casa (2) la escucha (1) y se identifica con Mirta”.

En los primeros dos ejemplos, la posición (0) confluye con el colectivo (2) (dejamos para otra oportunidad el análisis del hecho de que en el primer

ejemplo, la personalización de la posición (0) y el colectivo “cualquiera” no tienen el mismo modo de encontrarse que la voz-off con el “nosotros” del segundo ejemplo). En el tercero, las tres posiciones son coincidentes, pero todo el tiempo habían estado invocando otro colectivo que simpatiza con el participante Diego, por ello la sentencia final de la conductora.

Este tipo de construcciones enunciativas funciona tanto en los programas de debate político y de actualidad, como en los programas (televisivos y radiales) de opinión sobre televisión que hemos analizado.

Teniendo en cuenta la presencia usual de esta modalidad en radio y televisión, la crítica *firmada*, más propia de la prensa gráfica, caracterizada por el especialista que sabe lo que es bueno o por el crítico que tiene *su* posición, en estos medios de contacto (como el viejo columnista de espectáculos que tomaba la palabra en radio o en TV) es cada vez más discontinua.[10] Progresivamente, se han estado agregando espacios mediáticos en los que se producen opiniones sustentadas en la pre-suposición de la existencia de colectivos respecto de los cuales tales opiniones toman posición.[11]

Lo que aparece en esta suerte de reflexividad mediática, es que quienes encarnan algunos de estos colectivos referidos en las opiniones son, frecuentemente, *otros medios* o entidades que los representan: canales, suplementos de diarios, programas de TV o radiales, portales web, foros de internet, periodistas, conductores, productores, directores de programación, etc. O, en su defecto, *pronombres* de difícil referenciación: “todos”, “nadie”, “los que dicen...”, “los hipócritas de turno”, etc., y a veces, inclusive, “los medios”. Éstos, principalmente, son los que ocupan el espacio (1), colectivo cuya invocación ejerce la mediación (como un *interpretante peirceano*) entre la palabra de quien habla (0) y la posición de un colectivo (2) que se intentará asimilar a un espectador que está *de acuerdo* con la posición del programa (0). Luego, obviamente, el mayor o menor éxito de esta proyección, será una cuestión de la recepción.

5. Los efectos *en* los medios

De esta manera, desde los medios se habla de “los medios”... *como si se hablara desde fuera de ellos*. Y es que en verdad, los medios son productores de colectivos, pero en la producción de una opinión no toman la palabra como el colectivo “medios”: las operaciones de *identificación* (con colectivos que *no son medios*) y de *diferenciación* (respecto de los *otros*, sean o no medios) están en la base de la posibilidad de la opinión en “los medios” sobre “los medios”.

La pregunta que encienda la chispa inicial, tal vez no debería ser “*qué es la crítica de medios*” sino “*qué hace*”; deberíamos preguntarnos por su

praxis más que por su esencia, por sus operaciones y efectos más que por sus rasgos. Este cambio no proviene de una pereza descriptiva sino –todo lo contrario– de la consecuencia de haber ensayado varias descripciones (cf. Cingolani 2005, 2006, 2008). Además de observar los efectos en la audiencia, se ha vuelto imprescindible analizar lo que los medios provocan en los propios medios. Una de las primeras conclusiones podría ser que no hay, en términos de género, una *crítica de medios*; o, más precisamente, la que hay es escasa y marginal respecto de un movimiento interdiscursivo mucho más amplio y potente. Entonces, lo que en el comienzo propusimos llamar “crítica de medios”, si bien no tiene la cohesión textual ni la contundencia paratextual que tienen las otras críticas (la artística, la literaria, la cinematográfica, la musical, compartiendo con ellas la *referenciación* y la condición *evaluativa*) sin embargo cumple una función no menos importante: es una suerte de *relevo* o *interfaz* al interior de los medios. Lo que produce, quizás, esta *crítica de medios* sería lo que en términos de Luhmann se puede llamar la operación de trazado de la auto-referencia del sistema *mediático*. Sin embargo, no está limitada a ningún espacio textual específico, sino que aparece con diversos énfasis en distintas zonas de los medios, e involucra operaciones que no son descriptibles como simples o lineales (del tipo: “nosotros, los medios...”), sino que evidencian trayectorias complejas (diferenciaciones, elusión de la reflexividad enunciativa, recursividad).

Así, las operaciones que identificamos como *agenda*, *memoria* y *colectivización* de la opinión estructuran interpretantes al interior de la discursividad mediática, lo que resulta imprescindible para la relación con la instancia de su consumo, y –por lo tanto– para la pervivencia de los propios medios.

Los medios son grandes constructores de colectivos. Está claro que la crítica de medios en absoluto *determina nada* en recepción. Pero, en la medida en que las preferencias de consumo operan como signos de la pertenencia social, los medios se transforman en dispositivos de gestión de las preferencias de consumo, de todo tipo de productos y servicios, incluidos los consumos mediáticos mismos.

Notas [↑]

[1] Un meta-discurso tiene por objeto a *un discurso más sus condiciones* (y no a un texto, es decir, un discurso “aislado”), lo que no es el caso de la crítica de medios (y probablemente, ninguna otra crítica) como *texto que referencia a otro/s texto/s* (esto no excluye de antemano que el texto de una crítica tenga entre sus condiciones de producción alguna relación metadiscursiva). Tomamos las nociones de texto, discurso, meta-discurso, discurso-objeto, y también condiciones de producción y condiciones de reconocimiento de Verón 1988 y 1999.

[2] El presente escrito es de 2008, pero analizamos materiales publicados y emitidos durante abril y mayo de 2007.

- [3] Las suele firmar Pablo Sirven, pero entre el 01/04/07 y 30/04/07 no contamos ningún caso, ya que su publicación parece depender de la aparición de (ciertos) nuevos programas. Hay también crítica de televisión en el portal web sobre televisión: *television.com.ar*.
- [4] Esta investigación corresponde a los proyectos “Lenguajes y tecnologías de la crítica de medios. Análisis semiótico de las condiciones de reconocimiento mediáticas de géneros televisivos” y “Crítica y discursividad: La interfaz mediática”, bajo mi dirección, para el Programa de Incentivos MinCyT, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Instituto Universitario Nacional del Arte. El equipo está compuesto además por Ulises Cremonte, Mariano Fernández, Ana Garis, Fernanda Cappa y Facundo Diéguez.
- [5] Sin dudas, el problema de la referencia es vastísimo, y no podemos abarcar aquí tal complejidad. Solamente diremos que no nos limitamos a emplear el término en el sentido de aquello que, con Frege (1985), en términos lógicos, provee de valor veritativo a un enunciado, ya que reduce este valor veritativo a dos opciones: verdadero y falso. (Aunque referencia y objeto no son la misma cosa: un objeto es, para Frege, una referencia completa). Sin embargo, la evolución de las diferentes teorías lógicas han considerado el problema de la referenciación modal (modalidades aléticas, deónticas y evaluativas o apreciativas) donde ya verdadero/falso no alcanza. Por lo pronto, subrayemos que la operación de referenciación se separa de la de evaluación, pero no se contraponen. Una evaluación se hace sobre un referente, pero la operación de evaluar no da valor veritativo. “Showmatch se emite por canal 13” es un enunciado del que puede decirse que es verdadero o falso; “Showmatch es un buen programa”, es un enunciado que involucra una función evaluativa, y no se somete al valor de verdad: no es ni verdadero ni falso, pero no por ello carece de referencia. Un trabajo en profundidad sobre esta problemática está en preparación.
- [6] La denominación de “meta-televisivos” la propusimos y justificamos en Cingolani 2006, y la seguimos prefiriendo a “auto-referenciales”; la diferencia en la denominación no señala tanto una diferencia entre los materiales (textos) a los que abarcaría sino entre marcos conceptuales. El prefijo “meta-” no corresponde con “meta-discursivo”, sino con “meta-textual”.
- [7] Cf. el volumen doble (1-2) de *Figuraciones* 2003, dedicado a la memoria de los medios y del arte.
- [8] Ha proliferado en los últimos años en la televisión argentina el empleo de lo que se suele llamar “archivo”, es decir, la reposición de fragmentos de programas televisivos ya emitidos. No se trata de una operación simple y uniforme: diferentes maneras de emplear este recurso dan como resultado diferentes efectos enunciativos, tal como hemos podido analizar en Cingolani 2006.
- [9] En radio, por su parte, la dinámica que analizamos en los tres programas de la segunda mañana en AM 590 Continental, AM 710 Radio Diez y AM 790 Mitre, es muy similar: un columnista trae el tema, y todos los demás dan su opinión, generándose la polémica sobre el caso.
- [10] Cf. nota anterior.
- [11] Esto, en el caso específico de la competición en formato de reality-show, es esencial para motorizar la polémica: los colectivos que se invocan suelen estar conformados alrededor de posturas sobre los programas en general, sobre participantes, actitudes o incidentes en particular.

Bibliografía [↑]

- Barthes, R.** (1964) “¿Qué es la crítica?” y “Literatura y significación”, en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. 345-376.
- (1970) “L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, en *Communications*, 16, Recherches Rhétoriques. 172-223. Trad. esp.: “La retórica antigua. Prontuario”, en *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990. 85-160.
- Cingolani, G.** (2004) “Juicios de gusto sobre canales de noticias. Un análisis discursivo”. Tesis de maestría, Facultad de Cs. Políticas y RR.II. Universidad Nacional de Rosario (inédito).
- (2005) “Juicios de gusto en medios gráficos sobre televisión: subjetividades evitadas y enunciación”, en *Memorias de las IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Villa María: Red Nacional de Investigadores en Comunicación.
- (2006) “La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicios de gusto en los programas meta-televisivos y de espectáculos”, en *Oficios Terrestres*, XII, 18. La Plata. 175-183.

- _ (2007) “Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica”, en *Crítica - Revista electrónica del Área de Crítica de Arte del IUNA*, Año II, Nro. de Primavera 2. Buenos Aires. 5-7.
- _ (2008) “Crítica y meta-discursos sobre la televisión: un diagnóstico en relación a los reality-shows”, incluido en el artículo “Metacríticas, Críticas”, en *Anuario de Investigaciones 2006*, FPyCS, UNLP, La Plata. (en prensa).
- Culioli, A.** (1971) “Un linguiste devant la critique littéraire”, Conférence, Clermont-Ferrand.
- Fernández, M.** (2007) “Temor y temblor. Análisis de la crítica mediática desde la teoría de la discursividad. Gran Hermano 4 y Showmatch en la prensa grafica nacional”. La Plata: Encuentro de Posgrado en Comunicación y Periodismo y II Encuentro de Becarios de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.
- Figuraciones. Teoría y crítica de arte* (2003). Memoria del arte / Memoria de los medios. vols. 1-2. Buenos Aires: Área Transdepartamental de Crítica de Artes - IUNA - Asunto Impreso.
- Frege, G.** (1985) *Estudios sobre semántica*. Buenos Aires: Hispamérica.
- Fried, M.** (2000) *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Genette, G.** (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Greimas, A. J.** (1966) *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1971.
- Jakobson, R.** (1956) “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Livet, P.** (1992) “Medios de comunicación masiva y limitaciones de la comunicación”, en J.-M. Ferry et al. (comps). *El nuevo espacio público*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- Luhmann, N.** (2000) *La realidad de los medios de masas*. Barcelona – México: Anthropolos - Universidad Iberoamericana.
- Verón, E.** (1988) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa.
- _ (1999) “¿Quién sabe?” en *Efectos de agenda*. Barcelona: Gedisa. 13-36.

Gastón Cingolani

es Licenciado en Comunicación Social (UNLP), Magister en Diseño de Estrategias de Comunicación (UNR) y Doctorando (UBA). Es docente e investigador en el Área de Crítica de Artes del IUNA y en la UNLP, donde dirige investigaciones sobre la televisión y los discursos sobre los medios. Editó en colaboración *Discursividad Televisiva* (Edulp, 2006). E-mail: gastonc9@ciudad.com.ar

Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares

Berenice Gustavino

En este artículo se observa un conjunto de correspondencias enviadas por artistas argentinos al crítico francés Pierre Restany a partir de los años sesenta. El objetivo es analizar de qué manera esas cartas construyen una figura del crítico y qué poderes demandan que sean activados por éste. En un panorama más amplio, estos intercambios muestran los vínculos establecidos entre dos escenas artísticas diferentes, la argentina y la francesa, a través de algunos de sus actores.

Palabras clave: Crítica-poderes-correspondencias

Critics and artists. Some letters exchanges

In this article, a collection of letters sent by Argentine artists to the French critic Pierre Restany which started in the sixties is observed. The aim is to analyze in which way those letters construct a figure of a critic, and what powers to be activated are asked from him. In a wider view, these exchanges show the links established between two different artistic scenes, the Argentinian and the French one, through some of its actors.

Palabras clave: Critic-powers-letters

Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares[1]

La pregunta sobre los poderes de la crítica lleva a pensar en los efectos de la producción del crítico, es decir, en los efectos de su escritura, que pueden reconocerse en otros textos y en eventos del orden de la exhibición, la promoción y las ventas. ¿En qué consiste ese poder y cuáles son sus características? Podríamos decir que una aspiración del crítico es la de hacer ingresar ciertas obras y artistas dentro del relato sobre el arte, otorgándoles, mediante la palabra, un lugar en la circulación social de la información.

Como sostiene Jean-Marc Poinot, la crítica participa en la construcción de la realidad cultural proponiendo una interpretación de la obra a partir de cierto modelo cultural en vigencia. El límite de su participación está dado por el aquí y ahora de esa interpretación y por la vigencia de los modelos desde los que el crítico observa e interpreta. El crítico juega su rol mediante la actualización de las obras en su discurso y basta con que la obra no sea sometida a interpretación para que la construcción de la realidad cultural se haga sin ella. (Poinot 1999: 234)

Haciendo ingresar nuevas obras y artistas al discurso sobre el arte, la crítica presiona sobre los límites de la definición de arte en vigencia y sus categorías establecidas. Una de las características del trabajo del crítico es la de buscar desplazar y descalificar los trabajos críticos anteriores, poniendo en crisis la definición de crítica de los autores que lo preceden o que le son contemporáneos. Cuando un crítico deviene “agente de influencia” (Poinsot 2007) despliega distintas formas de esta acción que lo distingue de los otros actores del mundo del arte, inmiscuyéndose entre el público y la obra.

Como dijimos, la validez del discurso crítico se encuentra restringida a los límites de la actualidad artística de la que ese discurso es efecto. Vencido ese plazo, es el historiador del arte, probablemente, su único lector interesado. Sin embargo, cierta inclinación a trascender esos límites se verifica, frecuentemente, en los textos críticos. En algunos casos, la crítica se autoimpone exigencias de objetividad y claridad, asume explícitamente su papel de primer metadiscurso sobre el arte, previendo un lector futuro al que ofrecerse como documento, como material de archivo y fuente de primera mano para la futura historia. En otros, la crítica ensaya la predicción e “intenta hacer creer que lo que dice puede devenir posible.”[2] Para lograr un efecto de verosimilitud debe dar pruebas suficientes de su conocimiento del terreno sobre el que opera e, incluso, trabajar en vías de la realización de su apuesta. Esta puesta en marcha de su dimensión prospectiva, esbozando en el presente del texto la inscripción futura de su objeto, produce una valoración en avanzada que queda disponible para la sanción ulterior que de ella haga la historia del arte. Es en esta perspectiva que pueden ser comprendidos los *juicios a la crítica* y la evaluación en términos de aciertos, errores y cegueras que suelen hacer sus futuros lectores y analistas, los historiadores del arte. Resignando algo de su dimensión valorativa, en ocasiones el discurso crítico se concentra en la explicación, y se acerca, en una tercera modalidad, al trabajo de la historia del arte: fija periodizaciones señalando *cortes*, *rupturas* y *fundaciones*, pone los mojones que indican *el antes y después de*; jerarquiza, selecciona y organiza, detecta regularidades estilísticas, formula categorías y denominaciones que, con mayor o menor suerte, buscan trascender los límites de esa actualidad que define su campo de injerencia.

Podemos localizar algunos ejemplos de estas modalidades en textos críticos publicados a fines de los años '50 y comienzos de los '60. Algunos acontecimientos son la ocasión para que los críticos argentinos evalúen la situación del arte argentino, repasen su historia y saquen conclusiones que comprometen su existencia futura. El cambio de década asiste a la proliferación de textos del tipo *balance* y exposiciones como “150 años de arte argentino” (Museo Nacional de Bellas Artes, 1960) o la “Primera exposición internacional de arte moderno” (Museo de Arte Moderno de

Buenos Aires, 1960) son la ocasión para que los críticos den por terminado un período e inaugurada una nueva era para el arte argentino. Sobre lo expuesto en la primera de esas muestras afirma, por ejemplo, Hugo Parpagnoli: “Esas pinturas y esculturas (...) llevan en sus imágenes el testimonio de 150 años de vida argentina que se inició sobre bases europeas transportadas y, en nuestros días, se reviste más y más de apariencias y modos internacionales.” (7: 1961). El comienzo de la década contribuye, en los textos críticos, a señalar el presente como un momento de pasaje hacia una nueva etapa.

Sin embargo, no todos los críticos coinciden en la datación de esta transición y algunos la ubican en 1955 o como un proceso iniciado a comienzos de los años cincuenta. Mientras que el período que termina se caracteriza por la imitación, el trasplante de estilos europeos, el aislamiento y el provincianismo, para la etapa que comienza se augura el ingreso del arte argentino en la escena internacional. Continúa Parpagnoli: “La última sección de la muestra (...) revela la vida argentina –internacionalizándose– de estos últimos 10 años” y, más adelante, “La escena existe en Buenos Aires y, si no hay guerra, pronto será escena mundial.” (7: 1961). Esta evaluación positiva del período que se inicia es recurrente en los textos críticos que corroboran un estado de situación y anuncian la internacionalización como la principal características del futuro inmediato. El rol que el arte nacional y los artistas jugarán en esa nueva escena es anunciado con grandilocuencia: “La república Argentina (...) sabrá superar cualquier escollo para cumplir el alto destino que le marcan las estrellas”, afirma Rafael Squirru en 1960.

Estos juicios encontraron su respaldo internacional en las opiniones de críticos franceses como André Malraux que, en 1959, sostenía “La joven pintura argentina existe”[3]; Pierre Restany, que en 1965 anunciaba el destino inminente de Buenos Aires, llamada a transformarse en la Nueva York de América del Sur, y Michel Ragon, que aún en 1967 confirmaba el cumplimiento de esa predicción hecha por su colega pocos años antes.

Cartas de un lado a otro del Atlántico

Durante los años sesenta, los vínculos entre los críticos franceses y los artistas argentinos fueron numerosos y variados. Si bien la movilidad y el intercambio no son características exclusivas de esos años, la coyuntura institucional favoreció los desplazamientos hacia un lado y otro del Atlántico, bajo la consigna-guía del “internacionalismo” (Giunta 2001). La cantidad de artistas extranjeros instalados en París no fue un dato menor para la crítica francesa, que encontró allí una prueba para dar aún la discusión sobre la centralidad de la ciudad capital en la reconfiguración del mapa internacional del arte y su poder de atracción.[4] Algunos de los vínculos iniciados en esos años entre argentinos y franceses, dados como

continuación de encuentros previos y extendidos bastante más allá de finalizada la década, pueden reconstruirse siguiendo los textos de catálogos, monografías y artículos que críticos como Frank Popper, Pierre Restany, Michel Ragon, Otto Hahn o Guy Habasque dedicaron a los argentinos, en un registro amplio que atraviesa generaciones y poéticas: de Antonio Berni a Marta Minujín, de Gyula Kosice a Le Parc, de Raquel Forner a la Nueva Figuración.

De los vínculos que un crítico como el francés Pierre Restany estableció y mantuvo con los argentinos, durante esos años y hasta su muerte, dan cuenta los documentos conservados en los Archives de la critique d'art en Châteaugiron, Francia.[5] Las cartas y postales, las invitaciones y los catálogos, los recortes de prensa e incluso las obras que fueron enviadas por correo -como la partida de nacimiento intervenida de Edgardo A. Vigo de 1970 o el "Relaxing-Egg" de Margarita Paksa, mencionado por la artista en una de sus cartas-, muestran la ubicación y los desplazamientos de sus interlocutores, los distintos momentos en el desarrollo de sus respectivas carreras y el tipo de vínculo que mantienen o buscaron mantener con el crítico.[6] De la misma manera, las copias de las respuestas de Restany reconstruyen los recorridos del crítico entre París, Milán, Buenos Aires o Río de Janeiro y el tono de los vínculos establecidos con los argentinos. El encuentro del crítico francés con Jorge Romero Brest en 1960 en París (Périer, 1998: 132) sirve para enmarcar, retrospectivamente, el tejido de una red de relaciones que irá ampliándose a lo largo de los años, en particular con el grupo de artistas vinculado al Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.

Este material nos permite observar una trama situada "entre bambalinas" de la escritura crítica. Mientras la crítica de arte es un asunto público y el texto publicado es el espacio en el que detenta su poder, las cartas intercambiadas por críticos y artistas exponen la trastienda de una relación construida en la intimidad de la correspondencia, anterior o posterior a la existencia pública del texto crítico. Estos documentos permiten observar qué representación del crítico construyen los artistas en sus textos y qué función demandan que sea puesta en acción, apelando a su escritura, pero también a otro tipo de intervención en el mundo del arte.

¿De qué hablan estas cartas? ¿Cuál es el objeto de discurso de este intercambio que se define por su naturaleza dialogal? (Adam 1998). Los participantes escriben sobre la manera en la que sus prácticas se instalan en el medio artístico del que forman parte, que incluye instituciones, críticos y otros artistas. Se describe la actividad artística de las ciudades de residencia, los proyectos en vías de realización y se envían noticias sobre las actividades de los artistas del mismo grupo. No hay, en general, discusiones sobre los aspectos conceptuales que definen esas actividades,

tanto artísticas como críticas, o intercambios sobre puntos de vista u opiniones encontradas en relación al posicionamiento -estético, teórico o ideológico- de los participantes. Luego de la primera visita de Pierre Restany a Buenos Aires en 1964, el diálogo establecido con los argentinos parece basarse sobre cierto acuerdo previo, producto del impacto de las opiniones positivas del crítico sobre el arte y los artistas de esa ciudad.[7]

Un año antes de esa visita, hacia finales de 1963, Alberto Greco le escribe a Restany “Tengo necesidad URGENTE de hacer una exposición de GENTES”[8] y, en noviembre de 1991, Gyula Kosice adjunta a una carta una pequeña nota que en el reverso dice, en francés, “S.O.S ¡Necesito que defiendas mi trayectoria de 50 años!”.[9] Por su parte, las cartas que Marta Minujín le envía al crítico durante la década del sesenta, incluyen la descripción de de obras y proyectos, como el de *La Menesunda*[10] o el de *Simultaneidad en Simultaneidad*[11], y ácidas apreciaciones sobre sus colegas artistas y sobre otros críticos extranjeros de visita en Argentina.

¿Quién es Pierre Restany para estos artistas, representantes de distintas generaciones, poéticas y trayectorias? A fines de 1963 Restany es un joven crítico reconocido, con una presencia activa en la escena europea, que logró instalar la noción de *Nuevo realismo* en el discurso crítico de la época, aglutinando a los artistas reunidos bajo esa denominación. El éxito de una denominación-síntesis como ésta, se logra a partir de su eficacia para establecer consenso sobre los rasgos artísticos y estéticos de cierto sector del arte producido en el presente. Nombrándolo lo delimita, propone una explicación, una interpretación e incluso un programa, congela un aspecto del presente y facilita la comunicación entre quienes lo utilizan. El *Nuevo realismo* encontró su espacio gracias a la actividad de promoción desempeñada por Restany, que incluyó la redacción de manifiestos y la organización de exposiciones y de festivales en París y en el extranjero, y se disputó el terreno con otras clasificaciones contemporáneas: la *Figuración narrativa*, de Gérald Gassiot-Talabot, la *Nueva figuración*, de Michel Ragon y la *Abstracción realista*, de François Pluchart (Leeman 2010, 164).

La carta que Alberto Greco le envía a Restany no tiene fecha, pero por la información que contiene, sabemos que fue escrita entre octubre de 1963 y los primeros meses de 1964. Son cuatro carillas dactilografiadas, tachadas y reescritas, corregidas y firmadas con lápiz verde. Escrita en francés, alterna párrafos y frases en español e incluye la referencia a “Sofía”, que traduce y escribe lo que Greco le va dictando: “Écris toutes les choses que je te dicte, même ça, en corrigeant un peu, peut-être, ma façon espagnole de parler, mes tournures écrites tout ce que je te dis, ne pense pas.”.[12] El texto guarda numerosas marcas de la oralidad, desconoce las reglas de puntuación y expone datos sobre la situación espacio-temporal en la que es escrito. Sin encabezado, sin los *rituales* ni las fórmulas de cortesía que

caracterizan a las instancias de apertura y cierre propias del género epistolar (Kerbrat-Orecchioni 1998), buena parte del texto es una reflexión desordenada sobre el modo de dirigirse al crítico y sobre la posibilidad misma de hacerlo. Así, en las primeras líneas se lee: “Bien sur qu’on ne va pas commencer en disant cher Monsieur, excellence, Monsieur le ministre, Monsieur le sénateur, monsieur le président du nouveau réalisme.”

Otras cartas se cruzan en esta: una de Eduardo Arroyo que Greco cita, mezclándola con su propio texto, y la invitación al Vivo Dito “Viaje de pie en el Metro desde Sol a Lavapiés” que Greco transcribe, traduce al francés y al inglés, y copia, invirtiendo el párrafo en dos sentidos, de arriba abajo y de derecha a izquierda. La carta fue enviada desde Madrid junto con otros dos documentos: el cartón de invitación al Vivo-Dito mencionado, realizado en esa ciudad el 18 de octubre de 1963, y el recorte de un artículo titulado “Alberto Greco, inventor del vivo-dito”[13], publicado en ocasión de esa presentación.

Si consideramos el momento en la carrera de uno y otro, no es extraño que Greco busque un interlocutor francés en Pierre Restany. Las obras y propuestas del artista argentino muestran, en ese momento, numerosos puntos de contacto con ciertas prácticas de los nuevos realistas y su definición del *Vivo Dito* como “arte vivo, aventura de lo real”[14] no está muy lejos de los “nuevos acercamientos perceptivos a lo real”[15] que el crítico identifica en las obras de los franceses; tampoco sus prácticas performáticas o su interés por explotar la calle como espacio para el arte.

Greco se dirige a Restany no sólo en su papel de fundador del *Nuevo realismo* e introductor de esa categoría en el vocabulario crítico sino apelando, también, a su rol en la gestión cultural, en tanto figura que puede hacerlo ingresar al circuito artístico parisino del que permanece marginal. Desde 1960 Restany está al frente de la galería “J” desde donde apadrina las primeras exposiciones de los *nuevos realistas*, cumpliendo el rol de lo que hoy llamaríamos curador. Es esa actividad del crítico la que Greco privilegia en la carta. En su segundo viaje a Europa a fines de 1961, el artista entra en contacto con la escena parisina donde conoce las actividades del crítico en la galería “J” y el trabajo de artistas vinculados a Restany, como Arman o Yves Klein. La carta es el motivo para insistir sobre la realización de la exposición que, según Greco, ya había sido presentada a la galería -y rechazada-, en ese viaje:

“Oui, je suis le même qui, en décembre 1961, était à la Galerie de la rue Montfaucon, proposant une exposition de clochards. Et la réponse, dans cette occasion, de la part de son secrétaire, grand et pâle, était merveilleuse mais idiotement castrante [sic]: ‘on ne peut pas parce que l’Armée du Salut, qui est en face, emmènerait toutes vos œuvres’. La réponse est vraiment gracieuse pour la raconter mais vous imaginez quelle merveille d’ex-

position nous avons perdu pour cette raison. Avec un esprit de concierge refoulé, je ne me résigne pas. Je crois encore, plus certain que jamais, qu'il faut la faire."

Los fondos del archivo Restany no guardan ninguna otra carta de Greco, tampoco una copia de la posible respuesta del crítico. Greco no logra realizar su "exposición de gente" en París, pero sí la concreta en la galería Juana Mordó de Madrid en mayo de 1964[16]. Para la fecha probable de recepción de la carta, Restany aún no viajó a Argentina y su conocimiento del arte que allí se produce es insuficiente, como lo deja ver en un intercambio epistolar con Jan van der Marck[17], previo al viaje, y en las entrevistas que dio estando en Buenos Aires[18]. Greco y Restany no van a coincidir en esa ciudad durante las visitas del crítico en 1964 y 1965 y, los textos escritos en esa ocasión, centrados en los artistas y las actividades del Instituto Di Tella, no lo incluyen[19]. Un año más tarde, iniciado el romance de varios años que Restany va a mantener con la escena artística porteña y los "pop lunfardos", la carta de Greco podría haber obtenido otros ecos. Desde una perspectiva como la de Restany, Greco es una figura marginal respecto de la escena parisina, pero también lo es en relación a la escena porteña que él va a conocer en 1964. Si en la propuesta de Greco pueden resonar prácticas artísticas conocidas por el crítico[20], al mismo tiempo le faltan elementos para localizarlo como un exponente de la escena argentina. Esos elementos los obtendrá más tarde y a partir de ellos elaborará su posición crítica, en la que los artistas argentinos representan un fenómeno ligado a su ubicación geográfica, un producto particular de la ciudad de Buenos Aires. Así se puede observar en la opinión de Restany frente a la obra *Revuélquese y viva* (1964) de Minujín: "Creo (...) que es una manifestación realmente sumergida en el clima de esta ciudad: el arte que corresponde para un fenómeno urbano tan particular como Buenos Aires, ciudad intermedio, ciudad milagro, insólitamente brotada en esta región del mundo." [21]

La estadía de Restany en Argentina en 1964 va a dar inicio a un intercambio regular de correspondencia con Marta Minujín que se interrumpe a fines de la década y es retomado a mitad de los setenta. Si bien Minujín conoce la actividad desarrollada por el crítico en París, el primer premio otorgado a la artista en el Salón del Instituto Di Tella de ese año, del que Restany participó como jurado, está en el origen de una relación que se extiende a lo largo de los años que siguen. El panorama artístico de Buenos Aires y luego el de Nueva York es descripto por la artista que mantiene al crítico actualizado sobre el desarrollo de sus proyectos personales. Las cartas intercambiadas entre ambos son extensas, informales y amistosas. La artista escribe en un francés que no domina demasiado y que dice ir perdiendo a medida que pasa el tiempo desde su estadía como becaria en París. En sus respuestas, Restany ensaya algunas frases en español y el

intercambio está plagado de referencias a situaciones que ambos compartieron durante la visita del crítico a Buenos Aires y a relaciones en común.

Las visitas de otros críticos a Argentina son la ocasión para establecer comparaciones y las conclusiones que saca la artista siempre son favorables a Restany: Otto Hahn es demasiado cerrado y aburrido[22] y Argan es el más estúpido de los críticos actuales[23]. En el extremo opuesto del vínculo entre Restany y Minujín se encuentra Clement Greenberg, figura con la que no se puede contar, como le dice Restany a la artista que prepara su viaje a Nueva York, sabiendo que no será a través de ese crítico que la Argentina logre instalarse en el medio artístico de la ciudad.[24] A partir de los temas tratados en las cartas se reconstruye la posición que cada uno ocupa en los respectivos medios artísticos locales y las preocupaciones que los atraviesan. Así, para Marta Minujín la relación con Jorge Romero Brest presenta altibajos y éste es considerado, alternativamente, como vanguardista o reaccionario, según el tipo de proyecto promovido desde el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. De su lado, Restany se enfrenta a una posición extendida entre la crítica francesa que, luego del premio a Robert Rauschenberg en la Bienal de Venecia de 1964, se empeña en el “llamado a la defensa de Occidente contra la barbarie americana”. [25]

El intercambio entre ambos se plantea desde una aparente horizontalidad en la que se comparten experiencias y puntos de vista sobre el arte contemporáneo y sus instituciones. Si Minujín encuentra en Restany un interlocutor francés, para el crítico, la artista deviene la figura ejemplar del “pop lunfardo” (Restany 1965a) y su nombre va a permanecer asociado a su experiencia porteña, ocupando un lugar privilegiado en sus textos sobre la Argentina incluso muchos años después de la disolución del Di Tella[26]. En 1965, el crítico le escribe: “Sos la esperanza de Buenos Aires, la Pasionaria del arte vivo, la Louise Michel y la Rosa Luxemburgo del Renacimiento lunfardo, la Juana de Arco de la Buenos Aires Restanysta”. [27] Si la artista es representada en esta frase a través de imágenes de mártires o heroínas, la imagen que se asigna el crítico corresponde a la del profeta o conquistador –Buenos Aires *es* suya-, en un tono que parodia la declamación, entre burlón y grandilocuente, característico de muchos pasajes de su correspondencia. El reconocimiento del crítico francés llega, sin embargo, en un momento en el que la artista ya transitó su etapa parisina y en el que plantea su carrera internacional siguiendo un recorrido, característico de esta década, que se proyecta más allá, en dirección a Nueva York[28], y que el crítico va a apoyar mediante una recomendación a la Beca Guggenheim.

Por su parte, las características de la correspondencia entre Pierre Restany y Gyula Kosice son diferentes. Las cartas del artista, acompañadas por fotocopias de artículos y documentación, son numerosas y se suceden en

el tiempo. En 1965 Restany escribe “Kosice, hombre libre”[29] breve presentación donde lo define como una figura central de lo que denomina “actual renacimiento argentino”, aunque señala que el artista ya trabajaba antes de terminada la segunda guerra mundial. Desde 1991 se da entre ambos un extenso intercambio de correspondencia, movilizado por el celo del artista que reclama la intervención del crítico, temeroso de que los datos sobre el origen y la historia de Madí sean falseados[30]. Veinte años antes, esta inquietud ya aparecía en las cartas de Kosice, preocupado por la suspensión de una exposición individual a realizarse en el ARC (Animation Recherche et Confrontation) del Museo de arte moderno de París, cuya cancelación el artista atribuye a las presiones de sus “enemigos-argentinos”[31] instalados en esa ciudad. La polémica de fondo de esta preocupación es el desacuerdo entre Kosice y Arden Quin con respecto a la paternidad de las ideas que fundaron el movimiento Madí y a la datación de las obras fundacionales como el *Röyi*, por ejemplo, o las esculturas con agua y neón. Kosice evita los nombres propios y se refiere a los “monopolizadores de la revolución” o al “clan de artista argentinos que vive bajo el ala capitalista de la Galería Denise René”. En 1970 es Michel Ragon –cuyos archivos también conservan cartas del artista– quien asume la defensa de Kosice desde las páginas de la revista *Cimaise*, respondiendo a la exclusión de que es objeto el artista en las últimas exposiciones de arte cinético o en las páginas de la revista *Robho* (N°3, primavera de 1968), con un artículo que busca “aclarar este punto de la historia” utilizando “toda la documentación, impresa y fechada, sobre la cuestión Madí en general y sobre Kosice en particular”.

Las frases que se repiten e intercambian en las cartas clarifican el rol que puede cumplir el crítico en la perspectiva del artista, que ve puesta en juego la verdad sobre Madí. El vocabulario se puebla, así, de términos como *falsarios*, *impostores*, *mentira*, *boicot*, *intereses*, ligados a la “fraseología izquierdista del complot” (Leeman 2010: 202). Aquí, el pedido del artista no interpela la recepción crítica de su producción contemporánea, sino el proceso por el cual su obra –y su nombre– van a quedar inscriptos en la historia del arte. Esta historia puede aparecer, a sus ojos, en tren de estar siendo escrita en Europa, mediante las exposiciones retrospectivas y la edición de catálogos, fuera de su alcance y librada a las influencias de sus *enemigos*. Frente a esta percepción, el crítico es una figura que puede hacer valer su poder como autoridad intelectual de larga trayectoria y reconocimiento internacional, llamando la atención sobre los errores de sus colegas y evitando que el artista quede fuera del relato histórico en construcción. Restany responde a los pedidos de Kosice enviando cartas a algunos de los comisarios cuestionados, pero resume la posición que está dispuesto a adoptar frente a estos eventos en la frase “los intentos de travestimiento de la historia son sin duda irritantes pero no

pueden alterar profundamente los hechos”[32]. Apelando al crítico como garante de verdad sobre los hechos del pasado, la preocupación del artista no está ahora dirigida al presente sino al futuro, a la posición que su obra alcance en el relato sobre el arte del pasado, desentendida de los vaivenes del juicio valorativo ligado a la actualidad.

Volviendo a las observaciones hechas al comienzo, podemos concluir que las relaciones establecidas entre artistas y críticos, de las que las correspondencias nos muestran solo un aspecto, activan ciertos *poderes*, propios de la práctica de estos últimos. El resultado del encuentro entre las expectativas e intereses de unos y otros va a depender, entre otras cosas, del momento particular en la carrera de cada uno y de la posición relativa que cada uno ocupe en el medio artístico en un momento dado. Ese resultado puede rastrearse en la escritura del crítico, tanto por la presencia como por la ausencia, y va a manifestarse en los textos dedicados a un artista, en su inclusión bajo denominaciones existentes o en la elaboración de nuevas categorías de interpretación de su obra, estrategias con las que el crítico intentará una primera inscripción de esas obras en el relato sobre el arte.

Notas [↑]

[1] Este artículo y su presentación en el 3er Coloquio de crítica de arte “Los poderes de la crítica” (IUNA, noviembre 2009) forman parte de mi investigación doctoral y fueron posibles gracias a la beca de movilidad otorgada por el Collège Doctoral International de la Université Européenne de Bretagne, Francia.

[2] Esta afirmación sobre la crítica fue pronunciada por J.-M. Poinot en el Seminario de Master realizado en la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, en 2009

[3] “La joven pintura argentina existe”, diario *Clarín*, 10 de septiembre de 1959, p.5. Citado por Giunta (2001: 118).

[4] Ver Miège, D. “Paris reste l’aventure de la misère et de la chance”, *Arts et loisirs*, n° 27, 30 marzo al 5 abril 1966 et Miège, D. “Ils sont 4.500 Paris leur offre 100 ateliers”, *Arts et loisirs*, 6 al 12 abril, 1966, n° 28.

[5] Estos vínculos son estudiados, en una perspectiva que incluye también los intercambios del crítico con Brasil, en Plante, I. (2009) “Pierre Restany et l’Amérique Latine. Un détournement de l’axe Paris-New York” en Leeman, R. (dir.) *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: INHA Les éditions du Cendré. 287-309.

[6] El fondo Pierre Restany de los Archives de la critique d’art guarda correspondencia regular y envíos ocasionales de Marta Minujín, Raquel Forner, Jorge Romero Brest, Nicolás García Urriburu, Gyula Kosice, entre otros.

[7] Ver Restany (1965). Las características de este vínculo son percibidas por la prensa de Buenos Aires que, una semana después de la partida de Restany y meses antes de la publicación del artículo antes citado, comenta: “Cuando este francés de 34 años, (...) estuvo en Buenos Aires, (...) se convirtió en el ídolo de la novísima generación de constructores de “objetos”, que en la Argentina encabeza la publicitada Marta Minujín.” Sin firma (1964) “Retrato del crítico joven”. *Primera plana*. 35.

[8] Carta de A. Greco a P. Restany, sin fecha. PREST.XSF 38/8, Archives de la critique d’art.

[9] Nota de G. Kosice a P. Restany, sin fecha. PREST.ART 189 (1), Archives de la critique d’art.

[10] Carta de M. Minujín a P. Restany, sin fecha. PREST.XSAM 11/65 a 69, Archives de la critique d’art.

- [11] Carta de M. Minujín a P. Restany, sin fecha. PREST.XSAML11/9 a 10, Archives de la critique d'art.
- [12] Carta citada.
- [13] Amestoy, A. (1963) en *Caras y carotas*. Reproducido en AAVV (1991). El artículo, firmado por Alfredo Amestoy en 1963, fue reproducido en AAVV (1991) *Alberto Greco*, Valencia: IVAM Centre Julio González; Fundación Mapfre.
- [14] Alberto Greco (1962) "Manifiesto Dito dell'Arte Vivo". Reproducido en AAVV (1991)
- [15] "Declaración constitutiva del Nuevo Realismo", firmada por Pierre Restany, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Arman, Tinguely, Raymond Hains, Villeglé, Dufrêne, 27 de octubre de 1960. En (1960) *Les Nouveaux Réalistes*, Milán: Galería Apollinaire.
- [16] Ver Rivas, F. "Alberto Greco. La novela de su vida y el sentido de su muerte", en AAVV (1991).
- [17] Dossier Amérique Latine: PREST.XSAML08, Archives de la critique d'art.
- [18] "Hasta que llegué a Buenos Aires (...), como la mayoría de los críticos europeos suponía que aquí se limitaban a imitar con bastante fortuna las manifestaciones plásticas de Europa y de los Estados Unidos." Sin firma (1964) "Retrato del crítico joven". *Primera plana*. 35.
- [19] Ver Restany (1965a y 1965b) y "Les happenings en Argentine: Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain", París, julio, 1965, mimeo, Fondos Restany, Archives de la critique d'art y "Buenos Aires frente a su propio espejo", revista *Planeta* n°8, noviembre-diciembre 1965.
- [20] En una carta al crítico, M. Minujín deja ver esta posibilidad, le dice que para ella la actitud de Greco "es un poco vieja" y relaciona su proyecto con las firmas de Ben. PREST.XSAML 11/25 y 26, Archives de la critique d'art.
- [21] Ibidem.
- [22] Carta de M. Minujín a P. Restany, sin fecha. PREST.SAMXL11/9 y 10, Archives de la critique d'art.
- [23] Carta de M. Minujín a P. Restany, sin fecha. PREST.SAMXL11/65 a 69, Archives de la critique d'art.
- [24] Carta de P. Restany a M. Minujín, 26 de julio de 1965. PREST.SAMXL11/75, Archives de la critique d'art.
- [25] Carta de P. Restany a M. Minujín, 26 de diciembre de 1964. PREST.XSAML 10/48, Archives de la critique d'art.
- [26] Ver Restany (1995)
- [27] Carta de P. Restany a M. Minujín, 12 de abril de 1965. PREST.SAMXL11/12, Archives de la critique d'art.
- [28] Como sostiene Giunta, "En los sesenta los artistas viajaron a París y a Nueva York (exactamente en ese orden) para mirar y aprender de París, pero deseando la legitimación y el reconocimiento de Nueva York". (2001: 169)
- [29] Publicado en Habasque, G. (1965) *Kosice*, París: Colección Prisme.
- [30] Estos envíos incluyen la duplicación de cartas dirigidas a distintos autores y curadores, circunstancialmente implicadas en la circulación internacional de Madí, como Serge Lemoine (director del Museo de Grenoble, Francia), Margit Weinberg Staber (conservadora de la Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst de Suiza), María Luisa Borrás (curadora de la Exposición de Arte Madí, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 1997).
- [31] Carta de G. Kosice a P. Restany, 26 de abril de 1970, PREST.SAMXL 28/6, Archives de la critique d'art. Esta situación encuentra eco en un artículo del crítico del mismo año, que comenta: "Depuis plus d'un an une exposition anthologique des œuvres de Kosice était prévue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (ARC). Après avoir longuement temporisé, le conservateur, Gaudibert, y a renoncé, sous la pression, m'a-t-on dit, de certains milieux 'progressistes' argentins en France. Sans commentaire!". "La crise de la conscience sud-américaine" Rio de Janeiro, París, Milán. Déc. 1969. Fev. 1970. Mimeo, Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d'art ; publicado en revista *Domus*, n°486, 1970, p.51-57.
- [32] Carta de P. Restany a G. Kosice, 16 de noviembre de 1991, Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d'art.

Bibliografía ↑

- AAVV (1991) *Alberto Greco*, Valencia: IVAM Centre Julio González; Fundación Mapfre.
- Adam, J.-M. (1998) “Les genres du discours épistolaire” en J. Siess (dir.) *La lettre entre réel et fiction*. París: Editions SEDES.
- Giunta, A. (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1998) “L’interaction épistolaire” en J. Siess (dir.) *La lettre entre réel et fiction*. París: Editions SEDES.
- Leeman, R. (2010) *Le critique, l’art et l’histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Parpagnoli, H. (1961) “La pintura. Los artistas argentinos al día”, en *Artes y letras argentinas*. Año II, Número Extraordinario, Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires. 5-14.
- Périer, H. (1998) *Pierre Restany. L’alchimiste de l’art*, París: Editions Cercle d’Art.
- Poinsot, J.-M. (1999) “Inventiones et redéfinitions de la critique d’art: les conséquences épistémologiques d’un projet documentaire” en Poinsot, J.-M y Frangne, P.-H. (dirs.) *L’invention de la critique d’art*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- _ (2007) “La critique d’art au-delà de sa définition” enactas del *Colloque international Max et Iris Stern. La critique d’art entre diffusion et prospection*. Montreal: Musée d’art contemporain.
- Ragon, M. (1967) “Buenos Aires, nouvelle capitale artistique”, en *Jardin des Arts*. N°149. París. 14-23.
- _ (1970) “Kosice un précurseur méconnu et le mouvement Madí”, en *Cimaise*. N° 95-96. 30-45.
- Restany, P. (1965a) “Buenos Ayres et le nouvel humanisme”, en *Domus*. N°425. Milán. 34-38 y (1965) *Planeta*. N° 5. Buenos Aires.
- _ (1965b) “Buenos Aires frente a su propio espejo”, en *Planeta*. N°8.
- _ (1995) “Arte guarango para la Argentina de Menem”, en *Lápiz*. N°116. 50-55.
- Squirru, R. (1960) “Prefacio”, en *Primera exposición internacional de arte moderno*, Buenos Aires: Museo de arte moderno de Buenos Aires.

Berenice Gustavino

es Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Integra la Cátedra Historia de las Artes Visuales III en esa institución. Se especializó en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en el IUNA, donde también desempeña tareas docentes. Es co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto impreso: 2003. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, UNLP y en 2007 fue becada para realizar una estadía en el INHA, Institut national de histoire de l’art, París, Francia. E-mail: gustavinobe@yahoo.com

3. La contemporaneidad transversal de la crítica

Lo incierto.

Un estado del cine y del discurso crítico

Silvina Rival //Domin Choi

El siguiente trabajo aborda la relación entre la producción cinematográfica y el pensamiento crítico intentado determinar algunas operaciones comunes a ambos ámbitos al tiempo que establece puntos de encuentro y desencuentro a lo largo de la historia del cine, ubicando al momento de *lanouvelle vague* como espacio de diálogo privilegiado. En la actualidad tanto el cine como las operaciones críticas abocadas a él han entrado en un estado que podríamos calificar de incierto. Este trabajo pretende dar cuenta de esta situación de incertidumbre que atraviesa el cine para así repensar las opciones que restan a la crítica cinematográfica.

Palabras clave: cine argentino contemporáneo - crítica cinematográfica - crítica cultural

The uncertainty. A cinematographic state and the critical discourse

This paper analyzes the relationship between film production and critical thought with the aim of detecting common operations in both fields as well as establishing points of agreement and disagreement throughout the history of cinema, focusing on the Nouvelle Vague period as a privileged time of dialogue.

In the present day, both cinema and criticism are undergoing a state of uncertainty. This study attempts to account for this situation of uncertainty regarding cinema in order to rethink the options left to cinema criticism.

Palabras clave: contemporary argentinian cinema - cinematographic review - cultural review

En una de sus primeras *provocaciones* Godard había equiparado al cine con la crítica: de repente, hacer crítica equivalía a hacer cine, en última instancia *daba* (resultaba) lo mismo. Sin dudas, Godard hizo de esta idea la vertebración de su poética. Podemos ver en esta equiparación un doble movimiento. Por un lado, la idea de que la crítica es, sin más, cine, y por otro, a partir de esta idea, introducir una nueva forma de hacer cine: la creación crítica. Así, Godard, más que equiparar la crítica con el cine acercaba el cine a la crítica. Pero, naturalmente, la relación entre crítica y cine no fue siempre tan estrecha y productiva, ya que cada campo suele reclamar, llegado el momento, su especificidad, y cada tanto parece haber

un abismo infranqueable que los separa. Es como si gran parte del cine no quisiera saber sobre su propia identidad a través de un discurso ajeno. Así, la crítica se convierte en un discurso incómodo, innecesario y a veces hasta molesto para el cine. No obstante, como las viejas parejas, tal vez, el cine y la crítica hayan terminado por parecerse un poco.

A pesar de la existencia de una tradición, actualmente, la crítica cinematográfica en la Argentina parece una invención reciente, de fines de los '80 y principio de los '90; y si bien existe una diversidad de perfiles con una difusión relativamente extensa (crítica periodística, crítica especializada, crítica académica) el discurso sobre el cine pareciera ser un discurso menor. Su función social es de una extrema modestia: ya sin grandes proclamas ni grandes proyectos culturales, las polémicas y discusiones parecen agotarse en el pequeño círculo de cinéfilos y especialistas. Por otro lado, se escuchan comentarios como el de “una crisis de la teoría” en el campo cinematográfico y también su reverso: la proclamación de la esterilidad de la teoría con respecto a la escritura crítica. Sin embargo, todavía queda por pensar qué hay de teorizable en el cine, a través de la crítica, más allá de los imperativos de las instituciones académicas como la universidad.

La crítica, como dice Serge Daney (2004), es una forma de re-ver los films, una instancia que hace que algo de lo visto vuelva de otro modo. Esto es, hacer retornar un objeto amado bajo una mirada atenta a las operaciones, que hace posible la experiencia cinematográfica: ver lo que hace ver, apuntar a una percepción anterior a la percepción, etc. Pero, la crítica es también una operación que empuja al cine hacia sus límites (tanto internos como externos) con la realidad, lo social y la historia. Es en esta doble operación que tiene lugar el discurso crítico.

Sin embargo, la crítica se ha vuelto una práctica evidente, al menos para los críticos; es decir, se ha creado una ilusión de autonomía: es como si fuera una especie de “segunda naturaleza” de su propio objeto. Entonces, parece haber un fenómeno contradictorio, porque si bien la crítica ha logrado por momentos ser constituyente de tendencias y de valores estéticos en el mundo cinematográfico, por otro lado, al menos a nivel nacional, no cesa de haber una separación entre la crítica y los directores de cine como lo hemos señalado al comienzo. No se trata evidentemente de un divorcio de intereses sino de criterios: el desarrollo del cine parece indiferente con respecto al desarrollo de la crítica, un aspecto que profundiza la idea de autonomía de ambos campos. La crítica se convierte, entonces, en una mera invención discursiva que parece hablar de sí misma, a pesar de estar forzada por sus “casos” (los films).

Se sabe que la importancia acordada a la crítica en la esfera del arte es un fenómeno moderno (los Salones en la época de Diderot, el Romanticismo temprano); y en el caso del cine, su teorización, se da casi des-

de sus inicios: Ricciotto Canudo, los grandes rusos (Vertov, Eisenstein, Pudovkin, etc.), Hugo Münsterberg, Louis Delluc, León Moussinac, Bela Balázs, entre otros. Pero sin duda el florecimiento de la crítica de cine, con miras a una difusión masiva, se da en la posguerra en Francia con la figura emblemática de André Bazin y los *Cahiers du cinéma*. Es en esta etapa que se lleva a cabo una reescritura de la historia del cine, en la famosa *política de los autores* impuesta por los “jóvenes turcos” (Rohmer, Rivette, Godard, Chabrol, Truffaut) entonces críticos de *Cahiers*. La historia del cine *tal* como se la conoce hoy y el cine moderno que va del neorealismo hasta la *nouvelle vague*, se puede decir, sin más, es una invención crítica. En ese entonces, todavía el cine era un *arte* de masas y la crítica su complemento aristocrático, ésta hacía posible un acceso a las cimas de la cultura cuando simplemente se disfrutaba de un policial de Fritz Lang o un western de Howard Hawks. Luego, la masiva politización del cine en la década del ‘70 convirtió a la crítica en una crítica ideológica, un mero complemento de un proyecto político-social. La confianza en el cine para la transformación de la sociedad necesitaba de una crítica que apuntara a ver la base de la sociedad y sus contradicciones en los laberintos de las operaciones filmicas. Si bien significó una fuerte teorización en el campo cinematográfico, esta experiencia terminó volviendo caducas ciertas formas de política tanto en el cine como en la crítica.

Ahora bien, más allá de esta historia de encuentros y desencuentros sabemos que crítica y cine, aunque con materialidades diversas, realizan operaciones similares. Ambas establecen comentarios y juicios (en definitiva interpretaciones), aunque en ocasiones, en el caso del cine, se presentan sesgadamente. Sin embargo, las exigencias no son las mismas para uno y otro ámbito. Así, uno no pretende, actualmente, un discurso acabado por parte de un film; se diría más bien lo contrario. Parte del persistente cine contemporáneo local (para mencionar un ejemplo *familiar*), con cierta afinidad a la *modernidad* cinematográfica, encuentra puntos de validez (en general otorgados por la crítica) en las incertidumbres narrativas. Incluso podría decirse que ciertos films pretenden escapar a la idea de clausura. Hoy por hoy, el film *ideal* es aquel que trabaja sobre, y respecto de, la incertidumbre: *Leonera* (Pablo Trapero), *M* (Nicolás Prividera), *Fotografías* (Andrés Di Tella), *Los muertos* y *Liverpool* (ambos de Lisandro Alonso), *El custodio* (Rodrigo Moreno), *Nadar solo* (Ezequiel Acuña), etc. Podríamos agrandar la lista e incluso remontarnos hasta la ópera prima de Trapero, *Mundo grúa*, pero no hace falta ser tan exhaustivos para dar cuenta de cierta tendencia actual.

Al contrario de esta situación instaurada para el cine, a la crítica se le ha pedido desde antaño disolver incertidumbres, las del propio discurso y las del film. Es decir, al referirse al film, la crítica reflexiona sobre sus funcionamientos y operaciones al tiempo que da cuenta de su propio

destino y propósito. En definitiva, esta situación intenta brindar al lector un discurso doblemente acabado: respecto de sí y respecto de su objeto. Y esto parece valer tanto para la crítica cultural académica como para la crítica periodística. Aunque la primera parezca ser idónea para la lectura analítica y la segunda para la difusión de los fenómenos culturales contemporáneos, se espera de ellas ideas originales pero ante todo claras, transparentes y *reflexivas*. Se podría decir que la crítica ha resultado más bien clásica en comparación con las modalidades del discurso artístico. Desde esta posición, la crítica y el cine moderno, el de siempre y el contemporáneo, no se parecerían mucho. Sin embargo puede, desde otra perspectiva, ser lo contrario. La puesta en crisis de procedimientos que lleva a cabo la modernidad cultural podría ser concebida como una operación analítica y crítica respecto de su propia historia cultural. El cine moderno, por ejemplo, ha desarticulado una modalidad de narración anclada en la tradición, para luego producir la propia en base a dicha desestructuración. Como ya señalamos, cine moderno y discurso crítico se encuentran en un momento histórico particular, que no debe ser interpretado como evidente, a pesar de que la *política de los autores* parezca ser algo que siempre ha estado allí. En este sentido, cine y discurso crítico se acercan bastante.

A diferencia de lo descripto, en la actualidad el discurso de la crítica está resultando cada vez más errático, condición que podría confundirse con la emergencia y admisión de la subjetividad en el oficio. Cierta tendencia del cine y cierta fracción de la crítica parecen entonces por momentos desenvolverse en la incertidumbre. Si en la actualidad hay un punto de encuentro entre la crítica y el cine es el de esta condición de escasez de certezas.

Hoy, el cine (moderno) ha muerto, o mejor, se ha transformado en un cadáver viviente. Es decir, se ha convertido definitivamente en una resistencia, resistencia a la invasión audiovisual con su tecnocracia, a la lógica de consumo, de mercado, etc. Y como el cine es un producto industrial esta resistencia estética no cesa de transformarse en *incierto*. Entonces, a esta condición del cine le corresponde una crítica que se vuelve también en un discurso incierto, a pesar de su evidencia y necesidad. Frente a esta(s) incertidumbre(s), el cine moderno ya no aspira a ser un arte de masas ni pretende instaurar una pedagogía de la mirada como sucedió entre los '50 y los '70. Así, la misma categoría de cine moderno parece encerrarse cada vez más en el terreno de la crítica, pero, una vez más, sólo los críticos parecen dar cuenta de esta situación. El deber de la crítica reside entonces en “hacerse cargo” de esa incertidumbre.

Pero ¿cómo pensar desde el ámbito de la crítica esta carencia de certezas? Una alternativa es abordar esta incertidumbre como el producto de un cambio de estatuto en la esfera cultural misma. Por un lado, como

subraya Jameson, lo devastador en la actualidad es la “creencia universal” de que no es viable imaginar otro tipo de sociedad que no sea la capitalista, frente al fracaso de las variantes socioeconómicas históricas como el socialismo y el comunismo. De esta manera, resulta en la actualidad más verosímil fabular sobre el fin del mundo que hipotetizar sobre el fin del capitalismo. Por otro lado, el devenir de la historia ha hecho evidente la impotencia de la esfera cultural para el cambio social. Esta impotencia tiene un aspecto paradójico: la separación del arte con respecto a la esfera cultural y social, por un lado posibilita un posicionamiento crítico, aunque por otro relega a esta fuerza crítica a un espacio frío y frivolidado. En esto consiste la ambigüedad del arte y de su fuerza crítica. Tal vez por ello, diversos críticos se abocan hoy a pensar el fracaso y la impotencia en el arte, la cultura y el pensamiento. La producción crítica actualmente pasa por reflexionar sobre esta condición de fracaso.

Una de las posturas a tomar frente a esta reabsorción constante de las fuerzas subversivas de la crítica y del arte por parte del sistema social, es la del filósofo Alain Badiou (Zizek, 2006), quien se inclina por el retiro y el silencio. Pero si es cierto que el deber de la crítica es hacer suya esta incertidumbre —que por un lado la contiene y por otro la restringe— para así lograr articular algún sentido en el ámbito de la contemporaneidad, entonces la crítica se encontraría en una situación paradójica. Si las alternativas son el retiro o el compromiso, entonces la crítica actual está forzada a tomar partido frente a la condición de fracaso. De las posturas y acciones a tomar, y no sólo de las maneras en se puede pensar la derrota, dependen tal vez que esta condición de la crítica sea definitiva o momentánea.

Bibliografía [↑]

Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Jameson, F. (1992) *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós (1995).

Zizek s. (2006) *Órgano sin cuerpo*. Valencia: Pre-Textos.

Silvina Rival

es Licenciada en Artes. Se ha desempeñado en diversos medios de comunicación como crítica de cine. Actualmente dicta clases de Redacción de crítica cinematográfica en la Fundación Universidad del Cine y en el marco del IUNA para las carreras de Artes multimediales y Crítica de artes. Es co-editora del libro *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. silvinarival@fibertel.com.ar

Domin Choi

es Licenciado en Artes. Actualmente dicta clases en Teoría y Medios de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. En el marco del IUNA es profesor de las carreras de Artes multimediales y Crítica de artes. También se desempeña en la Fundación Universidad del cine en la carrera de Historia, Teoría y Crítica cinematográfica. Recientemente ha publicado *Transiciones del cine, de lo moderno a lo contemporáneo*. dominchoi@yahoo.com

Las críticas expansiones de la crítica

Daniela Koldobsky

En un artículo de la *Encyclopedia of Journalism* de 2009, se concluye que la crítica parece estar ante una crisis de existencia que incluso puede conllevar su desaparición, asediada por un lado por la situación de la prensa escrita impresa y por otro por la expansión de los blogs y otras formas de la escritura instaladas fundamentalmente en Internet. En este trabajo se intenta demostrar que desde principios del siglo XX han aparecido otros discursos que, de diversos modos, desplegaron algunos de los rasgos de la crítica de artes visuales y funcionaron en la discursividad social de un modo semejante a ella, lo que no ha determinado sin embargo su desaparición. Por el contrario, se puede definir esa convivencia con la figura de “universo en expansión”. No obstante, el doble sentido del título de este trabajo permite hablar tanto de una expansión de la crítica como de una expansión crítica, lo que se hace necesario ante el hecho de que, siendo la crítica un género periodístico, todavía se debe evaluar si la denominada crisis de la prensa impresa y las nuevas formas de la discursividad en la red pueden afectarla como no lo han hecho las otras que se examinan aquí.

Palabras clave: crítica de arte-expansión-crisis

The critic expansions oh the criticism

An article of the *Encyclopedia of Journalism* 2009 concludes that the criticism seems to be facing a crisis of existence that can even lead to its demise, beset on one side by the state of newspapers in print and, on the other side by the expansion of blogs and other forms of writing installed on the Internet. This paper attempts to show that since the beginning of the twentieth century some features of art criticism were displayed on texts that socially worked in a similar way to it, without meaning its disappearance. On the contrary, it can be defined that coexistence as a figure of “expanded universe”. However, the double meaning of this paper title allow us to talk about an expansion of art criticism and, at the same time, about a critical expansion; which is necessary because of the fact that art criticism is a journalistic genre, and it still must be assessed if the crisis of printing press and new forms of discourse in the network might affect it, as they have not done the others previously mentioned.

Palabras clave: art criticism-expansion-crisis

1. Presentación

En un artículo de la *Encyclopedia of Journalism* de 2009, Yasmine Dabous concluye que la crítica parece estar ante una crisis de existencia que incluso puede conllevar su desaparición, asediada por un lado por la situación de la prensa escrita impresa y por otro por la expansión de los blogs y otras formas de la escritura instaladas fundamentalmente en Internet.

En este trabajo –en el que se recuperan análisis realizados con anterioridad-[1] se intenta demostrar que desde principios del siglo XX la crítica de artes visuales ha sufrido desplazamientos y reacomodamientos y han aparecido otros discursos que, de diversos modos, desplegaron algunos de sus rasgos y funcionaron en la discursividad social de un modo semejante a ella, lo que no ha determinado sin embargo su desaparición. Por el contrario, se puede definir esa convivencia con la figura de “universo en expansión”. No obstante, el doble sentido del título de este trabajo permite hablar tanto de una expansión de la crítica como de una expansión crítica, lo que se hace necesario ante el hecho de que, siendo la crítica un género periodístico, todavía se debe evaluar si la denominada crisis de la prensa impresa y las nuevas formas de la discursividad en la red pueden afectarla como no lo han hecho las otras que se examinan aquí.

2. Algunas definiciones sobre la emergencia de un género periodístico

Si bien la facultad de juzgar de la que procede etimológicamente el término crítica (del griego *crino*: juzgar) ha estado presente en el abundante discurso acompañante de las artes visuales desde la Antigüedad grecorromana, el nacimiento de la crítica de arte como género periodístico en el siglo XVIII se explica por un conjunto de condiciones generales y otro de condiciones específicas.

Entre las condiciones generales es fundamental lo que Shiner define como “la invención del arte” (2004 [2001]), es decir, la constitución del moderno sistema de las Bellas Artes,[2] determinado por un lado por la diferenciación entre artes mayores y artes menores o aplicadas, y por otro lado por una serie de procesos como la emergencia y/o consolidación de instituciones específicas (museos, academias, salones, etc) y de disciplinas científicas que toman al arte como objeto (la estética, la historia del arte como estudio científico).[3] Otra forma de denominar ese proceso es con el concepto de autonomía del arte, que pretende dar cuenta de la especialización y complejización en diversos campos de la vida social, entre los cuales se encuentra el del arte.

Entre las condiciones específicas para la emergencia de la crítica en cambio, se puede citar la denominada querrela de los antiguos y los modernos, que implicó la valorización creciente de la producción intelectual,

cultural y artística contemporánea y la crisis de la aceptación indiscutible de un conjunto de normas estimadas como intemporales y absolutas que prescriben el deber ser de una obra. Estos fenómenos, que forman parte de lo que luego se denominará Modernidad, permiten cifrar la atención cada vez más no solamente en lo que se produce en el presente sino en lo que se considera novedoso. En ese sentido, la crítica fue y es un discurso del presente.[4]

Por otra parte, aunque es un rasgo fundamental y no ha sido siempre señalado, es una condición de la emergencia de la crítica el desarrollo de la prensa escrita. La crítica es, antes que nada, un género periodístico que se instala en la prensa con el objeto de dar cuenta de la cambiante presencia del panorama artístico constituyéndose como una palabra experta. Esa palabra experta funciona como intermediaria entre un discurso especializado y el conocimiento social (Carlón, 1994), o entre las instancias de emisión y recepción de ese discurso (Traversa, 1984).[5]

Si bien en trabajos anteriores se han intentado describir los rasgos de la crítica de artes visuales (Koldobsky 2002, 2003 y 2007), es necesario volver sobre algunos de ellos dados los cambios y desplazamientos que en el transcurso del siglo se han podido observar en su funcionamiento. Respecto de su condición de discurso experto es necesario agregar, por ejemplo, que una de sus garantías la constituía la distancia respecto de la instancia de producción del arte y de la condición autoral. En ese sentido, se trata de un discurso articulador y experto que se instala, temporal y lógicamente, en la recepción del discurso artístico, pero que además se ubicaba en situación de exterioridad respecto del referente, al que además de describir, debía evaluar. Y era esa distancia justamente la que en gran medida fue definiendo su carácter profesional.

Así como se constituía como rasgo del género la distancia respecto de la instancia autoral, también existía una distancia entre la crítica y el discurso de las disciplinas científicas que toman como objeto de estudio al arte (tanto la Historia del arte como la Teoría y la Estética, todas ellas desarrolladas en la academia –aunque no la artística, sino más bien la universitaria-). Como se podrá observar en lo que sigue, por la propia dinámica del género en el marco de las redefiniciones del arte del siglo XX, o por movimientos de nuevas formas de la metatextualidad artística, la situación del género en la actualidad parece no ser la misma.

3. El siglo XX y la expansión del universo

En el transcurso del siglo XX se suceden un conjunto de fenómenos en lo que se puede definir siguiendo a Genette (1962) como la metatextualidad del arte en general y de las artes visuales en particular que, prontamente, comienzan a modificar la escena de su discursividad social tal como

se venía planteando. En primer lugar, por la aparición de nuevos discursos que no necesariamente ocupan espacios sociales diferenciados respecto de la crítica: en este caso se toman el manifiesto artístico y el más reciente de la curaduría. En segundo lugar, porque entre los discursos acompañantes del arte existentes se producen reacomodamientos y desplazamientos. Se postulará aquí que esos fenómenos forman parte de un proceso de expansión y complejización del universo metatextual de las artes visuales.[6]

3.1. La crítica y el manifiesto artístico

Con las vanguardias artísticas, a principios del siglo XX, emergió un nuevo género sin el que ellas no han sido posibles: el manifiesto. La célebre frase “Épater le bourgeois” de fines del siglo XIX demuestra hasta qué punto las vanguardias pretenden acrecentar la distancia entre la producción y la recepción del arte, en algunos casos arriesgándose a la imposibilidad de construir un público. Sin embargo, las rupturas con la previsibilidad que ellas instauran en las obras pretenden, por lo menos en parte, ser saldadas con la palabra escrita, en la forma de un género que, habiendo nacido en la política, se instala en el arte durante todo el siglo XX. En un trabajo anterior (2007) se describía al manifiesto artístico como un discurso fundacional en tanto, más que presentar una opción estilística en el mundo del arte, presenta a la vida pública “un programa estético[7] hasta el punto de definir una noción de arte y de obra que se opone a otras con las cuales el manifiesto siempre se compara, ya que es, ante todo, un discurso opositor y segmentador”. [8] Y se agregaba que, en ese sentido, funciona como compensación respecto de lo que la obra de vanguardia no puede decir, en tanto ella no niega ni se opone, más bien es.

El manifiesto es el órgano político de la vanguardia, ya que es el documento por el cual, no sólo ella da a conocer su existencia pública, sino además “sale a matar la palabra de un sistema, el que legitima la práctica del arte institucionalizado” (Steimberg, 1999), y también a presentar su alternativa como la única posible.

En el trabajo citado se decía también que, en muchas ocasiones, el manifiesto artístico funciona al modo de un manual de instrucciones, en la medida en que prescribe cómo ser artista y receptor de arte cuando esas posiciones se han puesto en cuestión. Un caso célebre es “Para hacer una poesía dadaísta”, incluido en el manifiesto escrito por Tristán Tzara en 1918, que funciona como una receta con marcado acento irónico, en la que se describen los pasos que se deben dar para realizar una poesía y en ese proceso convertirse “en un escritor infinitamente original”. [9] Es decir, en ocasiones hay en la propia enunciación del manifiesto una prescripción pedagógica, ya que ante las rupturas presentadas por ese programa artístico, se modifican todas las posiciones pragmáticas, incluyendo la del

artista y la del receptor, que necesitan de discursos que marquen su rol (Koldobsky 2007).

Allí se concluía que, en el transcurso de la vida de las vanguardias, esas propiedades del manifiesto, sumadas a su emplazamiento en la instancia autoral y a su copresencia temporal con las obras, hicieron que ellos —antes que la crítica- funcionaran con las vanguardias como un discurso intermedio entre el conocimiento social y la especificidad del discurso artístico. Sin embargo, y también a diferencia de la crítica, su carácter autoral niega —aunque no pueda evitar la puesta a prueba de sus proposiciones en la evaluación de las obras- la exterioridad o distancia respecto de ellas que la crítica exhibe y explícita. En ese sentido el manifiesto funciona al modo de lo que Gérard Genette define como paratexto, es decir aquellos textos que ‘que procuran un entorno (variable) al texto’, como son los títulos, prefacios, epígrafes, etc en el discurso literario, o los títulos en el de las artes visuales.” (Koldobsky, 2007).

3.2. La crítica y la curaduría

Algunas décadas después del manifiesto artístico, surge entre las nuevas modalidades de despliegue de lo que se puede definir como instancia “meta” en relación con las artes visuales la figura del curador, que en la expansión de la gestión cultural y artística de fines del siglo XX y comienzos del XXI ha ido adquiriendo una posición central. Se lo puede definir incluso como “meta-artista”, en tanto su “obra” es la exposición, para la que define un relato -es decir, una relación entre obras ya producidas-. En ese sentido -y esto de algún modo replica lo que se decía antes respecto del manifiesto- la curaduría llega antes que la palabra de la crítica e incluso aparece hoy muchas veces como el primer discurso crítico, tanto porque propone nuevas perspectivas de lectura sobre obras preexistentes como porque funciona como un comentario instalado en pleno momento de exhibición pública.

La curaduría se ha sistematizado hasta tal punto como parte de la circulación del discurso artístico, que ya no acceden a la vida pública lo que se podría definir como “obras sin comentario”. Claro está que esta caracterización no hace más que sumarse a un proceso fundado por las vanguardias a principios del siglo XX, ya que fue a partir de ellas que la reflexión sobre la propia condición de la obra se instaló en la misma producción artística.

3.3. La crítica produce teoría; la crítica impulsa una corriente artística

Si la emergencia de las vanguardias artísticas con su cuestionamiento a la noción de arte y de obra de arte canónicos producen lo que Oscar Steimberg denomina la “internalización de la crítica” en la propia produc-

ción artística y mediática (2005), y ello provoca que los propios artistas se conviertan en “productores críticos” (Koldobsky 2003, 2009)[10] -de tal modo que la propia producción artística y sus hacedores ya operan como un primer discurso crítico- en la crítica canónica del siglo XX se producen desplazamientos que por una parte acotan su distancia respecto de la instancia de producción del arte y por otra la ubican más del lado de la teoría que de su carácter de discurso intermediario.

En la década del sesenta la prensa escrita de actualidad en Argentina -aunque se observará que el caso se puede extender a los denominados los países centrales- conforma un presente artístico plural, polémico y programático en el que las voces divergen y pugnan por ganar la palabra pública. Las operaciones crecientes de yuxtaposición y combinación entre el polo de la producción artística y el polo de la crítica muestran que la disputa por el lenguaje no sólo se juega en el discurso artístico, sino que tiene en la prensa semanal de la época un espacio privilegiado de confrontación y de construcción de dominio.

La crítica -cuya garantía de toma de la palabra estaba dada por cierta distancia respecto de la instancia productiva- se desplaza en algunos casos hacia el lugar de promotor de una corriente de vanguardia, funcionando entonces en un doble lugar que combina una argumentación que legitima esa producción, y a su vez en un lugar institucional de gestión que prefigura al *curador*, que aparecería se formalizaría unas décadas después. Si en Argentina Jorge Romero Brest pudo ocupar un espacio como ese en relación con la producción del Instituto Di Tella (del que además fue director de su *Centro de Artes visuales*), Oscar Masotta, en cambio, se acercó a la instancia productiva hasta declarar haber “cometido un happening” (1966, Buenos Aires), en primera persona, pero a su vez introdujo en la reflexión sobre los acontecimientos artísticos de su contemporaneidad un intertexto teórico que le permitió dar cuenta de esas rupturas, así como las del *pop art* en general, en términos de su funcionamiento como lenguaje.

En un país con una escena institucional del arte más constituida que en Argentina, Estados Unidos, con las vanguardias de la segunda posguerra mundial se constituyeron críticos como Clement Greenberg y Harold Rosenberg, que también funcionaron como impulsores de una corriente artística y a su vez produjeron una palabra más cercana a la teoría que la de la crítica periodística, hasta el punto de que según Tom Wolfe (1975) se conformaron como “críticos gurú”. El caso de Greenberg es ejemplar, en tanto se constituyó tanto en impulsor de la pintura de Jackson Pollock y otros artistas de la segunda posguerra mundial como en teórico de lo que se puede definir como la perspectiva purista en el arte moderno. E incluso antes: “Vanguardia y kitsch”, texto de Greenberg considerado clave para la comprensión de la vanguardia artística norteamericana, fue publicado

en 1939 por el periódico literario y político *Partisan review*, en el que siguió escribiendo.[11]

4. ¿Expansiones de la crítica o expansiones críticas?

Los fenómenos descriptos muestran que entre los discursos que tienen como objeto a las artes visuales durante el siglo XX se han producido algunos desplazamientos y reacomodamientos de la crítica en el campo artístico en particular, y en la discursividad social en general.

La emergencia de las vanguardias históricas contribuyó a la conformación de una escena discursiva en la que los nuevos programas artísticos confrontan primero con el canon y sus instituciones, y luego confrontan entre sí. Y si bien no todo el discurso crítico se hizo cargo de esa confrontación, se encuentran diversos ejemplos de ella. Los escritos de Apollinaire acerca del cubismo a principios del siglo XX pueden ser considerados un antecedente de la crítica que impulsó una corriente artística determinada en la segunda mitad de siglo. Esa crítica que acota su distancia respecto de la producción y que se propone como predictiva respecto del camino que seguirá el arte contemporáneo apoyando con su palabra alguna de sus alternativas, se asemeja en algunos casos a otro discurso argumentativo clave del siglo XX —el publicitario— en la medida que se constituye como laudatoria respecto de las propiedades de su referente.

Además de la crítica que abandona su espacio como discurso de recepción del arte para acercarse a la instancia de producción, también en la segunda mitad del siglo XX se observan casos en los que más que sostener su función articuladora respecto del conocimiento social no especializado, ella produce teoría.

A los desplazamientos descritos, se suma el funcionamiento semiótico del manifiesto artístico —que se intentó demostrar cómo en buena parte del siglo y en ciertos aspectos operó en la discursividad social de modo semejante a la crítica— y en las últimas décadas el despliegue de una nueva instancia meta en la que se instala la curaduría. Se puede comenzar a postular entonces que se ha expandido la escena metatextual de las artes visuales, y que en ella se observa además una creciente complejidad, provocada fundamentalmente por las intersecciones entre discursos antes claramente diferenciados.

La escena expandida se encuentra atravesada a su vez por un fenómeno que ha sido definido por Vattimo como el pasaje de la Estética a la Historia del arte, y por Danto como la crisis de la Estética normativa. Para el primero, las redefiniciones de arte y de obra que se impusieron a partir de las vanguardias provocaron la dificultad del ejercicio de las dimensiones normativa y prescriptiva, centrales en la constitución de la Estética

moderna, pero también provocaron la crisis de la recepción artística en términos gustativos. En una posición más radical, Danto (2003) sostiene la muerte del arte entendido en los términos pre-vanguardistas, el fin de la construcción de relatos progresivos y lineales acerca de su desenvolvimiento histórico y también el de una Estética normativa.

La expansión y complejización de la discursividad que tiene como objeto a las artes visuales no parece haber determinado sin embargo la desaparición de la crítica, y tampoco lo ha hecho la dificultad del ejercicio de la dimensión valorativa provocada por la crisis de la Estética normativa.[12] Que ello ocurra en cambio como consecuencia de la crisis de la prensa impresa o de la expansión de las nuevas formas de discursividad en Internet, puede depender del cuestionamiento de dos rasgos de los medios masivos que la comunicación en red pone en cuestión: la profesionalización y la especialización. Si este cuestionamiento pone en jaque la constitución de la crítica profesional como articuladora entre el discurso especializado y el conocimiento social, es quizás el momento de comenzar a hablar ya no de expansiones de la crítica sino de expansiones críticas.

Notas [↑]

[1] Si bien este artículo tiene su origen en una presentación titulada “La crítica y el universo en expansión: una metáfora”, realizada en el 1° *Coloquio de Investigaciones en Crítica de artes: “teorías y objetos de la crítica”*, en el IUNA, Buenos Aires, en 2008, se recuperan proposiciones de trabajos anteriores; especialmente de “Escenas de una lucha estilística”, publicado en esta misma revista en 2003 y de “Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias” (2007).

[2] Si bien Shiner pone el acento en la distinción entre Bellas Artes (luego directamente Arte) y artesanía, se considera que la distinción abarcó todas las clasificaciones existentes a partir de ese momento: Artes mayores y menores, Bellas artes y artes aplicadas, o artes industriales por ejemplo, e incluso artes populares.

[3] Tal como la crítica, se considera que la historia del arte como disciplina científica moderna tuvo sus bases en el siglo XVIII, especialmente a partir de la Historia del arte en la Antigüedad, de Winckelmann (1764). En el mismo siglo Baumgarten introduce la noción de Estética, e instala así la moderna reflexión filosófica acerca del arte.

[4] En “¿Qué es la crítica?” Roland Barthes concluye: “Así es como puede iniciarse en el seno de la obra crítica un diálogo de dos historias y de dos subjetividades, las del autor y las del crítico. Pero este diálogo queda egoístamente todo el trasladado hacia el presente: la crítica no es un ‘homenaje’ a la verdad del pasado o a la verdad del ‘otro’, sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo” (1963: 307).

[5] Sin embargo, esa función articuladora muchas veces no está presente en la crítica de las denominadas artes mayores, ya que ésta constituye un enunciatario que “no es un lego, selecciona (la) lectura (crítica) por intereses particulares y puede acordar o no con la opinión expresada por dos razones: porque la recibe como una mirada posible sobre la obra (individualizada a través de la firma de la nota) y, fundamentalmente, porque comparte, sino todos, ciertos saberes desplegados en ella. En este sentido la crítica de arte conforma un vínculo enunciativo de *cofradía, de secta para iniciados*” (Koldobsky 2002)

[6] El título de la presentación que originó este artículo: “La crítica y el universo en expansión: una metáfora”, da cuenta de una comparación entre las teorías astronómicas del universo en expansión y el proceso que se postula aquí como ocurrido en relación con el discurso crítico de las artes visuales del siglo XX.

[7] A diferencia de la crítica entonces, el manifiesto tiene con la obra una relación programática, que como todo programa da cuenta de un proyecto y excede la particularidad.

[8] Ejemplo de ello es un fragmento del célebre manifiesto de los pintores futuristas, de 1912, pero pueden serlo muchos otros: “Puesto que queremos también contribuir a la renovación necesaria de todas las expresiones del arte, declaramos la guerra, resueltamente, a todos aquellos artistas y a todas aquellas instituciones que, aún disfrazándose con un traje falsamente moderno, permanecen atascados en la tradición, en el academicismo y, sobre todo, en una repugnante pereza cerebral” (De Micheli 1968: 360-61).

[9] El texto completo es: “Tomen un periódico; Tomen unas tijeras; Escojan en el periódico un artículo que tenga la longitud que ustedes desean dar a su poesía; Recorten el artículo; Recorten con cuidado cada palabra que forma ese artículo y pongan todas las palabras en un cartucho; Agiten suavemente; Saquen las palabras una tras otra, disponiéndolas en el orden en el que las hayan sacado; Cópienlas concienzudamente; La poesía se parecerá a ustedes. Y estarán transformados en un escritor infinitamente original...” (Reproducido en De Micheli 1968: 296, en formato de verso que aquí no se ha respetado)

[10] La definición del productor crítico fue extensamente desarrollada en “La inespecificidad del artista. Figuras de las artes visuales en la Argentina de los sesenta” (Koldobsky 2009) Tesis de maestría inédita.

[11] Este ejemplo da cuenta además de que ese desarrollo teórico se instaló en la prensa cultural norteamericana.

[12] Si se sigue la descripción de Niklas Luhmann del arte como sistema dentro del sistema social como autoorganizante y autopoietico, no es posible pensar en otro efecto que no sea el de su creciente complejización.

Bibliografía [↑]

Barthes, R. (1964) *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1983

Carlón, M. (1994) *Imagen de arte/Imagen de información*, Buenos Aires: Atuel

Dabbous, Y. (2009) “Criticism and Critics.” En *Encyclopedia of Journalism*. http://www.sage-ereference.com/journalism/Article_n96.html

Danto, A. (1997) *Después del fin del arte*, Buenos Aires: Paidós, 2003

De Micheli, M. (1968) *Las vanguardias artísticas del Siglo veinte*, Córdoba: Editorial universitaria de Córdoba

Genette, G. (1962) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989

Koldobsky, D. (2002) “La crítica de artes visuales en su sistema”, en *Otrocampo.com* n°7

— (2003) “Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”, *Figuraciones* n°1/2- Área transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA), Buenos Aires: Asunto impreso.

— (2007) “Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias” *Revista de signis* n°11. Barcelona, Gedisa

Luhmann, N. (1995) *El arte de la sociedad*. México: Herder, 2005

Shiner, L. (2001) *La invención del arte*. Barcelona, Paidós, 2004

Steimberg, O. (1999) “Vanguardia y lugar común”. SYC nro.9/10. Buenos Aires

— (2005) “La internalización de la crítica en las exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros”

Traversa, O. (1984) *Cine: el significante negado*, Buenos Aires: Hachette

Wolfe, T. (1975) *La palabra pintada*, Barcelona: Anagrama, 2004

Daniela Koldobsky

es Magister en Estética y Teoría de las Artes y Licenciada en Historia de las Artes visuales por la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes artísticos en la carrera de Crítica de artes del IUNA y en su posgrado, adjunta en la Carrera de Cultura y lenguajes artísticos en la UNGS, y profesora en la carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA. Se ha dedicado a investigar la autoría en las artes contemporáneas y la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años ses-

enta, con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Desde 2003 es secretaria de redacción de la revista de teoría y crítica de arte *Figuraciones*, y desde 2008 participa del comité de redacción de la revista *L.I.S (Letra, imagen, sonido)*. Dirige investigaciones y participa de grupos de investigación, y ha publicado entre otros: “Escenas de una lucha estilística” (2003), “Un efecto de las vanguardias” (2008), “Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación” (2012), “Videos musicales y You tube: escuchar, ver y hablar de música” (2014).
dkoldobsky@hotmail.com

Discurso periodístico y discurso experto: relaciones de observación en la crítica de medios sobre *Gran Hermano 4*

Mariano Fernández

En este trabajo intentamos abordar un problema clásico del periodismo -su relación con el discurso de los especialistas- pero en un caso particular: el del discurso de la crítica de medios que convoca a especialistas para reflexionar sobre el impacto de los propios medios (puntualmente, a partir de los efectos de reconocimiento que generó la cuarta versión de *Gran Hermano* en el año 2007). La pregunta sobre la que queremos reflexionar es la siguiente: ¿qué tipo de relación de observación se produce cuando, de manera recursiva en un mismo período de tiempo, el mismo fenómeno mediático genera, como efectos de lectura hacia el interior del sistema de medios, discursos que cuestionan el modo de inserción social, y aparentes consecuencias de ese fenómeno, pero también del sistema de medios o de una de sus partes?

Palabras clave: Sistema de medios- discurso experto – crítica de medios

Journalism Discourse and expert discourse: relations of observation in media criticism about *Gran Hermano 4*

In this work we attempt to raise a classic problem in journalism -its relation with the experts discourse-, but in a punctual case: the one of the criticism discourse about media which calls experts to reflect about the impact of the media itself (punctually, since the effects of recognition generated by the fourth version of *Gran Hermano*, in 2007). The question in which we want to focus is the following: what kind of relation of observations occurs when, recursively and in a same period of time, the same media phenomenon generates, as effects of interpretation toward the inside of the media system, discourses that question the manner of social insertion and its apparent consequences, of that phenomenon, but also of the media system or of one of its parts?

Palabras clave: Media System – Expert Discourse – Media Criticism

Discurso periodístico y discurso experto: relaciones de observación en la crítica de medios sobre *Gran Hermano 4*[1]

“Y lo más curioso es que pocos coinciden con la opinión de los especialistas –sociólogos o psicólogos- a la hora de explicar su atracción por este tipo de realities”.
“Gran Hermano, ¿qué hay detrás del fenómeno?”
Diario *El día*, 13/05/2007

“Pero para los observadores más perspicaces, el verdadero misterio no está en esta maqueta de laboratorio: está en el público”.
“Cuando nada alcanza”
Revista *Viva*, 08/04/07

1. Presentación

En este trabajo intentamos abordar un problema clásico del periodismo -su relación con el discurso de los especialistas-, pero en un caso particular: el del discurso de la crítica de medios que convoca a especialistas para reflexionar sobre el impacto de los propios medios (puntualmente, a partir de los efectos de reconocimiento que generó la cuarta versión de *Gran Hermano* en el año 2007). La pregunta sobre la que queremos reflexionar es la siguiente: ¿qué tipo de relación de observación se produce cuando, de manera recursiva en un mismo período de tiempo, el mismo fenómeno mediático genera, como efectos de lectura hacia el interior del sistema de medios, discursos que cuestionan el modo de inserción social, y aparentes consecuencias de ese fenómeno, pero también del sistema de medios o de una de sus partes?

De entrada, entonces, estamos frente a dos campos problemáticos que, vinculados, tomarán para nosotros la forma de uno sólo. Ambos están señalados en el título: por un lado, el modo de ser de esos textos mediáticos que denominamos “crítica de medios”; por el otro, el o los vínculos entre el discurso periodístico (DP) y lo que aquí denominaremos el “discurso experto” (DE). En rigor, lo que nos interesa es entender un caso particular en que la tematización de un programa de TV (que en ese gesto deja de ser objeto de comentario y se convierte en objeto de interrogación) habilita, y reclama, la emergencia del DE, ya sea porque se convoca efectivamente a “especialistas” o porque se genera un estado de interrogación que el periodismo no puede resolver por sí mismo, y el modo en que la emergencia del discurso experto incide (informa, condiciona, define) en la constitución de un tipo de crítica mediática en la prensa gráfica: una crítica que contiene dos órdenes de observación, una crítica mediática *metadiscursiva*.

Hablamos de un “caso particular” por dos razones. En primer lugar, porque cada práctica social institucionalizada que produce especialistas (la literatura y la crítica literaria, la física, la economía, la religión, la cien-

cia política, la agronomía, etc.) produce, también, relaciones específicas con el sistema de medios de comunicación colectiva, pues en general el vínculo se realiza a partir del modo en que los medios (el periodismo, en particular) construye su relación con la realidad de la sociedad: tematizando el mundo (Luhmann 2000: 101). En segundo lugar, porque el tema a propósito del cual el DP y el DE interaccionan en el conjunto de artículos que forman nuestro corpus son los propios medios (podemos, por esto mismo, sugerir que *la mediatización* es, también, un tema periodístico).

Conviene que circunscribamos, desde el principio, los alcances de esta indagación. Nos ocuparemos aquí de una serie de artículos publicados por la prensa gráfica (de circulación nacional y local, de tirada diaria y semanal) durante el mes de abril y los primeros días de mayo de 2007. Por entonces, uno de los programas de televisión de mayor rating era la cuarta edición de *Gran Hermano*. La masividad, probablemente la composición policlasista[2] de su audiencia, y un fenómeno entonces bautizado como “programas satélites” (que, montados en el éxito de *GH*, utilizaban sus vaivenes como materia de sus emisiones) generaron, como efectos en reconocimiento (Verón, 2004a) discursos que atravesaron al conjunto del sistema mediático. Este complejo fenómeno se manifestó como una producción textual (televisiva, radial, gráfica, digital) que, desde el punto de vista de su aparición fue irregular. No estamos frente a un conjunto de tapas de diarios o revistas, ni tampoco analizaremos notas editoriales. Nuestro corpus es un conjunto múltiple y multiforme: hay notas clásicas publicadas en secciones previsibles (Espectáculos, por ejemplo), hay notas de tapa publicadas en suplementos dominicales, hay notas publicadas en la sección Política, hay artículos insertos en el cuerpo del diario, no anunciados en ningún lugar, también hay pequeños recuadros. Algunas son notas acompañadas de fotografías, otras no. Podemos decir que se trata de una presencia sincopada, a veces protagónica y deliberada, a veces capilar e incidental: aparece en notas de tapa y se le dedican programas enteros, pero también emerge casualmente en una entrevista televisiva, aparece referida, de manera imprevisible, en un intercambio radial o se cuela subrepticamente en una nota de análisis político.[3]

Lo que nos ha permitido proceder por comparación, además, claro, de la invariante referencial (se trata de artículos que hablan de *Gran Hermano*), es que en todos ellos se presenta una operación enunciativa que, o demanda la intervención del *DE* aunque éste no se produzca (bajo la forma de una interrogación que permanece sin responder), o que culmina con la efectiva intervención de un *especialista*.

De manera recurrente, *Gran Hermano 4* generó, como efecto de reconocimiento, una serie de interrogantes centrados en su *misterioso éxito* y, como derivaciones casi obvias, interrogantes sobre su efecto sobre los

televidentes, sobre las razones de los televidentes, sobre el rol de la televisión en general, y más. Algunos ejemplos: “¿qué les ven?”, “¿qué sucede de un reality dónde nunca pasa nada?”, «¿qué se esconde detrás del fenómeno televisivo que atrae multitudes?» «Aún hoy cabe la pregunta de cómo pudieron dieciocho chicos de escaso atractivo convertirse en centro de todos los comentarios»,» *Gran Hermano* se ha convertido en el fenómeno que sorprende a todos y al que pocos pueden explicar”. “¿Qué tiene *Gran Hermano* que atrae masivamente a los televidentes en nuestro país y en todo el mundo?” “¿Por qué hay millones de argentinos que pasan el día hablando de un grupo de chicos que viven encerrados sin hacer nada?” “¿Cuál es el secreto encanto de *Gran Hermano*?” Las cifras de audiencia no dejan de producir asombro. Y más de una consideración sobre el gusto promedio del espectador televisivo.

Interesa menos evaluar la calidad de los interrogantes que el hecho – significativo para el problema que nos convoca– de que ellos son la condición de posibilidad de la intervención del DE, porque lo convierten en una necesidad: al especialista se le asigna cierta potestad interpretativa de un “fenómeno” que, así planteado, resulta un misterio (es decir, cuya razón de ser, por invisible, necesita ser develada). Se necesita, pues, una respuesta racional a un problema que, a simple vista, no la tiene.

Desde ya, el periodismo es una gran máquina de administración colectiva de discursos sociales en general, y del *discurso experto*, en particular. [4] Por lo mismo, se nos podrá señalar –en el mejor de los casos– todo lo que este problema tiene de inveterado, y tal vez por eso, de *a-problemático*, en tanto el periodismo –ya volveremos sobre esto– está condenado a recurrir a la voz de los especialistas (economistas, médicos, abogados, físicos, ingenieros, etc.) dada su posición en la circulación de discursos sociales (es una actividad que *debe* hablar de todo).[5] En el peor de los casos, se nos podría apuntar que, muchas veces, el gesto de acudir al *discurso experto* es apenas una pose, una maniobra mecánica, que sólo se justifica porque, también desde siempre, el periodismo –así, en general– debe producir misterios, interrogantes (casi como efecto retórico, para justificar su propia existencia), y por tanto, debe convocar a aquellos consagrados en posición de resolverlos.

Se trata, precisamente, de dos posibles reparos que alegaremos como motivación para este análisis, pero teniendo en cuenta la particularidad del corpus con el que tratamos. Por un lado, esos discursos expertos son convocados para desvelar el funcionamiento social de los propios medios; desde este punto de vista (y ésta es, finalmente, nuestra hipótesis) son una instancia, situada en el límite de la heterorreferencia, de autoobservación del sistema bajo el modo de una observación de segundo orden (Luhmann 2000, 2005). Por otro lado, el hecho de que el DE emerge, en nuestro cor-

pus, como una operatoria inscrita en el seno de una de las maneras de ser de la crítica de medios.

En lo que sigue, ordenaremos la exposición en tres apartados y una conclusión. Primero, volveré sobre la definición de un discurso como “crítica de medios”, y asociado a ello, sobre su estatus metadiscursivo (porque en relación a ese estatus podemos pensar las relaciones de observación que se producen en su seno). En segundo lugar, intentaré plantear algunas definiciones genéricas sobre el vínculo del discurso periodístico y el discurso experto. En el siguiente apartado, presentaré algunos ejemplos extraídos de nuestro corpus para describir cómo aparecen allí las dos cuestiones anteriores. Intentaré, finalmente, ofrecer algunas líneas de síntesis a modo de conclusión.

2. Crítica de medios y metadiscursividad: el lugar de los observadores

No voy a proceder enjuiciando la pertinencia de la noción de “crítica de medios”. En realidad, no me interesa alcanzar aquí una definición genérica. Podríamos hablar de “crítica de textos mediáticos” (o, más específicamente, de “crítica de textos gráficos”, “crítica de textos radiales”, “crítica de textos audiovisuales”, etc.). Del mismo modo, podríamos hablar de “crítica de textos plásticos” o de “crítica de textos cinematográficos”, “crítica de textos corporales” en lugar de “crítica de arte” o “crítica de cine”, “crítica de danza”, respectivamente. Sin dudas, una afinación terminológica no deja de ser necesaria (más temprano que tarde, la investigación diferenciada de estos textos terminará por realizarla), pero también es cierto que es posible avanzar sin ella, tal vez porque, por ahora, basta con la distinción de “áreas de desempeño social” intuitivamente reconocibles: el ejercicio que podemos identificar como “crítica de medios” no es un formato textual diferenciado, pero existe como discurso que, producido en los medios, toma, en principio, como referente y objeto de valoración a los medios (y no sólo a productos mediáticos).

En cambio, sí quiero retomar algunas cuestiones que oportunamente se formuló Gastón Cingolani en un artículo titulado “Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica” (2007). Allí, la pregunta que se intentaba responder era si toda crítica era un metadiscurso (sobre todo, para calibrar el uso expansivo del prefijo *meta* como solución para fenómenos de circulación de sentido que implican un tipo de relación particular entre dos discursos)[6], sosteniendo la idea de que una relación meta-discursiva es una relación de observación.

En primer lugar, entonces, la pregunta por el modo de ser de la crítica. A una distinción primera (la crítica como *género*, caracterizada por una serie de operaciones textuales; y la crítica como *institución*, sometida a regulaciones extra-textuales), Cingolani ofrece una distinción entre *ob-*

servación y evaluación. A su entender, lo constitutivo de la crítica (lo que, en rigor, se le exige para ser tal) es la exposición de un juicio evaluativo.

¿Cómo se articula con esta distinción la pregunta por la metatextualidad de la crítica? En principio, de manera negativa: no toda crítica es metatextual. Entonces, ¿qué propiedades deben detectarse en un discurso para asignarle tal condición? Aquí, Cingolani ofrece una comparación con el modo de producción textual que se denomina “interdiscursivo”[7]: “la referencialidad es sólo interdiscursiva, si se está en un mismo nivel de observación”. Esta propiedad es la que caracteriza a los artículos que he desechado. Agrega Cingolani: “(la referencialidad) es además, metadiscursiva cuando el dispositivo de observación que implica, cambia la escala de observación ordinaria y habitual”.[8]

Luego, el problema del carácter “metadiscursivo” de una crítica. De algún modo, la respuesta de Cingolani era doble: por un lado, decía, “la relación metadiscursiva podría también caracterizarse como una observación, en la que el discurso es un observable que se produce bajo condiciones específicas de observación y el metadiscurso ocupa la posición de observador”. Por otro lado, la crítica es metadiscursiva cuando “el dispositivo de observación que implica, cambia la escala de observación ordinaria y habitual[9]”, ya que la intervención misma del analista supone modos específicos de tratamiento del observable que no se realizan en lo que Cingolani llama “el modo de observación ordinario y habitual”.

Sin embargo, concluía Cingolani, a propósito de la relación entre la crítica y el análisis semiótico: “puede ser que a la crítica no se le exija que exponga sus dispositivos de observación, ni que se muestre como el resultado de una observación en otra escala, pero no se le perdona tan fácil la falta de toma de posición valorativa. Institucionalmente, el componente evaluativo es determinante de la crítica”.

En un trabajo anterior al citado, el propio Cingolani había dado cuenta de las operaciones metadiscursivas en el caso de los programas de televisión que denominó “metatelevisivos” (2006). A mí, su análisis me había generado el interrogante de cómo funcionaba esa operación en la prensa gráfica. Intenté emular su rastreo en un trabajo (2007), y, en ese momento, me pareció que en la crítica de medios gráfica, era la palabra del especialista lo que conformaba el cambio de escala. Me cito: “ese acto de ceder la palabra al “especialista” constituye una de las operaciones predominantes que producen *el cambio de escala de observación*, aquella que Cingolani destaca como constitutiva de un *metadiscurso*. En efecto, es la mirada del especialista la que pone el acento en el dispositivo de observación: allí aparece la pregunta por cuáles son los efectos de un programa, y se ofrece una serie de hipótesis referidas al funcionamiento social de los medios”.

Como ya lo subrayamos, esa ruptura (es decir, la constitución del metadiscurso) ya estaba presente en la pregunta por el lugar del televidente, y se efectúa plenamente con la aparición de la figura de autoridad.

La verdad es que ya no estoy tan seguro de que esa observación mía sea acertada. Al menos en un sentido: si la cesión de la palabra al especialista implica algún cambio de nivel, al mismo tiempo no es tan evidente que la palabra del especialista sea el producto de un análisis, en el sentido en que lo planteaba Cingolani: “una observación que se realiza bajo condiciones especiales de tratamiento del observable”: manipulación, sistematización, puesta en relación con lo que no está allí, factibilidad de repetir el ejercicio, etc. Es decir, no es tan claro, al menos en nuestro corpus, que la relación metadiscursiva suponga la puesta en evidencia de los dispositivos de observación. Pero entonces, ¿hay cambio de nivel? Creo que sí, posiblemente en este punto: cada vez que intervienen “expertos” es para responder una pregunta propia de un *observador de segundo orden* (Luhmann 2000, 2005): ya no, “¿de qué se trata/de qué se trató ese programa?” (y, consecuentemente, produciendo un tipo de acoplamiento del orden del comentario, con o sin la introducción de juicios axiológicos), sino: “¿por qué los espectadores miran ese programa? ¿qué efectos tiene sobre ellos?”, o también: “¿por qué la televisión se termina organizando a este tipo de propuestas?”

3. Discurso periodístico y discurso experto

En términos institucionales e históricos, el problema que estamos tratando aquí en su manifestación discursiva remite a una de las consecuencias de la mediatización en el uso consagrado de la palabra pública. En particular, sobre la figura clásica del intelectual, una institución opuesta al “experto”, un rol social que se atribuía, y al que le era atribuida, la posesión de valores universales,[10] razón por la cual podía hablar sobre temas universales, y podía hacerlo con autoridad. Ya en la década del setenta, Foucault (1979:183-189) hablaba de la “muerte del gran escritor”, y la emergencia de un tipo de “intelectual” con funciones específicas. En cualquier caso, la *mediatización* coloca a los periodistas (en tanto “funcionarios” de los medios) en un lugar privilegiado de acceso a la palabra colectiva. Según Wolton, “el creciente poder del papel de los periodistas en el espacio público lleva a una degradación de sus relaciones con los otros sacerdotes de ese espacio que son los intelectuales” y, en consecuencia, se resiente el lugar “de experto exterior al juego social” que “el intelectual” supo tener, o pretendió tener, o se pretendió que tuviera.

Vamos a trabajar sobre la siguiente idea: el periodismo ocupa un lugar (podríamos decir: un rol social o una función) específico en la circulación de discursos sociales, pero no detenta un saber específico. Al menos no puede ofrecer, frente a los agentes tradicionalmente especializados, más

que su credencial de mediador. No se trata de una situación vivida como carencia: el propio periodismo (como institución) se vanagloria de ese rol, es perfectamente consciente de su necesidad, y también de sus beneficios: puede asumirse como representante, sin por eso estar sujeto a las responsabilidades que emergen de un contrato de representación.

En este sentido, puede decirse que el periodismo, en las prácticas cotidianas de utilización de la «palabra consagrada» y de su legitimación en el espacio público, ejerce un rol condicionado: si, por un lado, es el administrador de la palabra ajena en la vida colectiva de los medios, por otro lado está obligado a ceder, siempre, la palabra. Estamos entonces frente a un problema «estructural», al menos en el sentido de que se refiere al lugar que el periodismo, como discurso específico, ocupa en la vida social, a la red de relaciones institucionales que teje con otras instituciones. En este caso, a las relaciones que teje con la institución del «especialista».

Sin dudas, este planteo es esquemático, quizás anacrónico: es probable que tarde o temprano el periodismo se convierta en experto de sí mismo. Tarde o temprano, la mediatización[11] será –podríamos decir que ya lo está siendo- tema de agenda, tanto como lo es la economía o la política o el espectáculo o el deporte, y entonces el periodismo –como institución- ganará un espacio como portador de un saber específico.

Pero aún así, el periodismo se sabe “no-especialista”, y por tanto, está obligado a recurrir a la palabra de aquellos que socialmente, están reconocidos (consagrados) para hablar con autoridad, con legitimidad. Como contraparte, “los especialistas” se juegan, todos los días, una porción de su prestigio social y de la necesidad social de su palabra (digamos: actualizan su valor social en la vida pública) en cada intervención que los medios les demandan. Sin dudas, bajo las condiciones sociales de la mediatización, este vínculo, entonces, debe pensarse también como una negociación: el periodismo debe valorizar la rigurosidad de su mirada; el experto, debe sostener el monopolio de la palabra especializada.

Pero volvamos al planteo de Cingolani, o mejor dicho, a nuestra interpretación de sus afirmaciones: ¿si la relación meta-discursiva es una relación de observación, qué tipo de relación de observación se produce cuando, de manera recursiva en un mismo período de tiempo, el mismo fenómeno mediático (en este caso, un programa *más* sus condiciones de reconocimiento) genera, como efectos de lectura hacia el interior del sistema de medios, discursos que cuestionan el modo de inserción social, y sus aparentes consecuencias, de ese fenómeno, pero también del sistema de medios o de una de sus partes?

Encontramos una solución parcial a este interrogante en algunas proposiciones de la teoría de los sistemas sociales de Niklas Luhmann y, par-

ticularmente, en su teoría de los medios de comunicación de masas. Este reenvío a Luhmann no es caprichoso ni snob (por caso, traer un nombre “pesado” para valorizar lo que pretendemos decir); por el contrario, nos guía la intuición de que el “acoplamiento” entre *discurso periodístico* y *discurso experto* puede ser revisto no sólo como la tensión (*ideológica*) entre dos instituciones (tal y como la hemos descrito), sino como, precisamente, un fenómeno de autoobservación del sistema de medios en el modo de una observación de segundo orden.

Se sabe que para Luhmann los medios forman un sistema social diferenciado (así como lo son, también, el sistema jurídico, el sistema político o el sistema psíquico), cuya función principal es “dirigir la autoobservación del sistema de la sociedad”, y por lo mismo, esa función consiste “en la permanente producción y procesamiento de las estimulaciones –y no en la difusión del conocimiento, ni su socialización, ni la educación orientada a producir conformidad con las normas” (2000: 139-140). Toda una tradición de fuerte raigambre positivista, preocupada por el modo en que los medios “representan” la “realidad” nos había advertido (sin quererlo, tal vez) que los medios constituían un lugar de observación de la sociedad (pero un lugar siempre dispuesto a “representar” mal, siempre acechado por la discordancia entre lo que representa y lo que lo representado “es”).

Para Luhmann, esa función, en formaciones sociales anteriores, la cumplían “sitios de observación privilegiados” (sabios, sacerdotes, el Estado). Como se ve, se trata de un cambio que no admite comparaciones en términos de “progreso o decadencia” (o sea, un proceso histórico que no puede ser comprendido por medio de una conceptualización moral o una simple valoración de suma y resta). Lo único que permanece es la necesidad social de una función de autoobservación: “la realidad de los medios de masas es la realidad de la observación de segundo orden” (2000:123).[12] Estrictamente, el modo de ser de la realidad de los medios produce algo así como un “habituarse a la observación de segundo orden” (2000:122), a una constante puesta en cuestión no sólo de qué es lo que se observa (lo que se dice) sino cómo se observa (cómo se dice).[13]

En el caso que nos interesa, el del “acoplamiento estructural” entre discurso periodístico y discurso experto a propósito de *Gran Hermano*, sostenemos que la observación de segundo orden se produce por la introducción de un discurso que observa la observación de los medios. Para Luhmann, la observación es una operación del sistema que se sirve del “uso de una distinción con el fin de designar uno de los lados y no el otro”; mediante esa distinción, “separa lo que observa de lo que no”. Para que haya observación es preciso que el señalamiento de uno de los lados de una distinción “haya sido motivado dentro de una urdimbre recursiva,

resultado de observaciones anteriores (es decir, mediante la memoria del propio sistema)”.

En dos trabajos anteriores (Fernández 2007a y 2007b, en los que no sospechábamos, todavía, las opciones heurísticas que nos ofrecía Luhmann) habíamos notado cómo *Gran Hermano* había sido convertido, por algunos textos críticos, en un problema de orden cultural, y, ya ubicado en ese sitio, en uno de orden moral: primero, porque el “modo de vida” de los participantes, y el modo en que las reglas del programa los obligaban a resolver la convivencia, se proyectaban como modelo sobre los espectadores; segundo, porque ese modelo suponía una serie de principios axiológicamente negativos: holgazanería, superficialidad, limitaciones intelectuales, una ética de la conspiración, etc.

Esta “distinción”, que ya es una observación de segundo orden, se hacía sobre la base de una observación de primer orden (que nosotros registramos en la mayoría de los artículos de la prensa gráfica que recolectamos) que consistió en “mantener la mirada sobre la cosa” (Luhmann, 1995), es decir, artículos que se limitaban a comentar los vaivenes del programa (del mismo modo en que se comenta, usualmente, el desarrollo de la trama de una novela) sin una valoración explícita.[14] Digamos, había “señalamiento” de una cosa (el programa) pero no, todavía, distinción. Esta se produce cuando interviene la *observación de segundo orden*: la conversión del fenómeno *Gran Hermano* en problema cultural es, desde nuestra perspectiva, un efecto de esta observación.

¿Qué lugar le corresponde, en esta relación de observaciones, al DE? Desde el punto de vista fáctico, su intervención es simultánea (o sea, no es sucesiva) al DP que, cuestionando a *Gran Hermano* y sus consecuencias, instala una observación de segundo orden. Digamos, el contexto en que la palabra autorizada de los especialistas se vuelve necesaria es el de una autoobservación negativa de un sector del sistema de medios (antes de la intervención de un agente externo para confirmar esa observación). Tal vez la diferencia es que el DE interviene generalizando: así, *Gran Hermano* se convierte en un problema mediático. Doble operación simultánea, entonces: cesión de la palabra al especialista (gesto que significa reconocimiento de la autoridad ajena para pensar un tema) y objetivación (tematización) de *Gran Hermano* (como discurso televisivo) y de la televisión (como medio y como institución).

4. Gran Hermano, las preguntas y las respuestas

Hemos señalado, al momento de explicar el criterio, que más allá de la diversidad empírica de nuestro corpus y de la invariancia referencial, nos permitió establecer un nivel de comparación: la conversión de un fenómeno televisivo en un interrogante, lo cual abre camino, o a una potencial

intervención de un discurso experto, o, directamente, lo hace intervenir efectivamente.

Puestos a revisar con más detalle cómo se produjo esa observación de segundo orden, encontramos que a propósito del impacto de *Gran Hermano*, la intervención del DE (o su potencial intervención) se produce en dos niveles problemáticos: el primero, definido por el *cuestionamiento del estatuto del televidente* y algo que podríamos llamar *la nada como problema narrativo*. El segundo, por un cuestionamiento extendido, es decir, que “utiliza” el caso *Gran Hermano* como disparador, o excusa, para cuestionar los efectos de la televisión.

Algunos ejemplos del primer nivel problemático:[15]

“A propósito de Gran Hermano, el filósofo francés (...) sostenía: ‘Allí donde todo se da a ver, nos persuadimos de que ya no queda nada por ver. Son el espejo de la banalidad y el grado cero’” (*Clarín*, 5/05/2007);

“La opinión de la psicóloga (...) para quien podría hablarse de “voyeurismo masivo o expectación compulsiva de un espectáculo por momentos perverso”. (*El Día*, 13/10/2007);

“¿Queda para los estudiosos descifrar qué tiene que ver esta consagración de la exclusión (...) con un país que conoció y padeció el castigo de tener que dejar la casa de prepo”. (*El Día*, 22/04/2007);

“Aun hoy cabe la pregunta de cómo pudieron 18 chicos de escaso atractivo (televisivo, cultural, sexual incluso), tan desabridos, convertirse en el centro de todos los comentarios”. (*Página/12*, 09/05/07);

“La pregunta surge naturalmente y es sencilla de formular. Tal vez no de responder: ¿qué lleva a que millones de personas observen a otras personas que no hacen nada?” (*El Día*, 13/05/2007);

“Muchos críticos destrozan al programa, pero la gente lo ve y comenta lo que sucede en la casa más famosa. Viva estuvo allí buscando la respuesta a la pregunta del millón: ¿qué seduce de un reality donde nunca pasa nada?” (*Revista Viva*, 08/04/2007).

Algunos ejemplos del segundo nivel problemático:

“Un amigo sociólogo me desburra diciéndome que a la tele siempre se le otorga una relación fría con el espectador (...) el espectador establece una relación distante, de ir y venir, de baja intensidad”, (*Clarín*, 15/04/2007);

“El sociólogo (...) explica que el poder de la imagen reemplaza el poder de la palabra y la pasión de un mundo encantado es sustituida por

el éxtasis de las imágenes y la hipertrofia de la comunicación” (*El Día*, 13/05/2007);

“El cronista no vio la performance en vivo, sino merced del sinfín de repeticiones, sello de fábrica de la tevé autorreferencial. Muchas de esas repeticiones se acompañan con discurso crítico respecto del propio medio. ¿Qué prevalece en la convivencia del discurso con la repetición de las imágenes?” (*Página/12*, 22/04/2007);

–”Para el sociólogo (...) “el ideal de la televisión es la producción de un espectador universal encadenado a una cultura de la mediocridad, del consumo...” (*El Día*, 13/05/2007);

“¿Es factible evitar ser fagocitado por el clima de la oferta televisiva masiva?” (*Página/12*, 15/04/07).

Un aspecto fundamental, que no profundizaremos pero que no podemos dejar de mencionar, es la construcción de *modelos de reconocimiento diferenciados* (el de los especialistas y el de los espectadores, en principio como dos grandes grupos organizadores) que resultan del dispositivo de enunciación supuesto en este juego de interrogantes y respuestas. Se trata de una consecuencia de la observación de segundo orden en el sistema de medios: si, por un lado, esta supone que “todo lo que se comunica se descifra en dirección de aquél que lo comunica” (Luhmann 2000: 122), también, y particularmente en este caso, supone que mucho de lo que se comunica se interpreta y se valora por sus posibles efectos sobre aquellos que participan de la comunicación. Y, en esta dirección, la gran cuestión sigue siendo el vínculo ineluctable que los medios establecen con colectivos sociales.

5. Conclusión

No vamos a ofrecer una conclusión en su sentido clásico, como derivación lógica contenida en las reflexiones precedentes, ya que hemos deslizado conclusiones a lo largo de todo el trabajo; más bien, en este final, se trata de retomar el impulso inicial de este escrito: dar cuenta de uno de los modos de auto-observación del sistema de medios.

Lo primero que hay que destacar, al respecto, es que *autoobservación* no supone (no necesariamente, al menos) un acto de autoconciencia o autorreflexión que se manifieste en el nivel enunciativo. Los medios, que socialmente son identificados como un colectivo diferenciado, suelen hablar de sí mismos sin apelar a un discurso de autoreconocimiento (*nosotros, los medios*). Como señaló Cingolani (2008): “desde los medios se habla de ‘los medios’... como si se hablara desde fuera de ellos. Y es que en verdad, los medios son productores de colectivos, pero en la producción de una opinión no toman la palabra como el colectivo ‘medios’”. Para

poder hacerlo, deben proceder por una doble operación: “*de identificación* (con colectivos que no son medios)” y en nombre de los cuáles pueden hablar, y de “*diferenciación* (respecto de los otros, sean o no medios)” (2008). La misma posibilidad de señalar esta elisión de lo que sería una tercera operación (de *autoidentificación*) marca, creemos, la posición de observación del análisis: un tercer orden de observación. Esto tal vez demuestre que un “sistema” (y en este caso el de los medios) no puede autoidentificarse como totalidad a pesar de que funciona como totalidad. Luhmann lo entiende de esta manera. Por un lado, admite que “sólo el observador puede distinguir entre sistema y entorno y que sólo a él incumbe decidir qué sistemas interesa observar en un momento de su existencia”; sin embargo, “para un observador, un sistema es sistema sólo si por medio de sus propias operaciones el sistema se vuelve a sí mismo sistema”, por lo cual, dice Luhmann, “mi punto de partida es que los sistemas existen” (1998: 13).

En segundo lugar, cabe apuntar cómo aquella doble operación que describe Cingolani está en la base, también, de la administración o gestión que los medios realizan del vínculo entre los otros colectivos. En el único lugar en que los “especialistas” y los “espectadores” entran en relación es en el discurso de los medios, incluso allí donde esa relación se realiza a propósito de un fenómeno mediático.

Para terminar, volvamos sobre los epígrafes que encabezan este trabajo, sobre la manera en que ellos vinculan las tres entidades cuya interacción está, finalmente, en el centro de nuestra reflexión: los espectadores, los especialistas y los medios (como sujeto elidido y, gracias a eso, como gestores del vínculo entre los otros dos), puestos en una relación de observación: los espectadores, que si bien son convocados para hablar, son, también, el objeto de la interrogación; los periodistas (como funcionarios de los medios), que abren el espacio de la interrogación; y los especialistas intentando responder a esa pregunta.

Sobre el primero, podemos decir que no importa que «la opinión de los especialistas» no «coincida» con la de los espectadores. Esto no quita mérito a nadie. Y tal vez lo contrario; según cómo se lo mire, quizás le agregue valor: una arraigada tradición en las ciencias sociales se ha consagrado y ha justificado su necesidad, precisamente, en esa discordancia: la ciencia social tendría por función explicar lo que los hombres por sí mismos no pueden. Para decirlo con palabras de Bourdieu (1988: 29-33[16]): no se le puede otorgar a los sujetos el privilegio gnoseológico sobre su propia experiencia. En ese caso, la divergencia entre lo que han dicho los especialistas y lo que los televidentes aducen como razones de su interés por *Gran Hermano* está en el orden de la normalidad.

El segundo epígrafe contiene algo de revelador: se podrán explicar todas y cada una de las propiedades de un programa, pero el misterio permanece en otro lado, el misterio “está en el público”. Lo que, en definitiva, no marca el fracaso de las explicaciones de un discurso experto, sino el horizonte de incertidumbre que, siempre, hay del otro lado de las pantallas: allí no están los colectivos (finalmente, entidades discursivas), sino los individuos, sistemas psíquicos concretos.

Notas [↑]

- [1] El siguiente trabajo es la reescritura de una exposición presentada en el 3° Coloquio de Investigaciones en Crítica de Artes realizado el 14 de Noviembre de 2009, en el área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA, convocado bajo la consigna *Los poderes de la crítica*. En cierta medida, este trabajo es producto de la interacción que se produjo entonces entre el texto original, mi exposición y las intervenciones de los participantes. A su vez, se trata de un trabajo realizado en el marco de un proyecto de investigación iniciado en 2007, *Lenguajes y tecnologías de la crítica mediática*, y renovado en 2009, esta vez como *Crítica y discursividad: la interfaz mediática*, en ambos casos bajo la dirección de Gastón Cingolani. Los dos proyectos han considerado como material de análisis discursos en reconocimiento de los dos programas que en ese entonces dominaban el rating televisivo: *Gran Hermano* y *Show match*. El hecho mismo de que hoy en día sea casi imposible recordar de qué se trataba cada uno, ni evocar su impacto en el sistema de medios, es una excelente chance para reflexionar sobre aquel “fenómeno” (los programas y sus condiciones de recepción en el sistema mediático) de manera distanciada. A esta altura, se trata –casi- de objetos de la arqueología televisiva.
- [2] Según consigna la revista Viva (08/04/07) mediciones de Ibope mostraban, en ese entonces, que al programa lo miraban personas de todas las franjas sociales y con niveles de educación formal diversos.
- [3] La modalidades discursivas y enunciativas que asume la crítica de medios al interior del sistema mediático, es, desde ya, más extensa, o mejor dicho, se actualiza conforme se van transformando las modalidades de producción periodística. Véase, para un análisis al respecto: Barreiros, Diéguez, Cingolani: “La televisión y los textos críticos”, en *Anuario de Investigaciones 2005*, 27-29, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- [4] A su modo –en este caso, pontificando- Bourdieu (1997:16) había notado este aspecto en *Sur la televisión*, al subrayar las “condiciones excepcionales” en que había hecho la exposición televisiva luego convertida en libro. Esas condiciones le otorgaban “el dominio de los medios de producción”, por tanto, le permitían deshabilitar los encuadres, hablar el tiempo que quisiera y del tema que quisiera, ya que él era el único propietario de la palabra.
- [5] Como contraparte, esas otras actividades (esos otros sistemas), necesitan acoplarse al sistema de medios para realizar una porción de su actividad, la que consiste en la comunicación colectiva de sus *saberes* específicos.
- [6] Se trata, desde ya, de un debate con historia en la tradición semiótica. A mi entender, la solución que sugiere Cingolani se puede emparentar (más allá de la distancia conceptual y de la diferencia de los objetos) con la que propuso Greimas en su *Semántica Estructural*. Su tesis de la “presuposición lógica de niveles de lenguaje” sostiene que es necesario distinguir dos niveles diferentes: el nivel de la *lengua-objeto* (es decir, objeto de estudio) y “aquel otro en que se dispondrán los instrumentos lingüísticos de la investigación semántica”, denominado *metalingüístico*. Para Greimas, no había posibilidad de investigación científica (en rigor, de una *semántica científica*) sino a condición de dar cuenta, en el análisis de la lengua objeto, de tres *lenguajes* situados a tres niveles de exigencia lógica diferente. Esos lenguajes son metalenguajes (en tanto su objeto es la lengua natural), y Greimas (1976:23) los definió como: descriptivo, metodológico y epistemológico. La relación de presuposición lógica significa que la mera posibilidad de enunciar la existencia de uno de estos lenguajes supone la existencia del otro (situado en un nivel superior) del cual ese lenguaje es, ya, objeto.

[7] Este término, *interdiscursividad*, plantea un escollo –terminológico, en principio- para el análisis de los discursos sociales desde la teoría de la discursividad: en efecto, por definición, una vez sometido a análisis, todo discurso es interdiscursivo, y aún más: sólo hay objeto allí donde puede construirse un sistema de relaciones interdiscursivas.

[8] La derivación de esto, para Cingolani, es que el conjunto de la crítica metadiscursiva se compone de tres modalidades discursivas: “críticas que son discursos en reconocimiento; textos mediáticos que hablan de otros textos mediáticos; metadiscursos que no son críticas”.

[9] Probablemente, esta idea de “escala de observación” podría reemplazarse por la de “nivel”, al menos porque el cambio que se pretende nombrar es analítico.

[10] Habría que recordar aquí una lúcida observación de Gramsci, quien escribió (1975:154): “El intelectual es un ‘profesional’ (skilled) que conoce el funcionamiento de las propias ‘máquinas’ especializadas; tiene su ‘tirocinio’ y su ‘sistema Taylor’. Es pueril e ilusorio atribuir a todos los hombres esta capacidad adquirida y no innata, así como sería pueril creer que cada obrero puede hacer de maquinista ferroviario. Es también pueril pensar que “un concepto claro” oportunamente difundido se inserta en las diversas conciencias con los mismos efectos “organizadores” de claridad con que fue propagado (...). La capacidad del intelectual de profesión (...) es una “especialidad”, una “cualidad” y no un dato del vulgar sentido común”.

[11] Hablo de mediatización en términos genéricos, sin desconocer que, como problema, se lo suele tratar en tanto una de sus dimensiones consiste en la consolidación de las instituciones mediáticas como actores sociopolíticos. Como agentes de interés.

[12] “Aquí solo permanece, como modo de reflexión, la observación de segundo orden; es decir, la observación de que la sociedad deja en manos del sistema de los *mass media* su observación: observación en el modo de observación de la observación” (2000:124).

[13] No es muy difícil vincular estas afirmaciones de Luhmann, con aquello que en su momento escribió Verón (2001: 78-79) las relaciones entre enunciación y enunciado en el marco de la mediatización: “La puesta en evidencia de la dimensión enunciativa, que resulta de la mediatización de los discursos sociales, está lejos de anunciar el “fin de los contenidos”. En cambio, y a propósito de éstos último, ella desemboca en una cuestión moral: la de la responsabilidad del decir”. Esa ética de la discursividad es consecuencia, creemos, del modo de ser de la realidad de los medios, esa realidad de la observación de segundo orden.

[14] Es decir, que pueda formalizarse como “X (el objeto) es Y (el atributo)” ó “X no es Y”. Cabe señalar, sin embargo, que la posibilidad de formalizar lógicamente un enunciado no es condición para que exista valoración.

[15] Hemos decidido omitir los nombres propios de los portadores del *DE*, a pesar de que, obviamente, el nombre funciona como resguardo de la autoridad de lo dicho.

[16] Hay en Bourdieu un principio epistemológico que fundamenta su concepción sobre la producción de sentido en las prácticas sociales. Es el “principio de la no-conciencia” (1988:29-33) (3), que exige separar “a la experiencia inmediata de su privilegio gnoseológico”. Frente al “humanismo ingenuo que existe en todo hombre”, Bourdieu postula que “el sentido de las acciones más personales y más ‘transparentes’ no pertenecen al sujeto que las ejecuta sino al sistema total de relaciones en las cuales, y por las cuales, se realizan”.

Bibliografía [↑]

- Barreiros, R.; Diéguez, F.; Cingolani, G.**(2005) “La televisión y los textos críticos”, en *Anuario de Investigaciones 2005*, 27-29, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata
- Bourdieu, P.** (1988) *El oficio de sociólogo*. Barcelona
- _ (1997) *Sobre la televisión*. Barcelona. Anagrama.
- Cingolani, G.** (2006) “La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicios de gusto en los programas meta-televisivos y de espectáculos”, en *Oficios Terrestres*, XII, 18. La Plata. 175-183.
- _ (2007) “Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica”, en *Revista Electrónica Crítica* Nº 2, Octubre de 2007. Área de Crítica de Artes. IUNA
- _ (2008) “Crítica de medios: agenda, memoria y opinión colectiva”, en *Figuraciones, teoría y crítica de arte*, 6, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA, Buenos Aires.

- Fernández, M** (2007) “Aproximación semiótica a una crítica de la crítica televisiva. El caso *Gran Hermano* 2007 en la prensa diaria argentina”. Trabajo Final del Seminario “Semiótica de los discursos”, dictado por la Profesora Sonia Sánchez. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP. Inédito.
- _ (2007) “Temor y temblor. Análisis de la crítica mediática desde la teoría de la discursividad. *Gran Hermano* 4 y *Showmatch* en la prensa grafica nacional”. La Plata: Encuentro de Posgrado en Comunicación y Periodismo y II Encuentro de Becarios de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.
- Greimas, J.** (1976): *Semántica estructural*. Madrid. Editorial Gredos.
- Gramsci, A.** (1975): *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México. José Pablos Editor.
- Foucault, M.** (1979): *Microfísica del poder*. Madrid. Ediciones de la Piqueta.
- Luhmann, N.** (1996) *La realidad de los medios de masas*. Barcelona México: Anthropos - Universidad Iberoamericana. 2000.
- _ (1995): *El arte de la sociedad*. México. Herder. 2005.
- _ (1984): *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. México. Anthopos. 1998
- Verón, E.** (2001): *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires. Norma.
- _ (2004): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona. Gedisa.

Mariano Fernández es Licenciado en Comunicación Social (UNLP), becario Doctoral del Conicet y docente de las cátedras de Comunicación y Cultura (Facultad de Periodismo, UNLP) y Medios y Políticas de la Comunicación (Área de Crítica de Artes, IUNA). Es también maestrando y doctorando por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).

La crítica y los medios de Internet: in-definiciones. (Algunos problemas del dispositivo y del estatuto del discurso objeto en la web)

María Fernanda Cappa

La incorporación de la oferta de dispositivos y discursos ligados a Internet al sistema mediático implica modificaciones en las experiencias de producción y consumo de textos en general y de textos críticos en particular. La Web parece albergar al menos dos nuevos territorios para “la crítica”: la crítica *en* Internet y la crítica *de* Internet.

Esta primera propuesta demanda una exploración operativa de los conceptos que articula. Es necesario, en primer lugar, identificar las particularidades de la intervención de Internet en la experiencia de consumo de medios. En segundo lugar, implica una explicitación de lo que puede ser considerado “crítica” lejos de un afán taxativo o prescriptivo sino sólo como aproximación a los fines de este trabajo.

Palabras clave: Sistema de Medios- Crítica- Discursividad web

The critique and the Internet media: in-definitions. (Some problems about the dispositive and the status of the discourse-object at the web)

The addition of dispositives and discourses related to Internet to the media system implies modifications on the production and consume experiences for texts in general and critical texts in particular. The Web seems to incorporate at least two new territories for “the critique”: the critique *in* Internet and the critique *of* Internet.

This initial proposition demands an operative exploration of the concepts. It is necessary, at first, to identify the peculiarity of the intervention of Internet in media consume experiences. Secondly, it implies to explicit what can be considered “critique”, far from a prescriptive impulse, but only as an approximation to the objectives of this paper

Palabras clave: Media System- Critique- Web discursivity

Internet ¿y después?

Para definir a Internet se habla de tecnología, de soportes técnicos, de dispositivos, incluso de medios de comunicación. Todos los conceptos valen para intentar dar cuenta de un fenómeno social que pese a contar ya con una cierta historiasigüe asociado con la novedad. (Se sigue llamando *nuevas tecnologías* a un conjunto de posibilidades de comunicación cuya base tecnológica está incorporada al uso social hace casi 20 años).

Vale recuperar una distinción esencial entre Internet y la Red o más precisamente la World Wide Web (*www* o *la Web*), que como señala Dominique Wolton es la acepción de Internet más conocida por el “gran público”. Lejos de ser sinónimos, Internet es un sistema de interconexión descentralizada de redes a partir de un protocolo de intercambio denominado TCP/IP. La Web es sólo uno de los servicios posibles que brinda la conexión a Internet y es un sistema global de información que utiliza a Internet como soporte de transmisión (a partir de un protocolo de intercambio de hipertexto: *http*). Otros “servicios” disponibles por la conexión a Internet son el correo electrónico (a través de protocolos SMTP y POP), la transferencia de archivos (protocolo FTP), los boletines electrónicos (*news* o grupos de noticias), las conversaciones en línea (IRC y chats), la mensajería instantánea, la transmisión de archivos (P2P, P2M, Descarga Directa), etc.[1]

El lugar de incertidumbre en cualquier definición no parece estar del lado del desconocimiento sobre el funcionamiento de la tecnología sino más bien del modo en que esta tecnología es incorporada y apropiada (dentro del sistema de opciones disponibles) por la sociedad. La irrupción de un nuevo elemento del sistema des-organiza y eventualmente re-organiza la experiencia social de consumo mediático.

Así lo plantea Eliseo Verón:

“El momento inicial de la inserción de una tecnología de comunicación en la sociedad es un momento especial, el momento cero. La nueva tecnología es un nudo resplandeciente de potencialidades, un entrelazamiento de trazos imprecisos, que no forman todavía ninguna figura claramente identificable. En ese momento cero, la tecnología es una especie de superficie sin inscripciones, donde se mueven formas inciertas como en las planchas del test de Rorschach, superficie sobre la cual la sociedad proyecta sus fantasmas más secretos.” (Verón 2001).

Medi@ciones y medi@tizaciones

La dificultad para ubicar a Internet en el sistema de medios de comunicación y en la serie histórica de prensa gráfica, cine, radio y televisión surge por el salto de escala que la oferta de Internet implica: no sólo aporta

una multiplicidad de dispositivos *propios* sino que además puede albergar (siempre de modo complejo y conflictivo) a los medios masivos preexistentes.

“Podemos pensar alternativamente *cómo* el sistema de medios se ve alterado por la irrupción de una nueva tecnología (con su respectiva propuesta mediática, genérica y discursiva); el nuevo estatuto de los medios masivos *en Internet* (sus permanencias y cambios) y las características de un sistema de medios *de Internet*.” (Loggia Bergero y Cappa 2007).

Habría que entender la valoración social de la introducción de Internet en las experiencias cotidianas de consumo mediático como resultado pleno del proceso de *mediatización* de la sociedad. Como afirma Verón: “La sociedad mediatizada emerge a medida que las prácticas institucionales de una sociedad mediática se transforman en profundidad *porque existen los medios*.” (Verón: 2004). Internet implica de algún modo cierto crecimiento exponencial de la visibilidad de la experiencia de mediación y de mediatización, en tanto puede incluir o al menos aludir la experiencia de consumo de los medios anteriores (en un particular caso de autorreferencia/ heterorreferencia del sistema de medios como sistema social, ver Luhman 2007).

Dispositivos y aplicaciones (¿medios?) propios *de Internet* implican no sólo algún tipo de recuperación de los sistemas de géneros de los medios de comunicación preexistentes sino, principalmente, un modo nuevo de gestión del contacto que toma permanentemente la escena. La vehiculización, el registro, la visibilización, la espectacularización y la ritualización del contacto aparecen como rasgos constitutivos de las prácticas, consumos y apropiaciones de dispositivos como el weblog, el chat, o las redes sociales, claves en la experiencia actual con dispositivos web. *Estar conectado* deja de ser una metáfora de la distopía orwelliana para acentuar los recursos y discursos del *estar en contacto*.

Parece estar en la misma definición de estos dispositivos la noción de *interactividad* que caracteriza en forma conjunta al complejo entramado al que alude el paradigma de la *web 2.0*. Sin embargo, aunque una propuesta de gestión del contacto sea característica de todo dispositivo/medio de comunicación, es posible advertir en este tipo de dispositivos web una suerte de propuesta *meta*: una *puesta en escena* de la interactividad. Este efecto de sentido se sostiene por rasgos propios de la configuración retórica y la propuesta temática, pero muy especialmente por la propuesta del contrato enunciativo.

Uno de los dispositivos web con mayor relevancia en los últimos años ha sido el de los *weblogs*, como espacios de cruce de múltiples prácticas discursivas, ligadas a buena parte de la experiencia contemporánea. Los

blogs como espacios de comunicación (sean personales o institucionales, privados o públicos) son un tipo especial de página web con una interfaz amigable para el usuario, que se organizan a través de la lógica de publicación de contenidos (de los más variados temas) de acuerdo con un orden cronológico, aprovechando la funcionalidad del hipertexto (Lawson 1998), los hipervínculos y enlaces, y permitiendo diversas formas de interactividad.

Resulta indiscutible la proliferación del *formato*. Sobre este dispositivo se han montado prácticas discursivas diversas. Es interesante recuperar el concepto de medio para pensar el modo en que los sistemas de géneros que se despliegan en los blogs implican diversos campos de desempeño semiótico, no sólo en cuanto a emplazamientos, sino al “área de intercambios sociales” que le es propia (Steimberg 1998: 62). Los blogs son generalmente de carácter público (aunque existen formas de hacerlos privados o semiprivados) y puede reconocerse un principio de organización en un sistema de géneros, si bien no es estable aún. Existen blogs ligados a campos de desempeño de información y entretenimiento (periodísticos, políticos, empresariales, educativos; literarios, humorísticos, *personales*), de ficción y no ficción. En todos los casos retoman prácticas preexistentes que sufren modificaciones propias de la transposición, no sólo por restricciones del dispositivo sino por los nuevos usos sociales que habilita.

Las viejas tramas de lo nuevo; las nuevas tramas de lo viejo

La aparición de Internet como entramado mediático de dispositivos técnicos permite, en primera instancia, la difusión de discursos en un nuevo soporte. Aquí es posible advertir el modo en que, tras la incorporación de una nueva tecnología, van asentándose las distintas prácticas sociales que configuran la especificidad discursiva del nuevo soporte.

Como en cada momento de irrupción de los medios masivos, los primeros discursos recuperan modelos de textos preexistentes o son, incluso, dadas las posibilidades del nuevo dispositivo, versiones de esos textos (aquí cabe señalar el caso de los diarios digitales o diarios on-line, como modo paradigmático de evolución de una oferta discursiva en Internet).[2]

La dificultad, en el caso de los medios de Internet, viene dada por la inestabilidad que aún caracteriza a la dimensión de las prácticas y a los incipientes sistemas de género que en ellos se asientan. No es posible sostener aún con propiedad, a partir de la clasificación social vigente, si un blog es un medio o un género, o, al interior de un blog, a qué género pertenece un determinado post. Por supuesto, las clasificaciones vigentes para otros discursos mediáticos son parámetros útiles para cualquier afán organizador.

Para el caso específico de “la crítica”, es posible encontrar en Internet versiones digitales de discursos críticos de otros integrantes del sistema mediático (artículos de diarios y revistas, paratextos y discursos acompañantes), que reproducen sus versiones previas y reenvían a su soporte “papel”[3] (El sitio de *El amante*, *elamante.com*, por ejemplo) y otros que asumen plenamente la condición “interactiva” propia de los nuevos dispositivos mediáticos (como varios blogs que se proponen como espacios de crítica: *hipercritico.com* o *espectadores.wordpress.com*, por ejemplo).

Para una crítica de “la crítica”

Se presenta aquí la necesidad operativa de señalar de qué hablamos cuándo hablamos de crítica. Dentro del compendio de “la crítica” hay que distinguir, al menos, los discursos críticos, la crítica como género y la crítica como *institución*: en tanto una cierta posición enunciativa. Es útil recuperar una primera distinción, propuesta por Gastón Cingolani

“la crítica como *institución* (conjunto de operaciones a la que se remite para identificar series de prácticas, funcionamientos y sus regulaciones) y como *textualidad* (cómo género u otro conjunto textual más o menos identificable)” (Cingolani 2007: 1)

En los textos de “la crítica” es posible identificar ciertas propiedades discursivas y/o ciertos atributos metadiscursivos, simultánea o alternativamente. Como instancias de valoración “mediatizada e institucionalizada” muchas veces son identificados como tales por el dispositivo metadiscursivo, aún cuando la construcción textual no recurra a los dispositivos característicos o lo haga sólo como elementos incluidos y no como configuradores de la estructura general. Es decir, discursos que pueden ser identificados como críticas aunque no respondan cabalmente a los requerimientos del género. Aquí toman la escena los dispositivos de institucionalización (“la construcción de la voz del crítico, el marco legitimatorio de su valoración, recomendación, etc (...) también por los modos en que establece relaciones con los objetos de la crítica”(Cingolani 2007).

Habría una suerte de *operación* crítica (Verón 2004) que recorre una discursividad más amplia (con diferentes formas de referencialidad, intertextualidad o metatextualidad de textos y objetos culturales diversos). Plantea Cingolani:

“Volvamos a la crítica. En ella hay referencialidad. De hecho, ésta es condición de toda metadiscursividad. Ahora, la referencialidad “a simple vista” puede tomarse ya como *metadiscursiva* o ya como *interdiscursiva* (como retoma *en reconocimiento*). E inclusive, intentando una precisión mayor: la referencialidad es *sólo* interdiscursiva si se está en un mismo nivel de observación; es, *además*, metadiscursiva cuando el dispositivo

de observación que implica *cambio la escala* de observación ordinaria y habitual” (Cingolani 2007: 6)

En el medio: la crítica mediática

Para el caso de textos, objetos culturales y/o fenómenos sociales vinculados con los medios masivos de comunicación es necesario distinguir, entonces, entre crítica mediática (en tanto crítica *en* medios/crítica *de* medios) y crítica de discursos mediáticos.

Aún atendiendo a las diversas formas posibles de crítica sobre la discursividad mediática, la complejidad en este caso se presenta para los particulares casos en que “la crítica” debe ocuparse de los medios como tales: tanto por su modo de funcionamiento como dispositivos (Traversa) cuanto por las condiciones específicas de *mediación* y *mediatización* que habilitan.

Vale la pena pensar en el modo de funcionamiento de un *sistema* de la crítica, con la particularidad de que “la crítica que se ocupa de los medios se hace desde el propio sistema mediático” (Cingolani 2007), alterando en un mismo movimiento los parámetros de las distinciones *luhmanianas* sistema/ entorno y autorreferencia/ heterorreferencia.

Se plantea así el problema de la crítica de medios en tanto dispositivo de observación de un observador de segundo orden (“El quehacer de los media ya no se verá solamente como consecuencia de *operaciones*, sino como secuencia de *observaciones*. O todavía con más exactitud: secuencia de operaciones que observan (...) Para el segundo entendimiento, el de lo que aparece como realidad en los medios, es necesario introducir un observador de segundo orden, un observador de los observadores.” (Luhman 2007: 6)

El objetivo de este trabajo es, finalmente, mucho más humilde: explorar algunos emergentes de “la crítica” y su discursividad (con toda la amplitud que le hemos reconocido) en discursos y fenómenos mediáticos en Internet, como entramado mediático de dispositivos técnicos.

La crítica *en* Internet

En primer lugar vale la pena registrar, en el nivel de mayor generalidad, que el dispositivo técnico parece habilitar nuevas posibilidades para los discursos críticos ligadas a la multiplicación y la generalización (tanto para la multiplicación de los discursos críticos preexistentes como para el desarrollo de nuevas propuestas discursivas siguiendo su modelo de producción).

Esto implica, simultáneamente, la difusión de la *discursividad* crítica, la expansión de la *institución* crítica, pero muy especialmente la explotación

de la *operación* crítica como recurso destacado de la discursividad de los dispositivos web en general y, como planteábamos al comienzo, del blog en particular.

Sin embargo, paralelamente el nuevo soporte incide en mayor dispersión y des-especificación de la crítica como institución (ligada al efecto web de nivelación y “democratización”). No sólo por la multiplicación de emisores sino por el cuestionamiento de la web 2.0 a la idea de *voces autorizadas* y su consecuente desacreditación. Hablamos a la vez de dos problemas: la constitución de la voz del crítico como palabra autorizada y la distinción de la crítica del habla valorativa cotidiana mediatizada (la diferencia constitutiva entre crítica y opinión).

Se produce una pérdida de especificidad del dispositivo crítico por la inestabilidad de los criterios de validación. En Internet conviven propuestas web de discursos e instituciones tradicionales de la crítica (el sitio de *El amante*, por ejemplo, aunque con un desarrollo muy acotado) con un conjunto indeterminado de discursos pseudocríticos como “mediatización del habla valorativa cotidiana” (Cingolani, 2007). Donde parece haber más crítica, en realidad hay un nuevo dispositivo para visibilizar los juicios de gusto y los reconocimientos cotidianos.

Se suma además el problema de la “construcción de la voz del crítico”, con las particularidades de la propuesta enunciativa de los dispositivos web, donde el interjuego artículo/comentarios insta una lógica dialógica constitutiva del contrato enunciativo del dispositivo. Es interesante pensar quiénes son los protagonistas de esta escena de contacto textual. De allí la importancia de trabajar con un concepto de enunciación como efecto textual, más que como registro de las huellas del sujeto (real, hablante, social) en el discurso. Podría resultar útil la noción de *co-enunciador* propuesta por Culioli para pensar el estatuto enunciativo de este tipo de propuesta constitutivamente textual, hipertextual e intertextual.

La crítica *de* Internet

A propósito de la problematización de la noción de arte en la era *neobarroca*, señalaban Steimberg y Traversa en *Estilo de época y comunicación mediática*:

“la emergencia de posiciones espectatoriales inéditas en la historia del arte, generadas por el cine, la radio, la TV., después las redes computarizadas” y “la interpenetración también inédita de procedimientos propios de un soporte en otro soporte (“transposición de procedimientos)” (Steimberg y Traversa 1997: 14-16)

Aquí surge con claridad la dificultad para organizar la oferta discursiva de los dispositivos web, la inestabilidad para reconstruir el sistema

de géneros e incluso el sistema de medios propio de Internet. El grado de indeterminación propio de la discursividad en Internet crece en forma exponencial cuando el dispositivo crítico intenta ocuparse de los discursos que circulan en medios propios de Internet y más aún cuando el objeto es la crítica mediática de Internet como tecnología o como fenómeno social.

Un caso paradigmático es la “blognovela”, categoría con la que la crítica pudo organizar tentativamente un nuevo tipo de discursividad nacida en la web que logró trascender (o más bien no) la validación de imprenta de la literatura “industrial” (como plantea Oscar Traversa para el cine).

El término se utilizó para *Más respeto que soy tu madre*, de Hernán Casciari, pero también para *Buena leche. Diarios de una joven (no tan) formal*, de *Lola Copacabana* (seudónimo de Inés Gallo). Si bien el primero puede pensarse como una novela episódica narrada en primera persona, es difícil identificar al segundo con la misma estructura. La idea de la novela parece estar aludida por el formato de publicación más que por la configuración del texto.

Según parece, la imposición de esta clasificación para un fenómeno que en inglés se denomina *brook* (gracias a la afinidad fonética *blog/ book*), es en algunos casos absolutamente arbitraria, a falta de una nueva categoría ordenadora (el *liblog*, por usar un neologismo tan estúpido como cualquier otro).

El gesto de “la crítica” suele ser, para los discursos de la web, imponer alguna clasificación propia de los sistemas de géneros de otros soportes mediáticos. Así, la edición de materiales originalmente web publicados en soporte blog se efectúa a partir de un esquema de publicación que no puede hacerse cargo del conflicto ficción/ no ficción constitutivo en el caso de la discursividad de los blogs personales. En la transposición, incluso los textos con vocación ensayística o con el formato de *aguafuertes* de la cotidianidad se asocian con la narrativa enunciativamente autobiográfica (con la marcada influencia del estilo de época en este tipo de narrativa ficcional).

Nuevamente, lo que toma la escena es el problema enunciativo de la importancia de la “figura de autor”, tanto para los blogs personales como para el dispositivo crítico.[4]

El caso *Ciega a Citas*

Para pensar este problema, resulta interesante plantear algunas aristas de un caso: *Ciega a citas*, del blog a la TV (título favorito de la crítica para el fenómeno). Un blog personal con el modelo *confesional* firmado por LG, posteriormente publicado como libro, con autoría atribuida a Lucía González, que finalmente al momento de confirmar su adaptación televi-

siva, quien se identificó como su autora ¿*real?*, la guionista Carolina Aguirre, develó como una *puesta en escena* de una *autobiografía apócrifa*. [5]

Primer abordaje: la crónica

«Ayer tendría que haber matado a mi madre y a mi hermana, pero en vez de apuñalarlas, me comí medio lemon pie y lloré», cuenta Lulú, una periodista argentina de treinta años.” (*La aldea blogal*, Suplemento Las/12, *Página/12* <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3801-2007-12-21.html>)

La nota *compra* el efecto enunciativo de realismo y asume que el blog es el equivalente del diario íntimo de la “autora” como mujer empírica. Se incluye a la columna *La aldea blogal*, *Las/12* como un exponente del dispositivo crítico: la serie de textos funciona como reconocimiento metadiscursivo de su referente (es un reconocimiento, en tanto simple lectura del blog, pero al mismo tiempo hay un lugar metadiscursivo representado por su construcción particular como observador, un lugar institucional desde el cual puede reconocerse como exponente de “la crítica”. Es además, la versión web del diario papel, exponente simultáneamente de la crítica en la web.

En el momento inicial se advierte la dificultad de identificar con claridad el aparato descriptor que podría organizar la experiencia de observación del fenómeno y sus productos textuales derivados. La sorpresa, la fascinación, la falta de distancia sobre el objeto son características de este momento. La crítica implica una somera descripción en superficie: un texto sin historia y sin memoria. Se trata de un emergente de lo que Tassara llama, pensando la crítica cinematográfica, “crítica diegética”, que “sólo percibe el film como un conflicto dramático *ilustrado...*” (Tassara 2001)

El «cuenta Lulú» del ejemplo instala además con fuerza la dificultad para rodear el problema enunciativo del blog *confesional*. No toma ni siquiera el reparo de convertir en sujeto de la oración a “el blog de Lulú”: hay una especie de correspondencia directa entre el texto y la existencia de esta “periodista argentina de treinta años” de “carne y hueso”. No queda claro aún el estatuto de los blogs en cuanto al pacto ficcional.

Segundo abordaje: la remisión a género

“Cuando se habla de literatura para mujeres, no todo es chick lit. O tal vez al revés: en todo podemos encontrar un dejo de chick lit, precisamente porque los géneros van haciéndose impuros, porque las problemáticas se repiten y porque los escritores (y el mercado editorial) se nutren del escenario en el que viven. Además, si conocemos las pautas del chick lit, la lectora moderna y con recursos a la que apunta, su característica “entrenada”, sabemos también que por otro lado el fenómeno de la literatura

de, sobre y para mujeres se mezcla con la expresión en primera persona confesional que es marca de los tiempos. Ambas variables definen la proliferación de más títulos que nacieron como poscostumbristas, lúdicos o ensayísticos en un blog y se convirtieron en un libro: *Quiero un novio*, de Lorena Bassani; *Ciega a citas*, de Lucía González”. (*Las/12, Página/12* <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4554-2008-12-16.html>)

La nota conjuga (nuevamente, como crítica en la web) un dispositivo de observación en otra escala, propio de la textualidad crítica, la intención analítica y no sólo valorativa y el lugar institucional antes referido. Sin embargo, el particular fenómeno de los blogs y su específica propuesta de género(s) queda subsumido en otro fenómeno: el de la llamada *chick lit* (una aproximación *traidora* en español podría ser literatura para minitas).

Aquí se ponen en juego distintas cuestiones: por un lado, la evidente inclusión de un fenómeno nuevo en una serie anterior más amplia como criterio de lectura; pero en segundo lugar se reduce el fenómeno a la “lectura”, un mero caso de narración ficcional, un emergente de la “expresión de la primera persona confesional” como marca del estilo de época. Una vez más, la propuesta parece instalarse en la *crítica diegética*, en tanto no repara en la configuración específica del discurso ni en su particular propuesta enunciativa.

“El *yo* que habla y se muestra incansablemente en la web suele ser triple: es al mismo tiempo autor, narrador y personaje. Pero además no deja de ser una ficción, ya que, a pesar de su contundente autoevidencia, el estatuto del *yo* siempre es frágil”. (Sibilia 2008: 37).

Tercer abordaje: el espacio de la crítica mediática

“Se escucha una primera persona vívida, ficción inspirada en la vida real; la bitácora que avanza a un post por hora necesita tener anclaje fuerte con el entorno, precisión en la observación. Cuando la no ficción del blog se incorpora a la tira aparecen pinturas geniales...” (“El blog le hace un bien a la tele” en Hiper crítico.com <http://hipercritico.com/content/view/2136/39/>)

Estamos aquí ante un espacio de crítica específicamente web, aunque con la validación de autor en dispositivos críticos tradicionales. El problema mediático toma la escena por la transposición de la transposición; del blog al libro, del libro a la TV. La validez de la crítica mediática surge cuando el fenómeno trasciende la especificidad web. Heterorreferencia en la autorreferencia del sistema de medios.

Como en todos los casos parece perderse de vista un abordaje clave para comprender el fenómeno de esta palabra pública y privada en Inter-

net: el efecto enunciativo de autor. Se suma cierto valor metafórico en el “se escucha una primera persona”, pero sigue sin plantearse el problema fundamental del *origen*. La transposición de *Ciega a citas* al libro y finalmente a la TV le devuelve la oportunidad tranquilizadora de la remisión de género en el campo de la ficción. Todo el complejo dispositivo de ambivalencia ni ficción ni realidad posible en el blog personal queda obturado en las sucesivas transformaciones.

A modo de un comentario de blog o de una opinión que intenta volverse crítica

De estas escenas sobre el caso *Ciega a Citas* resulta no sólo imposible sino poco recomendable intentar extraer algún tipo de conclusión general sobre el funcionamiento de la crítica *en y de* Internet. Tienen, sin embargo, un valor: funcionan como una muestra de la incomodidad que recubre cualquier intento de sistematizar la descripción de un fenómeno y sus textos que no tienen aún un grado suficiente de sistematización.

Parece delinarse aquí el que quizá sea el principal problema: la metadiscursividad de la crítica intentando domar un discurso-objeto aún lábil, que se resiste a la clasificación. Esta dificultad se duplica en el caso de los blogs personales/ autobiográficos, que en muchos casos se construyen a partir de la puesta en escena de una metadiscursividad propia (cuyo objeto serían discursos y prácticas de una vida cotidiana extra-virtual), pero sobre todo por su opacidad enunciativa que anula las coordenadas clásicas de la crítica apoyada en la figura de autor.

Salvo que una transformación de las prácticas genere un cambio de paradigma en el uso de Internet ligado a la identificación (cada vez no sólo más posible sino incluso más probable por la influencia de dispositivos como los de las redes sociales) el yo virtual parece ser el punto ciego de la crítica de algunas formas de la discursividad en Internet.

Notas ↑

[1] Resulta a estos efectos muy operativa la entrada al respecto de la Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Internet>, pese a lo discutible de la “fuente”. Para una cita de mayor valor “ins titucional”, la red es caracterizada de modo similar en Wolton 2000: 100.

[2] Sobre la historia de las transformaciones de los diarios digitales se puede consultar los trabajos de Mariano Zelcer.

[3] Habría que pensar más detenidamente el caso de textos audiovisuales.

[4] Sobre la figura de autor en críticas literarias véase Cremonte 2007.

[5] Más sobre los blogs personales *confesionales* en Cappa 2008.

Bibliografía ↑

Cingolani, G. (2007) “Crítica de medios: aproximaciones a la discursividad ‘intra-mediática’”, presentado en XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRII - Rosario.

- Cremonte, U.** (2007) “Críticas mediáticas: la figura de autor”, presentado en XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRII – Rosario.
- Loggia Bergero, A.I. y Cappa, M.F.** (2007) “Temporalidades de la discursividad en Internet” Asociación Argentina de Semiótica. II Congreso Internacional y VII Congreso Nacional: Temporalidades. Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- Luhman, N.** (2007) *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos [1era.ed. 1996]
- Sibilia, P.** (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica.
- Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel, Colección del Círculo Buenos Aires para el estudio de los lenguajes contemporáneos.
- (2003) “Las dos direcciones de la enunciación transpositiva”, publicado en *Figuraciones*, número 1-2: “Memoria del arte / memoria de los medios”, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte y Editorial Asunto Impreso.
- Steimberg, O. y Traversa, O.** (1997) *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Atuel. Colección del Círculo Buenos Aires para el estudio de los lenguajes contemporáneos.
- Tassara, M.** (2001) *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel. Colección del Círculo Buenos Aires para el estudio de los lenguajes contemporáneos.
- Traversa, O.** (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en Revista *signo&seña* N° 12. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- (2005) “La tapa de los semanarios como dispositivo: una discusión crítica”, en actas del VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica.
- Vanoli, H.** (2008) “La superficie blog. Usos, géneros discursivos y sociabilidades ante la imaginización de la palabra” en **Urresti, Marcelo (editor)** (2008) *Ciberculturas Juveniles*, Buenos Aires, La Crujía.
- Verón, E.** (2001) *Espacios mentales. Efectos de agenda 2*. Barcelona, Gedisa.
- (2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa.
- Wolton, Dominique** (2000) *Internet ¿y después?*, Barcelona, Gedisa.

María Fernanda Cappa

es Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación (UBA) y maestranda en Análisis del discurso (UBA). Docente de Semiótica de los Géneros Contemporáneos (Facultad de Ciencias Sociales- UBA). Integrante de equipos de investigación en UBA y en IUNA. mariafernandacappa@gmail.com

Recorridos

El discurso como problema de la crítica. Sobre algunas condiciones del análisis del discurso literario

Nicolás Bermúdez

El objetivo de este artículo es estudiar la historia y la actualidad del encuentro entre los estudios literarios con los estudios del discurso. Me interesa, en última instancia, examinar la pertinencia y estabilidad de la literatura en el marco de los estudios del discurso tal como se plantean en el presente, entendido esto no como una simple variante de la crítica tradicional o como un gesto de apropiación de postulados metodológicos de alguna rama de la lingüística por parte de la teoría literaria, sino como una operación que implica reflexionar sobre el hecho literario desde otras perspectivas, otras maneras de construcción de los objetos, otras categorías, etc.

Palabras clave: estudios del discurso – crítica literaria – análisis del discurso literario

Discourse as criticism problem. About analysis of literary discourse conditions

The aim of this paper is to study the history and actuality of the encounter between literary studies to discourse studies. I'm interested, ultimately, examine the relevance and stability of literature in the context of discourse studies as spelled out in the present, this is not understood as simply a variant of traditional criticism or as gesture of appropriation, by part of literary theory, methodological postulates of some branch of linguistics, but as an operation that involves thinking about the literary event from other perspectives, other ways of constructing objects, other categories, etc..

Palabras clave: discourse studies – literary criticism – analysis of literary discourse

Introducción: donde el lector se entera del objetivo del trabajo, sus alcances y su organización

El objetivo principal del texto que sigue es ponderar la historia y la actualidad del análisis del discurso literario. Vale decir: examinaré la protohistoria y la actualidad (si es que tiene alguna más allá de la nominal)

de un encuentro entre espacios disciplinarios: los estudios literarios con los estudios del discurso (y con corrientes que anteceden e informan a estos últimos), ya sea que ese encuentro haya sido impulsado desde una u otra de las partes. Me interesa, en última instancia, examinar la pertinencia y estabilidad de la literatura en el marco de los estudios del discurso tal como se plantean en el presente, entendido esto no como una simple variante de la crítica tradicional o como un gesto de apropiación, por parte de la teoría literaria, de postulados metodológicos de alguna rama de la lingüística, sino como una operación que implica reflexionar sobre el hecho literario desde otras perspectivas, otras maneras de construcción de los objetos, otras categorías, etc.

El término “encuentro” lo empleo aquí para designar momentos en los cuales -por causas que se indicarán- saberes que abordan el objeto del hecho literario acuden a principios teóricos y metodológicos de los estudios del lenguaje. El uso de este término un poco ingenuo indica un posicionamiento (o quizás sólo la pereza y/o falta de espacio para tratar un asunto previo): ¿son realmente encuentros los de la lingüística con la literatura?; ¿o bien existe entre ellas, como muestran algunos lingüistas (e.g. Jakobson), una relación de complementariedad?, ¿o, como piensan otros (e.g. Chomsky), esto no es tan evidente? Por otra parte, si bien aspiro a que esto quede claro a lo largo del texto, me adelanto precisando que “estudios del discurso” refiere a un espacio con puntos de contacto, pero no equivalente al de la lingüística y al de la semiología.

En homenaje a la cautela, anticipo algunas aclaraciones. No tengo aquí otra pretensión de originalidad más que sintáctica: glosa (en algunos casos de manera abusiva) y artículo autores que han reflexionado sobre alguna zona de este tópico. Al referirme a la teoría y críticas literarias, considero únicamente los enfoques de mayor incidencia en la conformación del panorama local y lo hago desentendiéndome de datos que distinguen tradiciones institucionales. Por la misma demanda del tema, paso por alto las investigaciones (importantes en número y calidad) preocupadas más por la cultura que por el objeto literatura en su especificidad. De todos modos, se verá que me ocupo de las ideas y no de los hombres detrás de ellas (a los que apenas hago alusión). Discurso es un término que, claro está, designa un objeto de estudio de ciertas disciplinas. Si antes opté por “estudios del discurso” fue para involucrar en un solo término distintas corrientes que tienen esa unidad de análisis, aunque difieran en aspectos teóricos y metodológicos: la Escuela francesa de análisis del discurso (de ahora en adelante EFAD), el Análisis Crítico del Discurso (ACD) y la Teoría de los Discursos Sociales (TDS). Estas tres corrientes son las que considero, aunque -sería desatinado hacerlo- no de la misma manera. Dejaré en claro, cuando sea el caso, si sólo me estoy refiriendo a una de ellas.

Este escrito se encuentra dividido en tres partes. En la primera se puede hallar una historia, arbitraria e incompleta, de los encuentros entre la teoría y la crítica literarias y ciertas disciplinas que integran las ciencias del lenguaje. La segunda parte es propedéutica: se encuentra destinada a indicar algunas de las coordenadas que dieron lugar al surgimiento de esos estudios en torno al fenómeno de la discursividad. En la última parte y en la conclusión se evalúa el estado y acontecer actual del análisis del discurso literario.

1. Donde se exponen, sin pretensión de exhaustividad, episodios de convergencia entre los estudios del hecho literario, la lingüística y otras disciplinas preocupadas por el lenguaje

1.1. La retórica

Dos datos sobre los que no me voy a extender funcionan como presupuesto de lo que sigue. Uno: la historia contemporánea de la retórica (que parte de la segunda mitad del siglo XX) es la historia de la recuperación de dos operaciones parcialmente “olvidadas”: la inventio y la dispositio (encontrar qué decir y ordenarlo). La nueva retórica se distingue así por exceder el marco de la elocutio (la función ornamental de las figuras) al cual estaba circunscrita al menos desde la Edad Media. Dos: uno de los textos claves de esa empresa lo escribe Barthes (v. 1970), y allí coloca a la primera retórica como antecedente de una lingüística preocupada por el discurso, debido, entre otras cosas, a su vocación de catalogar situaciones discursivas y dispositivos de comunicación, y a que hace visible la necesidad de elevar la unidad de análisis y las herramientas para abordarla (la filiación se ve obstaculizada, sin embargo, por las posiciones normativas de la retórica). En esta consideración de Barthes se fundamenta la pertinencia de dedicarle a esta disciplina un segmento en este artículo.

En su devenir histórico, la antigua retórica adquirió el derecho de juzgar en materia literaria. ¿Por qué? Según Delas y Filliolet (1981: 17-25), retórica y poética compartían, para Aristóteles, un mismo funcionamiento dependiente de la lógica. Ambas tienen por objeto un lenguaje concebido como estructura destinada a captar algo del mundo: su verdad, en el caso de la retórica, o el secreto del engendramiento de las cosas, en el caso de la poética. La diferencia radicaba en el objeto de cada una de esas disciplinas. La retórica era definida como el arte de extraer de un tema el grado de persuasión que éste comporta, resultando así una clasificación de los enunciados bajo el amparo de un funcionamiento lógico que evalúa su verdad y eficacia. Su área de competencia era la comunicación cotidiana. La poética, por su lado, era concebida como el arte de operar sobre las palabras a partir de la regulación de la mimesis, entendida como verosimilitud de la representación. Su objeto era la evocación imaginaria. Ahora bien, Genette (1970:159) asegura que ya en la retórica clásica es percepti-

ble, debido a la desaparición de las instituciones republicanas y del género deliberativo, un desplazamiento progresivo del objeto retórico de la eficacia hacia la poesía. Con la declinación de la inventio y la dispositio, y el asentamiento de la elocutio como objeto privilegiado de la retórica, se neutraliza su oposición con la poética. Resultado: se convierte en la disciplina que estudia y valora el discurso literario ornamentado. Asimismo, se modifican los criterios que sostienen su normatividad: de la eficacia se pasa a un criterio estético determinado socio- culturalmente, esto es, asociado al “buen tono” que impone una élite. El problema que entonces se abre es el de la perturbación que provoca, en los principios reguladores de estas disciplinas, la contaminación entre el modelo lógico y el modelo estético. Puesto en modo interrogativo: ¿en relación con qué norma medir la eficacia del enunciado literario convertida en criterio estético? Tal como lo señalan Delas y Filliolet (op. cit.: 21), esta problemática hipotecará de ahí en más toda reflexión sobre el estilo y la literatura, en tanto se centra, fundamentalmente, en resolver lo insoluble: la definición de lo literario a partir de la determinación de un virtual grado cero (sea lo “natural”, lo “propio”, lo “no figurado”, etc.).

La retórica contemporánea (o nueva retórica) recupera la inventio y la dispositio. Así pues, se produce una reorganización de las relaciones de esta disciplina con los estudios literarios. La mención de dos enfoques resulta significativa para los límites de este trabajo. Por un lado, se han utilizado los desarrollos de la retórica para estudiar la significación interna de los textos literarios. Este tipo de trabajos, comúnmente llamados “temáticos”, pueden reclamar de manera legítima ser considerado retóricos. Delas y Filliolet la consideran una “semiótica retórica”, que, según sus palabras: “se esforzaría por mostrar las líneas de fuerza subyacentes de una obra, de reorganizar alrededor de un eje retórico una novela captada en su estructuración inmanente” (op. cit.: 23). Por otro lado, existieron y existen intentos para volver a pensar la retórica de la elocutio (i.e. una teoría de las figuras) sobre las bases de la lingüística (piénsese, por ejemplo, en los trabajos del Grupo m e.g. (1987)). Estas tentativas conducen por lo general a reflexionar acerca de la literariedad y su relación con el desvío. Una manera posible de encuadrar la cuestión es utilizar la lingüística como método y la literatura como objeto (v. *ibíd.*). P. Kuentz (1971) critica esta perspectiva, dado que, por su proceder metodológico, elige de manera ecléctica categorías operativas de la lingüística para describir fragmentos de textos, extrayéndolos de su entorno original y convirtiéndolos en enunciados, es decir, fragmentos de discurso. Despojado del texto, el fragmento valorizado como portador de literariedad no tendría entonces más valor que el de una cita como otra cualquiera, y el corolario era la “cosificación” del lenguaje poético.

1.2. Los formalistas rusos

Si bien el objetivo de este artículo parece evocar con demasiada afinidad el programa de los formalistas rusos, espero que al final de la lectura quede claro que la noción de discurso literario con la que trabajo no refiere exactamente a lo mismo que remitía en el uso de esos autores, más interesados en describir los procedimientos internos de las obras y sus cualidades intrínsecas ligándolos a las leyes de una poética, que en interpretarlos atendiendo a operaciones que remiten a su contexto de producción. Los formalistas rusos colocan a la obra en el centro de sus reflexiones, rehuyendo a explicarla a partir de la biografía del escritor o de aspectos de la vida social contemporánea. Mencionaré más abajo los motivos por los cuales sus tesis pueden ser consideradas como un episodio en la historia de las relaciones entre estudios literarios y lingüística, pero me apresuro a aclarar que, al sostener la distinción entre abordajes “endógenos” y abordajes “exógenos” y no traspasar el ámbito de la estética, permanecen en el marco de una acepción de discurso que entraría en contradicción con el diagnóstico que propongo en la última parte de este trabajo.

Si, como asegura Eichenbaum (1997), el principio que orientó la labor investigativa de los formalistas fue el de organizar una ciencia autónoma y concreta de la literatura (no especulativa), resultaba necesario “confrontar la serie literaria con otra serie de hechos y elegir en la multitud de series existentes aquella que, recubriéndose con la serie literaria, tuviera sin embargo una función diferente”. Naturalmente, fue la lengua cotidiana la serie elegida para cumplir ese programa metodológico y sustentar así el abordaje, por parte de los formalistas, de los problemas centrales de la poética. La lingüística aparecía, pues, como una ciencia que presentaba concomitancias con la poética en su objeto de estudio, pero que la abordaba desde otros presupuestos teóricos y con otros objetivos. De manera recíproca, los lingüistas se interesaron por el método de los formalistas puesto que, hechos de lenguaje al fin, los fenómenos literarios no son ajenos al dominio de su disciplina. En este sentido, el impulso dado por el método formal a las investigaciones en el marco de la poética, forzó una crisis de crecimiento de una lingüística moderna aún embrionaria (los trabajos fundamentales de los formalistas, recuerdo, se sitúan en los años veinte del siglo pasado), lo que se transformó en uno de los factores del aletargamiento de esta corriente. La misma, no obstante, se encuentra en el origen de la lingüística estructural o, al menos, en el enfoque funcionalista representado por el círculo lingüístico de Praga.

1.3. Filología y estilística

Tal vez el encuentro más trascendente entre la teoría y la crítica literarias y la lingüística fue el que tuvo lugar en la filología del siglo XIX. Ya en ese entonces se planteaba la inconveniencia de aislar el estudio de la

lengua del estudio de su uso: así como para los trabajos filológicos de establecimiento de un texto artístico se recurría a los conocimientos acumulados por las ciencias del lenguaje, no resultaba concebible la descripción de una lengua sin una descripción de las obras. De todos modos, no se trataba de un terreno axiomático. Era claro, de hecho, que el proyecto romántico conducía a la filología a oscilar entre dos definiciones: una estricta, que le adjudicaba el estatuto de auxiliar de la historia, en tanto conjunto de técnicas para abordar los documentos verbales, y otra amplia, que la imaginaba como una especie de ciencia de las culturas nacionales, dado que a través de una hermenéutica textual pretendía reconstruir la “civilización” que daba lugar a esos textos. De esta última acepción destaco dos elementos: sus vínculos estrechos con la etnografía, por un lado, y su erosión de la instancia autoral individualizada (dado que los textos se ligaban directamente al pueblo) por el otro.

Aclaremos sucintamente la naturaleza y desarrollo del encuentro aludido. El mismo se hace patente cuando la filología se preocupa específicamente por los textos con cualidades estéticas (dado que es allí, en las obras literarias, donde se expresa el espíritu de un pueblo). En ese lugar convergen enfoques y operaciones que pertenecen a la lingüística en tanto hacen al estudio del lenguaje y a la descripción de su funcionamiento a partir de los textos, con otros que corresponden a la teoría (e.g. diferencia entre géneros literarios) y a la crítica literarias (i.e. interpretación y valoración de un texto)[1]. Más tarde, con la autonomización y especialización que el pensamiento positivista opera sobre las ciencias modernas de la cultura (e.g. Historia, Geografía, Derecho, Etnología) y que, correlativamente, implica la modernización del sistema universitario europeo, este dispositivo comienza a transformarse, con el resultado de un confinamiento y debilitamiento de la filología. ¿Cómo se llega a esta situación? Por un lado, las ciencias humanas y sociales se dedican a los textos recientes y sin valor estético, dejando que los filólogos se encarguen de las civilizaciones perdidas y de la literatura. Por otro lado, se profundiza el proceso de autonomización de la lingüística, que en Europa concluye luego de la primera guerra mundial. Si bien no desaparecen del ámbito de la lingüística los intereses etnográficos, se disocia claramente aquello que pertenece al estudio de la cultura de aquello que es objeto de una reflexión lingüística de carácter científico: las lenguas y la lengua concebidas como sistema arbitrario (v. Maingueneau, 2006: 15). Como se indicó, la filología podía pensarse como un antepasado común, como una protohistoria de los estudios del discurso que tuvo finalmente su continuación. Si bien el gesto de reflexionar entre un texto y su contexto histórico de elaboración no era nuevo en la cultura occidental, no fue sino hasta mediados del siglo XIX que la filología se estabilizó como disciplina fundamental, aunque en general al servicio de la historia tal como

era concebida entonces, para transparentar la relación de una obra con el entorno en el que fue producida y circuló. Es decir, para reconstituir lo que dicen los documentos que construye y utiliza la historia a fin de descifrar el vínculo opacado por la transformación de las formas lingüísticas y de las sociedades (v. Foucault, 1996: 8-9).

La filología se conservó durante la primera mitad del siglo pasado, sólo en el ámbito académico germánico, por la labor de una estilística literaria estrechamente ligada a la filosofía idealista. Algo de esa filología se postulaba como una ciencia global de la cultura. Así, emprendimientos como el de Spitzer se sostenían en un dispositivo que articulaba hermenéutica y recursos de las ciencias del lenguaje para enfrentar la tarea interpretativa del estilo entendido como visión del mundo. La obra literaria era concebida como una totalidad orgánica que en todos sus aspectos y niveles expresaban un espíritu de autor que, justamente, le confería su unidad. A su vez, este principio espiritual permitía la integración de la obra en una totalidad mayor, el espíritu colectivo de su época -del cual, nuevamente, el espíritu del autor era expresión y al cual daba acceso. Ahora bien, el metalenguaje gramatical no tenía otra función en el aparato de la estilística más que la de rotular fenómenos que no iban más allá de la frase como unidad (e.g. metáforas, pronombres demostrativos, interjecciones, etc.). Para unidades más amplias, apelaba a la taxonomía retórica (e.g. período, exordio, etc.) (v. Maingueneau, 2006: 32). Es decir, no se le prestaba atención al valor heurístico que podían proveer los conceptos lingüísticos. La ventaja de esta corriente con respecto a la filología era que mientras esta última reenviaba a su contexto cada detalle relevado en la obra estudiada, la estilística exhibía voluntad de síntesis, de no atomización del texto. Ambas, no obstante, se mostraban incapaces de asumir las especificidades sociohistóricas de los modos de comunicación literaria y los regímenes enunciativos que esta define.

Las resonancias de este pensamiento fueron, pese a todo, múltiples. La reflexión sobre el estilo alcanzó a autores europeos de importancia considerable para el ámbito nacional. Barthes, por caso, opuso estilo a escritura. Mientras esta última remitía al sociolecto de un colectivo, el primero designaba “un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor”, aunque su puesta en obra sea producto de un automatismo, no de una elección intencional (v. Barthes, 1993: 18). Otro trabajo para destacar es el de Rastier (2001). En él se introduce una distinción entre dos acepciones de estilo que parecen retomar, en parte, la diferencia en la operatoria de abordaje que se planteaba entre la filología y la estilística. Existiría, por un lado, el estilo de una obra, un principio de unidad al cual se arriba a través de rasgos que presentan un alto grado de conectividad interna en múltiples niveles: una arquitectura. Por otro lado, hay otros rasgos significativos, que remit-

en según Rastier a “hábitos prácticos de factura”, que, al repetirse de obra en obra, pueden remitir a un estilo de autor, tal como lo proponía Barthes. Aunque guardan cierta regularidad, estos rasgos se caracterizan por ser secundarios, marginales, discontinuos, menores. En otros términos, la actividad de su detección y relevamiento se puede asociar a la actividad interpretativa que propone el modelo epistemológico indicial (cf. Ginzburg, 1999: 138-175), modelo al cual responderían varias disciplinas, entre ellas el psicoanálisis y la que nos ocupa: los estudios del discurso. Añade Rastier que el estilo de una obra es propio de los textos artísticos, mientras que los rasgos que permiten definir un estilo de autor pertenecen a todo tipo de discurso, ya que se producen por un trabajo recurrente de selección sobre las opciones lingüísticas, discursivas y genéricas. Se puede observar que por la extensión de su objeto y el funcionamiento de su modelo interpretativo, esta acepción de la estilística comparte espacio epistemológico con algunas corrientes de los estudios del discurso, aunque, en este último caso, los rasgos significativos identificados por el analista remiten no ya a la noción de estilo, sino a lugares de enunciación, formaciones ideológicas, estructuras psico-sociales, órdenes del discurso, etc [2].

Apartada de la tradición literaria, también prosperó una preocupación por el estilo en el marco de la reflexión lingüística moderna [3]. Claro que ya no ligada a una instancia singular, sino a los elementos que codifica la lengua para organizar la expresión de la subjetividad. Menciono algunos hitos de esta línea de indagación priorizando nuevamente aquellos con mayor presencia en nuestro ámbito [4]. Para Bajtín (2003), el estudio del estilo cae sobre la órbita del estudio de los géneros discursivos. El estilo da cuenta del momento individual de un enunciado que, indisolublemente asociado a las otras dos dimensiones -estructura y unidad temática- es regulado por el género discursivo en el que se inscribe el enunciado y, en última instancia, por una esfera de lo social en la que se estabiliza el género. Charles Bally, por su parte, incluía bajo el estudio del estilo los recursos de expresividad del lenguaje. Es decir, los modos que tiene la lengua para expresar las emociones, en definitiva la afectividad: los “hechos de sensibilidad” (v. Charaudeau y Maingueneau, 2005: 242). Por último, no es desacertado sugerir que las problemáticas concebidas por Benveniste (2001) hacen también a la cuestión del estilo en la lengua. En efecto, los elementos que la lengua le proporciona al sujeto para inscribirse en su enunciado, inscribir al coenunciador y referir al mundo, operan, en concurrencia con las determinaciones de orden social, como reguladores de las posibilidades expresivas del hablante.

El interrogante que aparece es qué queda hoy de estas tradiciones en los estudios del discurso. En principio subsiste, como vimos, la operación metodológica basada en la indicialidad, lo que es particularmente claro en el caso de la EFAD. En esta tradición se ponen en vinculación las opera-

ciones discursivas con lo que se postulan como las condiciones sociales de su producción. Dicho en términos más rudos, interpretar consiste aquí en conectar marcas de la superficie textual con elementos del contexto

Asimismo, las preocupaciones que manifestaron las diversas corrientes de la estilística en el marco de la lingüística perduran todavía, aunque conceptualizadas y distribuidas en distintas disciplinas que trabajan sobre el discurso como la teoría de la enunciación, la pragmática, la sociolingüística, el análisis conversacional, etc. Es decir: en este campo no es sencillo dibujar el perímetro de lo heredado de la estilística.

En lo que respecta a la actualidad de la estilística específicamente literaria, tampoco cabe hablar de una única modalidad de articulación con la lingüística y el análisis del discurso [5]. Una estilística que sea una mera aplicación de categorías lingüísticas al estudio del uso de la lengua en obras literarias se aleja de las preocupaciones del análisis del discurso, situación que se invierte cuando se ponen en obra elementos lingüísticos para reflexionar sobre los textos literarios y sus contextos de producción, circulación y reconocimiento (cf. Charaudeau y Maingueneau, 2005: 243)

Abandono por un momento las ideas y me dedico a los hombres. Además de exceder los límites de este trabajo, resultaría ocioso exponer y valorar nuevamente aquí la obra de estudiosos como Amado Alonso y Henríquez Ureña. Pero es indispensable al menos mencionarla, no sólo porque en ella se encuentra la mejor parte de la labor estilística en el ámbito argentino, sino por la trascendencia de su intervención en nuestro universo académico y cultural.

1.4. Los enfoques comunicativos

A lo largo del siglo XX se multiplicaron las modalidades de reflexión en torno al hecho literario, y la división tradicional de estilística por un lado e historia de la literatura por otro, resultó difícil de sostener. Surgieron entonces varias problemáticas que –lo retomaré más adelante– inclinaron a un sector de la teoría hacia enfoques que están entre los que promovieron los estudios del discurso o que guardan con ellos cierta equivalencia. Entre ellas, cabe destacar la reflexión acerca de las condiciones de la comunicación literaria (principalmente sobre sus dispositivos comunicativos) y las nuevas formas de leer las conexiones entre obra y sociedad. El catálogo de corrientes o autores que transitaron esas cuestiones es, sin dudas, extenso; mencionaré algunos privilegiando nuevamente su presencia local. a- Aquí es necesario referirse de nuevo a Bajtín. En su intento por superar el antagonismo entre las tendencias estrictamente formalistas y el ideologismo del marxismo vulgar que, sin mediación, proyectaba los elementos estructurales de la obra en la vida real, elaboró conceptos claves para describir y explicar la interpretación y valoración que la obra

hace del mundo. La necesidad de dar cuenta de la determinación social en la producción, circulación y reconocimiento de los textos (e.g. género discursivo); la concepción de los procesos que tienen lugar en la literatura como dialógicos (e.g. dialogismo); el imperativo del conocimiento de los espacios, identidades culturales e imaginarios en los que se produjo una obra a la hora de analizar (e.g. cronotopo). Aunque moldeados en el marco de la teoría y crítica literarias, se observará que algunos de estos principios epistemológicos y metodológicos guardan equivalencia funcional con los estudios del discurso tanto en su acepción global -es decir, considerando todas las corrientes que operan a partir de la puesta en vinculación de un texto con su contexto- como con enfoques más específicos, interesados por analizar, en los textos que actualizan discursos, las operaciones de producción de sentido remitiéndolas a sus condiciones sociohistóricas. b- La Teoría de la Recepción. Consiste en un gesto de reacción contra el dogma formalista y estructuralista relativo a la existencia de una obra autónoma por un lado, y de la aplicabilidad infalible de sus enfoques sistémicos por otro. Tanto las Teorías de la Recepción [6] como la noción de lector modelo de Eco[7], incorporan a los estudios literarios la circulación y la recepción y, fundamentalmente, la idea de que el sentido de una obra no es cerrado, sino que implica siempre la cooperación del lector. En otros términos, estas teorías atienden a la intersubjetividad inherente al proceso de comunicación y a su determinación histórica y cultural.

1.5. La influencia del método estructural (semiología, narratología y poética)

Como se sabe, con el éxito del estructuralismo la lingüística concedió una especie de protección de ciencia a ciertos saberes preocupados por el problema de la significación (¿qué otra ciencia mejor para tomar prestados conceptos que aquella que atiende a ese sistema de significación por excelencia que es una lengua natural?). Se trataba, claro está, de la lingüística de aquel entonces: Saussure releído por el funcionalismo y la glosemática [8]. La teoría y la crítica literarias no escaparon, se suele decir, a esta situación. De todos modos hay que reconocer que en el término estructuralismo literario fueron a parar abordajes claramente disímiles, que, en el mejor de los casos, podían alardear de un enemigo común: los abordajes “exógenos” de las obras, principalmente la historia literaria [9]. Al igual que el formalismo y a diferencia de lo que sucedía con la filología, el estructuralismo pretendía elaborar una verdadera ciencia del texto literario, considerándolo un artefacto y reflexionando sobre su organización de carácter cerrado [10]. Rechazando la adjudicación del sentido último de una obra en alguna instancia exterior se sostiene una concepción autotélica del texto, lo que produce: a) un desplazamiento a un segundo plano del interés por analizar las obras en función de su inscripción en las prácticas

comunicativas de la sociedad; b) una continuidad con la oposición que tornó posible la historia literaria, esto es, con la distinción texto/contexto, como espacios relacionados pero perfectamente separables para su estudio. Como veremos más adelante, los estudios del discurso serán los encargados de sacudir este estado de cosas.

Ahora bien, tal como lo reconoce Maingueneau (2006: 32), ese amparo científico a los estudios literarios no fue, en realidad, provisto por la lingüística, sino por la semiología. Por una semiología que, excusada en la necesidad de “autonomía” tendía a ignorar lo que sucedía en el mundo de la lingüística, con el resultado de terminar por inspirarse en fases ya superadas de esta última disciplina [11]. Y así la teoría y la crítica literarias comenzaron a hablar de paradigmas, sintagmas, connotación, significante, actante, etc., y no de dialecto, variación, grupo nominal, determinante, modo, aspecto, etc. Por otra parte, es difícil imaginar que, en ese ámbito (con foco en Francia en la segunda posguerra y en los años sesenta) los abordajes lingüísticos de fenómenos literarios hubieran sido recibidos con unánime beneplácito: los entornos intelectuales dominados por el marxismo constituían una resistencia a todo lo que impidiera articular la serie literaria con la social [12]. Casi no hace falta repetir que esta semiología, presentada como ciencia bajo el patrocinio del programa estructuralista, autorizó a muchos críticos literarios a extender su interés al conjunto abierto de las prácticas culturales. Esto permitió desplazar los límites de la literatura y atender a otros campos: la vestimenta, el cine, la cocina, etc. Por motivos que entiendo ocioso mencionar, resalta en este entramado la obra de Roland Barthes. Parte de esa obra (que excede en cantidad y calidad los motivos por lo cual la invoco) es la conciencia de un análisis semiológico de la cultura. En la Lección inaugural afirma que la semiología tiene una relación auxiliar con la ciencia: “puede ayudar a algunas ciencias, ser durante un tiempo su compañera de ruta, proponerle un protocolo operativo a partir del cual cada ciencia debe especificar la diferencia de su corpus. Así, la parte de la semiología que mejor se ha desarrollado, es decir, el análisis de los relatos, puede brindar servicios a la historia, la etnografía, a la crítica de los textos, a la exégesis, a la iconología” (1996: 143).

En concreto y contra lo que se suele afirmar, conviene relativizar la idea de una incidencia permanente y decisiva de categorías desarrolladas en el estudio de la lengua y las lenguas naturales para el abordaje de lo literario en esta época; más bien habría que pensar en contactos intermitentes cuyos beneficios, tanto para una parte como para la otra, todavía hay que evaluar. A esas convergencias puntuales, por otra parte, concurre una lingüística estructural ya perteneciente al pasado. Ejemplos: socializados en 1950, los ensayos más influyentes de Jakobson fueron publicados en francés en 1957; un año más tarde aparecen algunos de los artículos de Benveniste sobre la enunciación (recopilados para su publicación en li-

bro en 1966) [13]. Los desencuentros, sin embargo, no concluyen ahí. Al desfase temporal se le añade la irresponsabilidad: “muchos literatos hacen de la lingüística su locurita del domingo”, afirmaba, en un texto de 1971, Antoine Culioli.

En este marco de prevalencia del método estructuralista y la semiología, dos disciplinas abocadas a estudios literarios encontraron la posibilidad de un desarrollo significativo, estableciendo técnicas de exploración del fenómeno textual que rápidamente fueron ingurgitadas por los estudios del discurso. Hay que reconocer, de todos modos, que ninguna de las dos le debe mucho a la lingüística. Por una parte, la narratología o análisis del relato, que sólo se apropia de unos pocos términos de esa disciplina (“proposición narrativa”, “modo”, etc.) -los cuales, además, no pertenecen al núcleo principal de su aparato analítico (la deuda mayor es, en todo caso, con los formalistas y con la retórica)-. Importa precisar que el objeto de este tipo de análisis no es la obra literaria misma. Lo que ella interroga –señala Todorov (1975: 19)– es ese discurso particular que es el discurso literario. Así, la obra viene a convertirse en una manifestación de una estructura abstracta entre otras posibles. Esta propiedad general que le otorga singularidad al hecho literario, y que suele recibir el nombre de literariedad, es el objeto de la disciplina [14]. Por otra parte, la poética (en tanto teoría de la poesía y no de lo poético), que en realidad estuvo más atenta al legado de los formalistas rusos que a los estudios de las lenguas naturales. Su desarrollo se explica, de nuevo según Maingueneau (2006: 33), por la convergencia entre los enunciados poéticos y la epistemología estructuralista, dado que son inmediatamente estructurales en su organización (métrica, rimas, estrofas, etc. dependen, en última instancia, de un principio de equivalencia estructural)[15].

Es una obviedad decir que el medio argentino resultó permeable con una fuerza de inserción variable al estructuralismo literario, dado el peso específico de la tradición de un abordaje guiado por el compromiso sartreano que había impuesto la labor de David Viñas y del grupo de la revista *Contorno* a partir de los años cincuenta. Esta incursión claramente amainó a fines de los setenta [16], en buena parte debido al acercamiento a la vertiente culturalista inglesa de los críticos agrupados en torno a la revista *Punto de Vista*. Esa aproximación puede entenderse como una búsqueda por revertir el desalojo de la historia que habían ocasionado las premisas estructurales, y como la resultante de la insatisfacción que los críticos de ese grupo sentían ante los límites disciplinarios del pensamiento francés. En definitiva, el proyecto consistía en concebir la literatura como una práctica discursiva inserta en el perímetro más amplio de las prácticas significantes de la sociedad. De todas maneras, por más que se ajustaran al modelo epistemológico rígido de una textualidad autorreferida, no es sencillo encontrar, tal como sucedía en las

academias europeas, trabajos de crítica literaria que realmente acudieran a la lingüística. Sí existen, en cambio, estudios atentos al eco del vocabulario semiológico o que fueron, directamente, una aplicación a otros corpus y problemáticas de las propuestas de autores como Barthes y Greimas.

1.6. “Locuritas del domingo”

La sentencia antes citada de Culioli vale como botón de muestra para observar cuál ha sido la actitud de los lingüistas hacia la labor de los teóricos y críticos de la literatura (sin desconocer, por otra parte, que la afirmación proviene de un lingüista que ocupa un lugar muy particular en el elenco de esa disciplina, no sólo porque ha tomado cierta distancia de la “ortodoxia” de la lingüística de la enunciación francófona, sino porque es reconocida su tendencia a incorporar una profusa reflexión epistemológica en sus trabajos). Conocida esa actitud, referiré algunas de las imputaciones que Culioli desplegó contra sus colegas literatos. Ellas tienen el valor de dar acceso a discusiones propias de una coyuntura (protagonismo de la semiología y de la lingüística en el pasaje de los sesenta a los setenta) y a cuestiones actuales sobre los principios epistemológicos de las ciencias del lenguaje.

Culioli hace notar que los estudiosos en literatura suelen recurrir a la lingüística amparados en varias ilusiones sobre el lenguaje; a saber: a) la de su natural transparencia, y, por transitividad, la del metalenguaje; b) la de su exterioridad instrumental. En efecto, este autor apunta que, junto al error muchas veces señalado de considerar que existe una correspondencia biunívoca entre lenguaje y realidad, el crítico literario puede explicar una obra haciendo “como si las palabras, a pesar de su polisemia evidente y su estatuto complejo, tuvieran acepciones unívocas y un modo de existencia único”. Junto a ese desatino existe otro aún más grave: la falta de reflexión sobre el metalenguaje, “como si cada vez que él utiliza un término, esto no supusiera toda una organización teórica del campo en el que opera”. Y el precio que paga la crítica literaria por estos “como si”, por esta contravención a la cientificidad, es la conducta mimética: cualquier práctica, en la medida en que no haya adquirido determinado grado de conceptualización, se comporta como su objeto (“En ese momento –dice Culioli–, el crítico, para describir un estilo musical, utilizará metáforas musicales”) (cf. en prensa).

De la misma manera, la configuración de un espacio de estudio que habilita a deslindar abordajes “externos” e abordajes “internos” es tempranamente discutida por Culioli en nombre de cualquier consideración de una exterioridad del lenguaje, consideración que, en el ámbito de la lingüística, ya había desbaratado Benveniste. En tal sentido, señala que al lingüista le resulta difícil admitir que por un lado está lo subjetivo (biografía del autor) y por otro lo objetivo (el texto), de modo que sería factible pon-

er en correspondencia, término a término, tal elemento en el texto y tal elemento fuera del texto, dado que se tiene la idea de que el lenguaje es un exterior, en tanto que la vida interior sería, precisamente, un interior

Finalmente, le cuestiona al crítico literario su carencia de reflexión sobre los problemas teóricos en sus operaciones interdisciplinarias. Cuando lo requiere la actividad crítica, va a buscar sólo la pequeña dosis que le hace falta de contexto. Así, si necesita psicoanálisis, irá a buscar en un manual lo que tiene que saber sobre psicoanálisis. Cuando se trata de lingüística, pareciera que “busca que se le dé la- lingüística-del-momento, en cierto número de clases de reciclaje, de tal modo que luego él pueda utilizar lo que se le haya dado”. La voluntad de la interdisciplina, replica Culioli, debe estar acompañada de una verdadera reorganización de las prácticas investigativas, y debe tener como objetivo último desarrollar realmente una actividad pluridisciplinaria que involucre equipos con gente que posea una rama dominante y una buena competencia en otro campo.

Si bien ilumina problemas, Culioli es optimista acerca de la productividad de estos encuentros ¿Qué ventajas le puede traer a la teoría y a la crítica la apelación a la lingüística? Fundamentalmente, la posibilidad de plantearse problemas metodológicos y teóricos básicos como, vaya por caso, protegerse de la ilusión empirista del objeto dado. Más allá de esta consideración global, Culioli indica sectores puntuales que podrían apuntalar a los estudios de literatura: fonostilística (en la que fue vital el aporte de la fonética), el análisis de enunciados (párrafos, relaciones interproposicionales), la lexicología, el estilo indirecto, etc.

2. Donde se informan, con la mayor nitidez posible, los factores que ocasionaron la aparición de los estudios del discurso

2.1. Hitos para una cartografía

Llegados a este punto, conviene definir con mayor precisión lo que he estado denominando un poco irresponsablemente, estudios del discurso. Para ello, repasaré algunos hitos – algunos es no todos– de la historia de la constitución y estabilización de este campo. Paradójicamente, no ahondaré en los debates acerca de su situación epistemológica actual. Reponerlos le daría a este artículo el volumen de una tesis doctoral. Baste señalar que, al menos en la EFAD y en el ACD, es un tema que suscita disputas y disputas sobre la validez de esas mismas disputas. Apuesto, de todos modos, a que la información que sigue permita observar, además de su inestabilidad, los principios que regulan este terreno [17].

Un horizonte parcial, al menos para el caso de la EFAD, lo dibuja la situación a la que se vio sometida la lingüística durante la expansión del estructuralismo. Fue el mismo estatuto de “ciencia piloto” del que antes

hablaba el que la obligó a dar respuestas frente a objetos inéditos (e.g. mitos, sueños, novelas, films, etc.) y frente a la necesidad de producir conceptos nuevos; debió satisfacer, al fin y al cabo, una nueva y considerable demanda. Este panorama conmovió la posición de una lingüística con un campo de aplicación aún limitado a la oración. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucedió con el programa de los formalistas rusos, ella supo proporcionar un conjunto de respuestas a esta creciente presión. Las indico más abajo.

Nacidos en el marco de la irrupción y posterior crisis del paradigma estructuralista en las ciencias sociales, los estudios del discurso constituyen un espacio disciplinario relativamente joven. Comenzaron siendo nada más que un “espacio crítico de problematización”, pero existen ciertas evidencias que permiten afirmar que, al menos en algunos centros académicos importantes, han acumulado saber y se han afianzando con el tiempo [18]. Estas evidencias atestiguan el desarrollo de un aparato conceptual y unas metodologías de análisis específicas, un diálogo fluido entre las distintas corrientes que integran el espacio disciplinar y, aunque problemática y desigual, una inserción institucional. Es decir, aunque la involucran, conforman algo distinto a la mera ampliación del campo de la lingüística (ver n. al p. 38) y surgen en desfase con las propuestas de la semiología. Son múltiples los desplazamientos epistemológicos que permitieron su aparición; quizás los que siguen sean los más destacables (cf. Maingueneau, 1989 y Bonnin, 2008).

2.1.1. En el campo lingüístico

Desde la década del cincuenta del pasado siglo, una serie de indagaciones conmovieron el establecimiento de la unidad de análisis, los presupuestos teóricos y la estructuración de los fenómenos de la lingüística, lo que repercutió en la conformación del discurso como objeto de análisis.

2.1.1.1. El abandono de la oración como unidad de análisis

a- A mediados del siglo pasado, Z. Harris (1952) propuso un método -luego bautizado harrisiano o de los términos-pivote- que se constituyó en referente de los primeros trabajos de la EFAD, aunque con una finalidad totalmente distinta a la que tenía en el marco teórico original. Consistía en la construcción de un corpus con un alto grado de homogeneidad a partir de operaciones de manipulación sintáctica que desatendían el funcionamiento interno de la oración. Ello estaba a favor de una mirada comparativa de la aparición de términos y sus entornos en diferentes textos. Ya en la década del setenta este método comenzó a ser criticado, imputándosele, entre otras cosas, el hecho de subestimar las dimensiones textual y enunciativa de la discursividad (cf. Charaudeau y Maingueneau, 2005: 388).

b- Promediando los setenta, en los ámbitos académicos de habla inglesa y alemana (principalmente en la Universidad de Constanza) se desarrollan investigaciones en relación con la lingüística del texto (Dressler y De Beaugrande, 1972), la gramática textual (van Dijk, 1977 y 1980; Halliday y Hasan, 1976) y, ya en los ochenta, con la gramática sistémico-funcional (e.g. Halliday, 1985), que constituyen algunos de los más significativos antecedentes que permitirán, más tarde, la aparición y expansión del ACD.

2.1.1.2. La configuración de la subjetividad como problema lingüístico

a- Si bien no se trataba de un fenómeno que había permanecido oculto para la lingüística precedente, es recién con los trabajos de Benveniste (la primera publicación de “De la subjetividad en el lenguaje” data de 1958[19]) que se logra elucidar el fundamento lingüístico de la subjetividad y del tiempo, a partir del inventario y descripción de las formas que participan en la instauración de la subjetividad en el discurso. Tal repertorio de recursos fue extendido por Kerbrat-Orecchioni en su continuación del trabajo de Benveniste.

b- Desarrollada a partir de la década del setenta e inspirada en la obra de dos estudiosos de la literatura como Bajtín y Genette, la teoría polifónica de Ducrot operó una escisión del sujeto hablante en el plano mismo del enunciado, ya que: “El sentido del enunciado se presenta así como la cristalización, en un discurso, de distintas voces abstractas o puntos de vista, introducidos en escena por el locutor, definido como aquel personaje, a menudo ficticio, al que el enunciado atribuye la responsabilidad de su enunciación” (García Negroni y Tordesillas Colado, 2001: 27). Si bien aquí la dimensión polifónica se sitúa en nivel de la lengua, ella suministró herramientas importantes al análisis del discurso. Esta perspectiva fue central para las primeras formulaciones de la EFAD, ya que permitía atacar la ilusión del sujeto hablante.

2.1.1.3. La dimensión comunicativa de la actividad lingüística

Si bien posteriormente fue muy criticado en especial desde la semiótica (e.g. Greimas y Courtés, 1982; Kerbrat-Orecchioni, 1997; Verón, 2005) – no sin razón –, el trabajo fundador de Jakobson [20] acerca de la naturaleza comunicativa del lenguaje, se transformó en presupuesto teórico y problemática central para varias disciplinas orientadas sobre lo discursivo que, a su vez, enriquecieron esta concepción de la comunicación lingüística incorporando nuevos elementos. Así, para la evolución de este acercamiento entre lingüística y teoría de la comunicación fueron decisivos los aportes de, por ejemplo, la pragmática anglosajona (la tesis de los actos de habla y sus dimensiones ilocucionaria y perlocucionaria se publica en 1962[21]), la sociolingüística variacionista (las tesis fundamentales de Labov asociando el uso lingüístico y el estatus social son de 1972), la etnografía de la

comunicación[22], la etnometodología y la lingüística interaccional (que integra el componente lingüístico en el horizonte mayor del intercambio simbólico[23]).

2.1.2. En el campo de la filosofía y la estética

También en este espacio es posible identificar varios factores que confluieron en la constitución del análisis del discurso.

2.1.2.1. La pragmática anglosajona y la Teoría de los Actos de Habla

Mencioné más arriba nociones producidas por la obra pionera de J. Austin difundida desde inicios de los sesenta. Desde la filosofía del lenguaje, ella puso las bases para la elaboración de un marco teórico que interesó no sólo a filósofos y a lingüistas sino también a psicólogos, críticos literarios y antropólogos, dada su pertinencia para abordar el estudio del lenguaje en uso. Las nociones de acto ilocucionario y acto perlocucionario muestran que el uso del lenguaje no consiste simplemente en decir sino también en hacer. Atacando las posiciones representacionistas que sostienen que los enunciados funcionan describiendo un estado de cosas de la realidad, se sostiene que el enunciado y la situación hacen una totalidad indisoluble de significado y acción. Interesa enfatizar aquí que la dimensión reflexiva que Austin le adjudica a la producción de un enunciado lo coloca, junto a Benveniste, en la línea de aquellos que han permitido desterrar las hipótesis de una relación transparente entre el uso del lenguaje y el mundo (que, según vimos con Culioli, tendría alguna vigencia entre los críticos literarios). En este mismo espacio de reflexión pueden situarse los trabajos de Searle y Grice, entre otros. De todas maneras, las críticas a las tesis de la pragmática anglosajona han sido múltiples, significativas y provenientes de ámbitos diversos (e.g. Bourdieu, 1985; Ducrot, 1986; Berrendonner, 1987).

2.1.2.2. La obra de Michel Foucault

En tanto que define al conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación (e.g. discurso psiquiátrico), el término discurso ocupa un lugar central en las investigaciones de este autor, no sólo como objeto de descripción metodológica (i.e. cómo se aborda el estudio de una formación discursiva), sino también como resultado de puesta en obra de esa metodología (e.g. la descripción del discurso psiquiátrico en la época clásica). Varios conceptos claves de sus trabajos correspondientes a la etapa del desarrollo de una arqueología, principalmente en *La arqueología del saber* (1969) y *El orden del discurso* (1970), fueron retomados y transformados por analistas del discurso. Entre ellos están: formación discursiva, orden del discurso, práctica discursiva, dispositivo, reglas de formación, modalidades enunciativas, sistema de dispersión, etc. En el marco de la

EFAD, Courtine (1981) fue quien ajustó y organizó de manera operativa algunos de estos conceptos. La escuela de Duisburgo -especialmente Jäger (e.g. 2003)- intentó incorporarlos a su particular enfoque dentro del ACD. En el ámbito argentino la crítica literaria tiene aún hoy un diálogo muy fluido con la obra de este autor.

2.1.2.3. Los postulados del Círculo de Bajtín

Escritas durante la década del veinte del pasado siglo pero traducidas y difundidas en Europa occidental a partir de los años setenta, las principales obras de Bajtín tuvieron una incidencia decisiva en diversas áreas de las ciencias del lenguaje (e.g. semántica y pragmática francesas) y, como se señaló, de la teoría literaria. La explicación del funcionamiento discursivo desarrollada por el llamado Círculo de Bajtín estableció que el dialogismo es un fenómeno constitutivo de todo discurso (cf. Bajtín, 1986). Es decir, la estructura semántica y estilística de todo discurso se halla determinada por los enunciados producidos anteriormente y por los que, en un futuro, los destinatarios puedan llegar a producir. Esta es la tesis que le da basamento a ciertos postulados centrales de la EFAD, como, por ejemplo, el de la heterogeneidad constitutiva (Authier-Revuz, 1984) y el de la primacía del interdiscurso sobre el discurso (cf. Pêcheux, 1975). La dimensión sociológica de este principio indica que el sentido lingüístico se encuentra determinado por la estructura social, lo cual implica la imposibilidad de estudiarlo fuera de sus contextos sociales de uso y, por ende, en el marco de los conflictos de clase (cf. Voloshinov, 1992)[24]. El reconocimiento de esta relación entre estructura social y producción de sentido también ubica a Bajtín como uno de los antecedentes del ACD. Un corolario de estas tesis sobre el funcionamiento social del discurso, es la construcción del concepto de género discursivo (cf. Bajtín, 2003), que establece una vinculación estrecha entre tipos relativamente estables de enunciados y esferas de la práctica social. En tanta operación de clasificación y organización tipológica, la evolución de este último concepto en el marco de los estudios de la discursividad social ha tenido y tiene contactos con la noción de género puesta en circulación por la teoría literaria. Asimismo, ocupa un lugar cada vez más central en los trabajos de la EFAD (e.g. Adam, 1991; Maingueneau, 1999[25]).

2.1.3. En el campo psicoanalítico

Resta, finalmente, mencionar algunas de las concepciones sobre la subjetividad y el sentido que originó la particular relectura lacaniana de la obra de Freud, cuyo peso trasciende el ámbito francófono (la publicación original de sus Escritos es de 1966[26], pero reúne artículos que tenían desde mucho antes una vasta circulación). Desde 1950, las referencias al lenguaje pasan a dominar el concepto lacaniano del sujeto, donde ya queda establecido que este último es efecto del lenguaje, lo que

significa que el orden simbólico ya no puede ser considerado como producción de la conciencia (cf. Lacan, 1996). Por el contrario, el ser humano, no tiene acceso a sí mismo más que en un orden simbólico que lo recibe y atraviesa bajo la forma del lenguaje y en el cual la determinación del significante instauro al sujeto como escindido por su propio discurso. Esta escisión se actualiza claramente en la diferenciación que introduce Lacan entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado (cf. Dor, 2006). Su movilización del término discurso, por su parte, entraña el reconocimiento de la naturaleza intersubjetiva del lenguaje. Ahora bien, el lenguaje no sería un sistema de signos, sino un sistema de significantes, ya que, a diferencia de la definición clásica de la lingüística estructural, Lacan considera al significante como elemento primario y básico del lenguaje, verdadera unidad del orden simbólico. Los significantes son elementos materiales que se combinan siguiendo las leyes de la metonimia (esta crítica a la ilusión de una correspondencia entre significante y significado permitirá la aparición de posiciones posestructuralistas). Se observará el estrecho vínculo que posee este conjunto de ideas con las arriba mencionadas producidas en el campo lingüístico, algo explicable por la posición central que ocupa el lenguaje en la obra psicoanalítica lacaniana. Por otra parte, estos postulados participan del núcleo teórico de la EFAD y su influencia no ha sido menor en el desarrollo de la crítica literaria durante la segunda mitad del siglo pasado.

2.2. Discurso y contexto

El presente mapeo pretende brindar una pauta aproximada de las connotaciones que provocó el itinerario del método estructuralista y la aparición de la noción de discurso sobre distintas áreas de las ciencias del lenguaje; fundamentalmente en las teorías de la enunciación, en las corrientes inspiradas en la pragmática, en las teorías basadas en el principio de la polifonía, en la recuperación de la retórica, etc.

Surgida y propagada en este escenario, la noción misma de discurso no ha adquirido aún consistencia semántica. Tampoco podía ser de otra manera, dado que designa objetos construidos en el horizonte de enfoques o disciplinas distintas (ni siquiera refiere siempre a una unidad de análisis). Se podría decir, pues, que es polisémica considerando el marco de las ciencias del lenguaje o de los estudios del discurso, y adquiere valores más precisos en cada corriente o en el trabajo de un autor específico, lo que obviamente conspira contra la voluntad de hablar de estos estudios como un espacio epistemológico estable y homogéneo. De todos modos no es imposible ensayar un intento de generalización estableciendo el alcance de la noción en dos planos.

Por un lado, discurso posee un registro más bien técnico, que puede remitir a una unidad conformada por una sucesión de frases (e.g. en la lingüística textual), al uso de la lengua en un contexto (lo que no deja de aproximarlo a la enunciación benvenistiana), al conjunto de textos que puede producir este uso y que puede ser clasificado según algún parámetro (e.g. “discurso comunista”). Este inventario no es exhaustivo.

Por otro lado, implica una toma de posición frente a una manera de concebir el lenguaje que moviliza una serie de ideas-fuerza que se desprenden parcialmente de lo expuesto más arriba. Con mayor justeza, vale afirmar que instaura fuertemente un ideario cuya vigencia en nuestro universo académico es reconocible en un doble vector. El discurso como producción, la preeminencia de la interacción, el carácter reflexivo de la enunciación, el decisivo papel organizador de los géneros discursivos en tanto dispositivos de comunicación, el carácter inseparable del texto y el contexto, la naturaleza social del sentido, etc., son concepciones que anclaron principalmente en los estudios que, en mayor o menor medida, permanecieron en el marco de la tradición estructuralista, alojados institucionalmente en las facultades de letras. Por otro lado, más cercanos a las carreras de comunicación y de sociología, prosperó la TDS, cuyos presupuestos de base son la existencia de un pensamiento ternario (peirciano) sobre la significación, lo real como producto de la red semiótica, la producción social del sentido, su preocupación por la materialidad del sentido, etc. (v. Verón, 1998).

La persistencia de esta noción de discurso tuvo, asimismo, consecuencias significativas sobre la noción anexa de contexto (que, bien vale reconocerlo, he estado utilizando hasta ahora sin matiz técnico alguno y en su acepción más general). El contexto no es el marco en el que adviene el discurso, sino que no hay discurso que no esté contextualizado: no es posible adjudicarle sentido a un enunciado fuera de un contexto que lo condiciona y al cual, a su vez, el enunciado transforma permanentemente a lo largo del acontecimiento discursivo. Se trataría, en definitiva, de una relación dialéctica y procesual. Ahora bien, la amplitud (e.g. observar sólo el contexto inmediato o el conjunto del entorno institucional) y la integración (e.g. que se tome en cuenta o no el saber preconstruido que circula por el interdiscurso) del contexto varía según el tipo de análisis y, por ese motivo, adquiere una designación específica (e.g. condiciones de producción para los estudios del discurso, situación de comunicación para la teoría de la comunicación).

3. Donde al fin se habla de la actualidad (o virtualidad) del análisis del discurso literario y de las resistencias de la teoría

Ahora bien, lo paradójico de la situación es que, como se observa en relación con lo expuesto más arriba, ya en los años setenta estaban puestas las bases teóricas que dieran lugar a una reflexión acerca de la literatura en

términos de discurso literario. Sin embargo, según Maingueneau (2006), tal dirección no se hace concebible sino recién en los noventa, y lejos está aún de definirse como un espacio absolutamente estabilizado. Pareciera como si todo intento de transferir estas ideas-fuerza al campo de los estudios literarios fuera proclive a ocasionar la perturbación del hecho literario y de la doxa del espacio de la crítica y la teoría.

Esta descripción y este diagnóstico no deben rechazarse, aunque sí mitigarse en función de la breve historización expuesta antes. Si bien no conceptualizado como Maingueneau lo propone, y mucho menos pensado a partir del marco desde el cual lo enuncia (la EFAD), se puede afirmar que las problemáticas del discurso no fueron totalmente ajenas a los estudios literarios. Estos espacios muestran -lo vimos- al menos isomorfismos, cuando no encuentros felices (y también de los otros). Contemporáneamente a la evolución de los estudios del discurso, los estudios literarios comenzaron a preguntarse sobre la organización de los textos y a reflexionar sobre la textualidad, y a romper el vínculo de dependencia unilateral entre el autor y su obra. El inconveniente es que, en muchas ocasiones, lo hizo llevando a niveles exagerados las posiciones inmanentistas.

Es plausible considerar, desde el horizonte de los estudios del discurso, la inconveniencia de sostener los esquemas de abordaje del fenómeno literario que no contemplan, para su estudio, el carácter indisociable del texto y el contexto, del acto de enunciar y lo enunciado. En otras palabras, que no se estructure el fenómeno a estudiar en términos de un discurso literario. Este es, justamente, el principal reproche que Maingueneau le realiza a gran parte del campo de la crítica literaria europea actual. Es decir: que mantenga vigente el esquema que separa abordajes “exógenos” y “endógenos” de los textos, conservando una matriz similar a la que permitió hace dos siglos deslindar historia literaria y estilística. Desde la perspectiva de este autor, en tanto que el objeto literatura se transforma según los instrumentos puestos en funcionamiento para su estudio, no habría que perder de vista que la constitución de ese objeto y de los procedimientos para su análisis varían de acuerdo con las instituciones, las prácticas que organizan y vinculan a los agentes, el estatuto de esos agentes y los lugares que ocupan en la producción y circulación de los discursos [27]. En otros términos, categorías como autor, originalidad, autonomía, etc. no son atemporales [28]. Así pues, un cambio de perspectiva como el que surge del reproche de Maingueneau, instalaría la posibilidad de ampliar las modalidades de lo literario e incorporar, por derecho, un conjunto de textos de los más diversos géneros.

El interrogante, sin embargo, persiste ¿Por qué hasta los años noventa no se hace visible el programa de un análisis del discurso literario? o, más simple, ¿por qué no se reflexiona hasta entonces en términos de análisis

del discurso literario? Maingueneau (2006) observa en la doxa de los especialistas en literatura dos focos de resistencia a un programa de este tipo (recuerdo que su trabajo se ciñe preferentemente a la academia francesa).

El primer foco de resistencia se encuentra en la estructuración del fenómeno. A grandes rasgos, los estudios del discurso se postulan como un aparato de lectura que, al menos potencialmente, tienen como objeto el universo de la discursividad y su funcionamiento; es decir, todos los enunciados de una sociedad, aunque su abordaje efectivo se organice por tipos, épocas, géneros, etc., de acuerdo con los límites que imponga una corriente o una investigación concreta. Los estudios literarios, por su parte, movilizan, para aplicar a las obras, nociones tomadas de otras ciencias humanas (e.g. sociología, psicoanálisis, etc.), y lo hacen bajo el presupuesto de una distinción entre textos autotélicos, que caerían bajo su órbita, y transitivos.

El segundo foco de resistencia atañe al papel concedido a la lingüística. Con el desarrollo de los estudios del discurso se reordenan las ciencias del lenguaje. En esa reorganización es clave el papel que se le asigna a la lingüística (incluso cuando no se sepa bien cuál es [29]). En la crítica literaria, las categorías de la lingüística son empleadas como simples herramientas a las que el crítico puede apelar (aunque muchos, como hace notar Culioli, lo hagan sin el suficiente control científico). En los estudios del discurso, en cambio, esas categorías constituyen el instrumento de investigación necesario, tanto en el plano teórico como analítico (siempre y cuando, claro, se las utilice para organizar investigaciones y producir interpretaciones valiosas, y no para validar a las que se llegaba por simple intuición). En definitiva, el resultado de este reordenamiento mantiene una nítida e incuestionable separación entre investigaciones sobre la lengua e investigaciones sobre la literatura.

4. Aquí se detallan, a modo de conclusión, las ventajas y desventajas de un análisis del discurso literario

Estudiar el fenómeno literario construyendo al discurso literario como objeto conlleva una serie de ventajas, pero también inconvenientes a resolver. Comenzaré mencionando uno de estos últimos.

La exactitud descriptiva del término discurso literario es incuestionable desde el punto de vista pragmático, pero carece de precisión si se la remite a identificar un componente de la discursividad social. Dicho de otra manera: su estatuto pragmático es de sencilla caracterización (e.g. se distingue por la pseudoperformancia de los actosilocutorios que los realizan), pero los fenómenos del campo literario y las reglas que organizan la circulación de sus discursos son algo menos estable; como no puede ser de otra manera, han variado en el tiempo y de un colectivo social a otro [30].

Para cerrar este trabajo vamos a las ventajas. En primer lugar, al postularse como un marco y no como una lectura en competencia con otras, permite que en su ámbito se distribuyan los múltiples tipos de estudios que la obra literaria autoriza. Para mantenerse en los límites del análisis del discurso basta con que esas lecturas pongan en primer plano los dispositivos comunicativos (e.g. géneros discursivos) o enunciativos (e.g. escenas enunciativas).

En segundo lugar, el término discurso literario permite abandonar definitivamente los esquemas que separan texto/contexto (y, por tanto, la posibilidad de plantear abordajes “endógenos” y “exógenos”), y supone renunciar a la construcción, absolutamente imaginaria, tanto de la obra en sí considerándola una entidad aislada, como de la obra como invención de una conciencia creadora como centro del universo estético

Por esta vía, tercera ventaja, se evita caer en una concepción del texto como mera organización de contenidos que adviene en un contexto-marco previamente constituido y que, desde allí, establece alguna relación de representación con el mundo. Por el contrario, abre la posibilidad de pensar que la obra interactúa con unas condiciones de producción que hacen a su sentido de manera decisiva, condiciones que comprenden un determinado estatuto de escritor habilitado por las leyes del campo, unos dispositivos que gestionan los procesos de producción, circulación y reconocimiento, unas escenas genéricas que participan de la organización de las escenas enunciativas, unos específicos ritos de escritura, etc.

Por correlato, y en cuarto lugar, permite restituir las obras a estos espacios donde son producidas y extraer al discurso literario del lugar “aventajado” de la interioridad de una conciencia. Este discurso se vuelve entonces fenómeno de construcción progresiva en el espacio interdiscursivo, vector de un posicionamiento estético, material de elaboración de cierta identidad enunciativa y de un movimiento de legitimación del propio espacio de enunciación. Así pues, se transforma la idea proveniente del romanticismo de un autor como conciencia creadora que necesita expresarse, que concibe un sentido, que elige los medios para hacerlo, junto con la de un lector que lo descubre y lo legitima (Maingueneau, 2006: 45).

En definitiva, si el concepto de discurso literario logra estabilizarse epistemológica e institucionalmente, la estructuración del objeto antes expuesta -esto es, como sistema complejo en el que interactúan simultáneamente diversas instancias que cada obra particular actualiza- requiere una transformación del metalenguaje, para lo cual debería incorporar y terminar de definir nociones tales como escena genérica y genericidad, intertextualidad, dispositivo, soporte, modo de vida de escritores, posicionamiento estético, escena de enunciación, dimensión temática, discurso constituyente, etc.

[1] De todas maneras, esta convergencia no implica confusión. Con la lingüística no hay coincidencia en el enfoque: mientras la filología se ocupa del lenguaje en tanto que medio para fijar los textos, aquella centra su interés en el lenguaje en sí mismo y utiliza los textos únicamente como un medio más de conocimiento de éste. Con respecto al estudio de los textos literarios, el interés de la filología apunta fundamentalmente al entorno cultural.

[2] E. Narvaja ha estudiado ampliamente este tipo de vínculos (v. p. ej. 2008: 89- 103).

[3] Aunque si bien no deja de ser pertinente incluir aquí la indagación retórica sobre el estilo, la dejo de lado porque incursionar en ella excede los límites de este trabajo. Solo señalaré que en este campo el estilo: a) se asocia a la instancia individual, b) depende de la movilización de un conjunto de procedimientos y no de una “visión del mundo”, c) pertenece al momento de ordenamiento de las opciones expresivas, es decir, a la elocutio, d) cae bajo el principio de adecuación (al género, a los destinatarios, a la situación, al tópico, etc.).

[4] Se puede encontrar un relevante desarrollo de este tema en Adam, 2002.

[5] Desde su particular teoría, Culioli (en prensa) afirma que la lingüística también puede alertar sobre la inconveniencia de plantear el problema del estilo considerado como un desvío con respecto a una norma presupuesta. Toda reflexión seria sobre la norma en la actividad de lenguaje conduce a plantear la norma como un “margen de variación entre umbrales de tolerancia, todo lo cual es reglado por restricciones complejas”, y no como un centro puntual que haya que alcanzar, margen que varía según las culturas y las situaciones.

[6] Tomemos como inicio simbólico de estos estudios el año 1967, en el que Jauss dictó su conferencia inaugural como catedrático de la Universidad de Constanza, con el título “La historia de la literatura como provocación (o desafío) de la ciencia literaria”. Versión en español en *La literatura como provocación*, Madrid: Península, 1976.

[7] La edición original de *Lector in fábula* es de 1979. La primera en español es de 1981 (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen).

[8] Existe toda una serie de investigaciones tendientes a demostrar, a partir de una exégesis del *Curso* y los *Escritos*, cómo Saussure considera la literatura y la idea de discurso para configurar la problemática del lenguaje. Otro tanto ocurre con Benveniste. (cf. Chiss, 2005; Delas, 2005). Aprovecho para recalcar el carácter no exhaustivo de lo presentado bajo el apartado 1.

[9] Parece ser el parámetro unificador más estable, el cual, inclusive, permite asociarlo a lo que se conoció como nueva crítica (cf. Barthes, 1977: 298). Esta nueva crítica comparte algunos presupuestos con el estructuralismo, pero rechaza sus propuestas de carácter fragmentario y la autorreferencialidad a ultranza del texto, dado que algunas de sus vertientes preocupadas por la temática se centraban, vía el psicoanálisis o el existencialismo, en la conciencia creadora. Maingueneau, por ejemplo, ubica aquí a la obras de Jean Starobinsky y Serge Doubovski (2006: 25).

[10] Algunos autores ven aquí una continuidad con el axioma romántico de la clausura de la obra orgánica.

[11] Al respecto, v. Verón (1998: 122).

[12] Algunos ejemplos. El isomorfismo de estructuras que, según Goldman (v. *Para una sociología de la novela*, Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1969), presentan la serie literaria en su dimensión formal y el orden social. La obra como expresión de contradicciones ideológicas (e.g. los trabajos de Macherey, en especial *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas: UCV, 1974). La corriente marxista de inspiración althusseriana que se centra en las prácticas institucionales, principalmente en las escolares (e.g. Renée Balibar, *Les Français fictifs. Le Rapport de styles littéraires au français national*, París: Hachette, 1974).

[13] La única excepción significativa es, tal vez, “El aparato formal de la enunciación”, publicado originalmente en 1970.

[14] El número 8 de la revista *Communications* (1966) y el libro de Gerard Genette *Figures III*, publicado originalmente en 1972, son tal vez las obras más célebres en este espacio (versión española: *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989).

[15] Una referencia fundamental: *Questions de Poétique* de Roman Jakobson, antología publicada en Francia en forma de libro en 1973 (versión española: *Ensayos de poética*, México: FCE, 1977).

[16] Una de las obras más representativas de este diálogo con la crítica literaria estructuralista europea es *Cien años de soledad*. Una interpretación, de Josefina Ludmer (Buenos Aires:

Tiempo Contemporáneo, 1972).

[17] En el caso de la EFAD, por ejemplo, existen, junto con otras restrictivas, definiciones sumamente amplias de lo que es una investigación en ese terreno (e.g. toda aquella que trabaje sobre unidades superiores a la frase y/o que se preocupe por el contexto de los enunciados). Maingueneau le adjudica este escenario a una distorsión cada vez mayor entre la inercia de las estructuras institucionales del saber y el movimiento acelerado de la investigación en ciencias humanas, que ignora las divisiones heredadas del siglo XIX. Para él, las investigaciones que quieran inscribirse en el marco de la EFAD deberían exhibir interés en aprehender el discurso como intrincación de un texto y de un lugar social, es decir, que “su objeto no es ni la organización textual ni la situación de comunicación, sino lo que las une a través de un modo de enunciación”, trabajando sobre corpus que, de alguna manera, permitan la intervención en conflictos ideológicos, dado que se trata de saberes originados en estrecha relación con los movimientos de transformación social (v. 1999).

[18] De todas maneras, existen autores que ven con desconfianza cualquier signo de estatismo que provenga del afianzamiento y la estabilidad, ya que indicaría la marginalización de las posiciones críticas que se hallan en el origen del espacio disciplinario. Históricos representantes de la EFAD, por ejemplo, sostienen que la consolidación de este campo procede de una interrogación histórica y epistemológica permanente, lo que supone volver sin cesar sobre el gesto inaugural del análisis del discurso, su inscripción en la materialidad de la lengua (cf. Guilhaumou, Mالدیدیر y Robin, 1994).

[19] Texto publicado originalmente en el *Journal de Psychologie*, julio-septiembre de 1958. Recogido luego en la edición francesa (de 1966) y española de *Problemas de lingüística general I*, México: SXXI, 1971, pp. 179-187.

[20] Su exposición sistemática se encuentra en la conferencia “Lingüística y poética”, publicado por primera vez en 1960, luego recogido en sus *Ensayos de lingüística general* (edición española Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, pp. 347-395).

[21] De ese año es la edición inglesa de *How to do things with words*, Oxford University Press, que recoge las conferencias dictadas en 1955 (Traducción española: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós, 1971).

[22] La definición de los actos de comunicación preocupa tempranamente a investigadores como Hymes (e.g. “*Toward linguistic competence*”, en *Working papers in Sociolinguistics* n° 16, Austin: University of Texas, 1973).

[23] Un texto fundacional en este campo y en el de la microsociología es *Interaction ritual*, de Goffman, publicado originalmente en 1967 (Goffman, E. *Ritual de la interacción*, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970).

[24] Por eso el campo fundado por el *Círculo de Bajtín* también se reconoce como uno de los pilares de la sociosemiótica.

[25] Este autor afirma allí: “En todos los casos se debe poner en evidencia el carácter central de la noción de género de discurso, que a título de institución discursiva desbarata toda exterioridad simple entre texto y contexto (65)”.

[26] Publicados por *Éditions du Seuil*, en dos volúmenes. La versión en español, editada por Siglo XXI, fue originalmente publicada en 1971 (vol. 1) y 1975 (vol. 2).

[27] Subrayo algo que decanta de la misma afirmación: esta concepción está fuertemente influenciada por lo que suele caracterizarse como giro etnolingüístico dentro de la EFAD.

[28] Noto, casi como una coincidencia, que desde algunas posiciones actuales de la crítica literaria local también se ha insistido con la conveniencia de abandonar la idea de autonomía del hecho literario o, al menos, la de leer ciertas obras desarticulando la oposición texto/contexto, claro que todo esto por motivos y objetos radicalmente diferentes a los que vengo exponiendo. La categoría de literaturas postautónomas propuesta por Ludmer es el mejor ejemplo; cito los dos postulados que la sostiene: “Las literaturas posautónomas (esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano) se fundarían en dos (repetidos, evidentes) postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad” (v. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>).

[29] Es evidente que, de todas las disciplinas humanísticas con las cuales los estudios del discurso establecen puntos de contacto, la lingüística es la única ineludible por definición.

Pese a todo, en un texto escrito a mediados de la década del '70, Maingueneau (autor inscrip-

to en la EFAD) se planteaba qué es lo que corresponde propiamente al campo de la lingüística en el análisis del discurso; la mejor respuesta que encontraba para ese interrogante era, justamente, la falta de una respuesta satisfactoria (cf. 1989: 24). Otros autores exploraron con mayor profundidad esta cuestión y ofrecieron algunas explicaciones satisfactorias. Courtine, por caso, llega a la fórmula de una “coexistencia contradictoria” entre lingüística y análisis del discurso, promovida por el atasco que genera la fidelidad a la distinción saussuriana entre lengua y habla (cf. 1981). Para ponderar la presencia de este interrogante en el entorno del ACD, véase, por ejemplo, Meyer, 2003. En términos generales, hoy, si bien se ha desarrollado y estabilizado el análisis del discurso, perdura la polémica en torno al rol de la lingüística.

[30] Cabría pensar que sólo en el siglo XIX hubo una real autonomización de la literatura, en tanto que era un campo constituido por grupos de artistas independientes y especializados que pretendían reconocer únicamente las reglas establecidas por ellos mismos.

Bibliografía

- Adam, J.-M.** (1991) *Les textes: types et prototypes*. París: Nathan.
- (2002) “Le style dans la langue et dans les textes”, en *Langue française*. Vol. 135, n° 1. pp. 71-94.
- Authier-Revuz, J.** (1984) “Hétérogénéité(s) Énonciative(s)”, en *Langages* n° 73. pp. 98-111.
- Barthes, R.** (1970) “L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, en *Communications* n° 16. pp. 172-229.
- (1977) “Las dos críticas”, en *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993) *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- (1996) *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M.** (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- (2003) “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benveniste, É.,** (2001) “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI, 82-94.
- Berrendonner, A.** (1987) *Elementos de pragmática lingüística*. Barcelona: Gedisa.
- Bonnin, J.** (2008) “Análisis del discurso”, publicado en el sitio scribd (www.scribd.com/doc/7061192/Bonnin-JE), fecha de consulta: 12/11/09.
- Bourdieu, P.** (1985) *Qué significa hablar. Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Courtine, J.-J.** (1981) “Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours. A propos du discours communiste adressé aux chrétiens”, en *Langages* n° 62. pp. 9-127.
- Culioli, A.** (en prensa) “Un lingüista ante la crítica literaria”, en *Escritos*, Buenos Aires: Santiago Arcos (originalmente publicado en *Actes du colloque de la Société des Anglicistes. Cahiers de la Faculté des Lettres de l’Université de Clermont-Ferrand*, 1971. pp. 61-79).
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D.** (dir.) (2005) *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chiss, J.-L.** (2005) “Les linguistiques de la langue et du discours face à la littérature : Saussure et l’alternative de la théorie du langage”, en *Langages* n° 159. pp. 39-55. Delas, D. (2005) «Saussure, Benveniste et la littérature», en *Langages* n° 159. pp. 56- 73.
- Delas, D. y Filliolet, J.** (1981) *Lingüística y poética*. Buenos Aires: Hachette.
- De Beaugrande, R. y Dressler, W.** (1997) *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona: Ariel (edición original en alemán de 1972).
- Dor, J.** (2006) *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona: Gedisa.
- Ducrot, O.** (1986) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Eichenbaum, B. (1997) “La teoría del método formal”, en Todorov, T. (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, pp. 21-54.

- Foucault, M.** (1996) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- García Negroni, M.M. y Tordesillas Colado, M.** (2001) *La enunciación en la lengua*. De la deixis a la polifonía. Madrid: Gredos.
- Genette, G.** (1970) “La rhétorique restreinte”, en *Communications* n° 16. pp. 158- 171.
- Greimas, A.J. y Courtés, J.** (1982) *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos.
- Grupo μ** (1987) *Retórica general*, Barcelona: Paidós (1970).
- Guilhaumou, J., Maldidier, D. y Robin, R.** (1994) *Discours et archive. Expérimentations en analyse du discours*. Lieja: Mardaga.
- Halliday, M.A.K.** (1985) *An Introduction to Functional Grammar*, Londres: E. Arnold.
- Halliday, M.A.K. y Hasan, R.** (1976) *Cohesión in English*, Londres: Longman.
- Harris, Z. S.** (1952) “Discourse analysis”, en *Language*, vol. 28, pp. 1-30.
- Jäger, S.** (2003) “Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”, en Wodak, R. y Meyer, M.: *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, pp. 61-100.
- Kerbrat-Orecchioni, C.** (1997) *La enunciación*. De la subjetividad en el lenguaje. Buenos Aires: EDICIAL. (1980) *L'énonciation*. De la subjectivité dans le langage, Paris: Armand Colin.
- Kuentz, P.** (1971) “Rhétorique générale ou rhétorique théorique”, en *Littérature* n° 4. pp. 108-115.
- Labov, W.** (1972) *Language in the Inner City*. Studies in the Black English Vernacular, Filadelfia: UPP.
- Lacan, J.** (1996) *El seminario*. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud. Buenos Aires: Paidós.
- Mainueneau, D.** (1989) *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires: Hachette.
- (1999) “Peut-on assigner limites à l'analyse du discours?”, en *Modèles linguistiques* XX, fasc 2.
- (2006) *Discurso literário*. San Pablo: Editora Contexto.
- Meyer, M.** (2003) “Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD”, en Wodak, R. y Meyer, M. (comp.) *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Narvaja de Arnoux, E.** (2008) *El discurso latinoamericanista de Hugo Chávez*. Buenos Aires: Biblos.
- Pêcheux, M.** (1975) *Les vérités de la Palice*. Paris: Maspero.
- Rastier, F.** (2001) “Vers une linguistique des styles”, *L'information grammaticale*, n° 89. pp. 3-6.
- Todorov, T.** (1975) *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada.
- van Dijk, T.** (1977) *Text and context*. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse, Londres: Longman.
- (1980) *Macrostructures An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition*, Nueva Jersey: Erlbaum.
- Verón, E.** (1998) *La semiosis social*. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Gedisa.
- (2005) “Pertinencia [ideológica] del código”, en *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Voloshinov, V.** (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

Nicolás Bermúdez

es Magister en Análisis del Discurso de la UBA y becario doctoral y docente de esa misma universidad. Da clases de grado y posgrado en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA. En libros y revistas nacionales y del exterior ha publicado artículos sobre escritura en el ámbito académico y sobre análisis del discurso verbal y audiovisual. nicolas_bermudez@yahoo.com.ar

De la crítica al ensayo: “gracias por los servicios prestados”

Marcela Croce

La crítica literaria en la Argentina recorre a lo largo de un siglo un trayecto que conduce de las formas más académicas, de resonancias filológicas, hasta las libertades que promueve el ensayo. A su vez, el recorte estricto que recurría permanentemente a la cita textual para verificar sus aseveraciones, se desplaza hacia formas más próximas a la crítica cultural o a apoyaturas que evaden lo propiamente verbal para expandirse en consideraciones e hipótesis de orden cultural, político y social.

Palabras clave: Crítica literaria – Crítica cultural – Ensayo

From critic to essay: “thanks you for the lent services”

Throughout a century, literary criticism in Argentina goes over a path beginning with more academic forms with philological echo to finally reach the freedom promoted by the essay. In addition, the strict selection that permanently came up with quotations to verify their asseverations moved towards forms that have more in common with cultural criticism or to support elements that avoid what is appropriately verbal in order to expand itself in considerations and hypothesis related with cultural, politic and social matters.

Palabras clave: Literary criticism – Cultural criticism – Essay

1. Primer movimiento: la filología

Si hubiera que establecer un punto de partida para la crítica literaria en la Argentina, probablemente los cuatro tomos en que segmenta su objeto Ricardo Rojas en la Historia de la literatura argentina (1917-1922) sean el momento más apropiado para situarlo. Su método opera a medias entre una filología hispánica aprendida en Menéndez y Pelayo, con la voluntad de establecer las grandes obras de una literatura en función de los usos lingüísticos que comportan y de la relación estricta entre lengua y literatura, y la tradición positivista que establece un vínculo de determinación entre un sujeto escritor y su pueblo y, por extensión, entre éste y el medio geográfico en el cual habita. Tal perspectiva favorece los abordajes de literaturas comparadas sobre los cuales Rojas se empeña en buscar para la literatura vernácula un equivalente de lo que es el Poema de Mío Cid para las letras hispanas, consagrando al Martín Fierro –pese a la asincronía ab-

solita, a la ausencia de méritos del héroe y a la condición popular de sus versos— como el “poema épico” nacional.

Rojas tomó el método que le resultó más moderno y productivo para crear la idea de “literatura argentina” y para inventar una cátedra cuyo programa era inevitablemente sinuoso y arbitrario y cuya bibliografía debía ser producida a cada paso. Una década y media más tarde, los estudios literarios adquirirían un rango más científico —y por lo tanto menos historicista, en ese tironeo que se registró entre una y otra tendencia al menos hasta bien entrados los años ’70— gracias al impulso provisto por la escuela filológica alemana, que sumó a la ventaja de dedicarse a los estudios hispánicos (la comunidad de lengua operaba, al menos hasta mediados del siglo XX, como una garantía de la viabilidad latinoamericana de los métodos implementados en España por la crítica) la posibilidad de armar una historia literaria original.

En tal sentido, la mayor renovación la introdujo Leo Spitzer con una idea inédita: establecer la historia de la literatura no por períodos, como pretendía el historicismo, ni por grandes nombres, como sugerían ciertos resabios románticos, sino por el “estado de lengua” que se podía verificar en las obras, lo que resultaba argumento suficiente para determinar los textos representativos de cada momento en esa sucesión regida por factores lingüísticos, es decir intrínsecos, y no ya por apoyaturas extraliterarias. Pero como todo método que apela a la ciencia para abordar disciplinas que escapan a la regularidad, éste mostró su falencia en el ejercicio spitzeriano mismo: ¿dónde habría que ubicar a un autor como François Rabelais, cuyo Gargantúa y Pantragrúel no sólo rompía con las previsiones de cambio lingüístico, sino que en muchos aspectos resultaba infinitamente más moderno que su sucesión? Y una pregunta más incisiva y provocativa que da cuenta de las pruebas a que Spitzer sometía sus propios recursos, sin trepidar ante la especulación: ¿qué sería la literatura francesa si en lugar de haber triunfado Rabelais la figura que se impusiera hubiese sido la de Ronsard?

La descendencia de Spitzer en la Argentina fue diversa. Por un lado, dio paso al rigor extremo y a la erudición inigualable de María Rosa Lida, que prefirió volcar sus conocimientos a la revelación de La Celestina o a la indagación de Juan de Mena, antes que a los textos locales. Por otro lado, fomentó los primeros escauceos de una filología que tiende a la estilística, y que en sus últimas manifestaciones se renovará con corrientes como la “crítica genética” sobre el modelo provisto por Gérard Genette desde los años ’80. Así surgen los trabajos de Ana María Barrenechea, que comienza seleccionando las aproximaciones estilísticas que plantea Charles Bally para derivar en la originalidad que comporta la elevación de Borges a objeto crítico en La expresión de la irrealidad en la obra de Borg-

es (1957). Desde la academia, Barrenechea dio a conocer la obra narrativa de su amigo y compañero de generación Julio Cortázar, quien le donó los originales de la novela *Rayuela* (1962) con los cuales la crítica organizó el Cuaderno de bitácora de *Rayuela*, una obra fundamental para entender el proceso de composición de un texto que ocuparía en la historia literaria el raro privilegio de ser la primera muestra del llamado boom latinoamericano. El interés por Cortázar forma parte de una fascinación mayor, la de la literatura fantástica. En este aspecto, Barrenechea fue pionera al escribir en colaboración con Emma Speratti Piñero un texto fundamental sobre el género, *La literatura fantástica en Hispanoamérica*, que además de una guía sobre relatos y procedimientos se convierte en una abierta polémica con la *Introducción a la literatura fantástica* (1970) del crítico franco-búlgaro Tzvetan Todorov, cuyas categorías entienden las autoras que sólo resultan útiles aplicadas a la narrativa europea pero que encorsetan la lectura del fantástico en lengua española.

La figura de Barrenechea muestra en su propio recorrido las modificaciones de la crítica al cabo de medio siglo: del ajuste inicial a la filología –más enfático cuando colabora con Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña y participa de la formación del Instituto de Filología Hispánica que dirigirá durante casi cuatro décadas y desde el cual publica la revista homónima–, pasando por las innovaciones estilísticas, se desplaza a la crítica de géneros con una impronta latinoamericanista para derivar en una crítica genética acorde con las propuestas más novedosas de la producción teórica francesa. En el medio figuran cierto idilio con el formalismo ruso y una fé epocal en el estructuralismo que impregnaría a sus discípulos más notorios, Enrique Pezzoni y Nicolás Bratosevich.

2. Andante brioso: fenomenología y existencialism

Aunque estrictamente es imposible marcar una ruptura que implique que la crítica filológica es desplazada de la escena nacional –las opciones para el ejercicio crítico resultan muchas veces simultáneas, y el esplendor de unas u otras depende apenas de su mayor visibilidad en las producciones de una época–, parece evidente que el auge que adquieren la fenomenología y el existencialismo después de la Segunda Guerra Mundial promueve una renovación en el panorama argentino que define un viraje fundamental. Cierta tendencia a la mitificación de los jóvenes promisorios sitúa el arranque de tal proceso en la revista *Contorno* (1953-1959), dirigida por los hermanos Ismael y David Viñas, secundados por un grupo en el que se destacan León Rozitchner, Ramón Alcalde, Adolfo Prieto, Juan José Sebreli, Oscar Masotta, Noé Jitrik, Adelaida Gigli y, en forma más lateral, Carlos Correas, Francisco Solero y Rodolfo Kusch.

Contorno representa la versión local de las propuestas de Jean-Paul Sartre esbozadas en *¿Qué es la literatura?* (1948) que serán refinadas en *Crítica de la razón dialéctica* (1960). Lo que la revista recupera de las enseñanzas sartreanas no es solamente el método progresivo-regresivo que admite los datos biográficos desde un enfoque fenomenológico alejado del chato biografismo que campeaba en los comentarios más tradicionales y asépticos, sino también un afán de polémica que se verifica especialmente en los números de homenaje que la publicación dedica a Roberto Arlt (N° 2) y a Ezequiel Martínez Estrada (N° 4). Con sus propios nombres o con seudónimos que disimulaban la circunstancia de que el comité de colaboración se reducía a media docena de miembros, los autores desplegaron una historia heterodoxa de la literatura argentina que sumó a los volúmenes mencionados un número doble dedicado a la novela argentina que comienza en Amalia y termina en Adán Buenosayres, sin saltar al entonces canónico Eduardo Mallea, ni esquivar al siempre prolífico Manuel Gálvez, ni desdeñar a los comunistas que —desde Leónidas Barletta hasta Juan José Manauta— recorrieron un espectro en el que coinciden las preocupaciones sociales con cierta tendencia regional.

La famosa polémica de Sartre con Maurice Merleau-Ponty tuvo su repercusión en las páginas de la revista en la compleja relación que el grupo principal, encabezado por los Viñas, mantuvo con Masotta y con Sebrelí, en la época en que el primero se pronunciaba por un psicoanálisis fenomenológico del que resultó *Sexo y traición* en Roberto Arlt (1965) y el segundo intentaba indagar las razones de un peronismo que a los obstinados promotores de la “izquierda nacional” les sonaba a populismo rancio, sin que esa postura los impulsara a la alianza que desde las páginas de *Sur* reclamaba Victoria Ocampo en una inédita defensa de la unificación intelectual.

Los intereses de los miembros de Contorno no tardarán en ramificarse: algunos de ellos se enrollarán en el frondizismo (es el caso de Alcalde, ministro de Educación de Santa Fe, y de Jitrik, secretario del Senado), otros mantendrán su intransigencia e intentarán otra participación política (como Rozitchner en el Movimiento de Liberación Nacional), algunos más se dedicarán a una crítica que se expande hacia formas artísticas no exclusivamente verbales (Masotta escribe sobre los experimentos estéticos del Instituto Di Tella y sobre la historieta), al tiempo que Sebrelí opta por la sociología que dará uno de sus productos más exitosos en Buenos Aires, *vida cotidiana y alienación* (1964) y David Viñas prefiere retomar los postulados contornistas en el diseño de su propia obra.

Es el momento en que la crítica no solamente impone una metodología original en la Argentina sino que además se distingue por una discursividad en la cual las pretensiones científicas se truecan en afirmaciones cate-

góricas impenitentes ante lo arbitrario e inclinadas hacia la provocación. Aunque habitualmente se ha asociado esta obra con el ejercicio de la crítica marxista local, parece más atinado vincularla con el despliegue de un anarquismo crítico que no siempre parte de la materialidad de los textos sino que reiteradamente insiste en un abordaje idealista por el cual se pretende encontrar en los textos lo que de antemano se ha establecido para la figura del autor o para el momento histórico-político en que se lo sitúa. En ese orden conviene leer enunciados como el que afirma que las novelas de Cambaceres funcionan como “antecedentes para la Ley de Residencia” o el que convierte en un clásico la relación hegeliana amo/esclavo a través del estudio de Mansilla y otros gentlemen del '80 en el capítulo “Niños’ y ‘criados favoritos”” de *Literatura argentina y realidad política* (1964).

El compromiso filológico con el texto se vuelve desafío político y los modos calculados de una crítica que siempre puede sostener con las obras lo que afirma se truecan en las maneras estentóreas con que la retórica ensayística proclama su diferencia. Las previsiones del método se resquebrajan y la seguridad que ofrecía la crítica para establecer un canon fundamentado desde la inmanencia promueve otras formas de consideración, que transitan desde la significación política hasta la representatividad generacional, y desde los géneros habitualmente relegados hasta las concepciones y gratificaciones del mercado. No será Viñas el único ejecutor pero sí el inaugurador de esta práctica, que de allí en más crispará los discursos críticos exigiéndoles un estilo propio, no la serena confrontación con la presunta previsibilidad de los textos. E incluso más: se propondrá como una escritura intransitiva, que prescinde de una obra como punto de partida pero que invariablemente postula una producción concreta como meta.

3. Capriccio: la moda estructura

En el orden de las hipótesis excesivas, si Contorno puede proponerse como la manifestación del impacto sartreano en la Argentina –más allá de las disidencias internas y de las preferencias diferenciales de quienes participan del emprendimiento, desde el helenismo de Alcalde hasta el interés por los medios que va exhibiendo Masotta antes de volcarse decididamente al psicoanálisis lacaniano del que opera como introductor en el país–, la continuación de esta revista en tanto ímpetu de renovación y afán de formulación de propuestas novedosas en el orden intelectual corresponde a *Los Libros* (1969-1975). La publicación es dirigida durante los primeros años por Héctor Schmucler, quien procede de la experiencia política y editorial de *Pasado y presente*, empresa cordobesa en la que se reúne con otros expulsados del Partido Comunista como José Aricó, Oscar del Barco y Juan Carlos Portantiero. Posteriormente, la presencia de Schmucler es opacada en un comité de redacción hasta que finalmente la dirección queda en manos de Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Ricardo Piglia por algunos números.

Piglia renuncia dos entregas antes del final, sobre la culminación de 1975.¹⁴ El propósito inicial de Los Libros, además del ostentadamente comercial de difundir a las editoriales vinculadas con la librería Galerna que se responsabilizaba de la revista, era actualizar la crítica argentina mediante la importación de tendencias fundamentalmente europeas, sobresaliendo el estructuralismo como el modelo ideal para eludir los problemas de contexto y significado y dedicarse a la exaltación del signifiante y a la producción de significaciones múltiples. Mientras tanto, la editorial Tiempo Contemporáneo traducía algunos números de la revista *Communications* en la que constaban los principios del “análisis estructural del relato” y se imponían los nombres de Roland Barthes, Gérard Genette, A. J. Greimas, Christian Metz, Tzvetan Todorov y Julia Kristeva. Los dos últimos, gracias a su origen búlgaro y su manejo de lenguas eslavas, fueron los difusores de los formalistas rusos que elaboraron su teoría en las décadas de 1910 y 1920, antes de exiliarse de la Unión Soviética por los chirridos que sus postulados provocaban en el marco de la revolución comunista. Kristeva, además, introdujo a Bajtín en el mundo latino y adoptó y creó categorías que se convertirían no sólo en pilares del estructuralismo sino también en parte del folklore de la época, como la de “intertextualidad” y la de “polifonía”.

El estructuralismo fomentó la idea de que el mundo era domeñable mediante modelos lingüísticos, recuperó el análisis de los principios constructivos instalado por el formalismo y derivó en aparatos complejos de abordaje textual que insistían en la opacidad de la lengua más que en la claridad de los procedimientos. Se impuso en la Argentina acaso por su barniz científico, por su vocación de detenerse en las regularidades (y no tanto en los desvíos, como hacía la filología), por cierta confianza en que los estudios inmanentes eran más propicios que los que reponían las condiciones sociales de producción y los contextos de circulación y, fundamentalmente, porque la dependencia cultural de los países latinoamericanos no auguraba la posibilidad de desarrollar análisis originales ni modelos propios. En ese sentido, resulta correlativo del boom latinoamericano como momento espectacular de la narrativa continental que se ajusta a ciertos dictados externos y que en ocasiones se solaza en producir desde la literatura los textos ideales para los enfoques teóricos más recientes.

No obstante, como en los otros momentos de apogeo de una alternativa crítica, no fue exclusivo su dominio. Ni siquiera en la misma Los Libros, que en 1971 inició su politización y comenzó a dedicar sucesivos números a los países latinoamericanos, sobre todo a aquellos en los cuales se producían movimientos de rebelión (Bolivia), o en los que surgía un gobierno popular (Chile) o bien a aquellos que comenzaban a evidenciar los límites de su orientación revolucionaria (Cuba frente al caso Padilla).

Además, el impacto de un ensayismo que auguraba resultados más trascendentes que la mera aplicación de una receta era demasiado fuerte como para que quedara soslayado de manera tan repentina y absoluta.

Así, simultáneamente, mientras los nombres de los colaboradores más importantes de la revista (Josefina Ludmer, Nicolás Rosa) se especializaban en las características de la nueva corriente crítica, algunas figuras de menor relevancia dentro de la publicación recuperaban la lectura de los estudios culturales que ya a fines de los '50 había iniciado Jaime Rest al introducir los textos de Hoggart, Leavis y Williams; es el caso de la olvidada Virginia Erhart. La empresa misma de Los Libros parece impregnada por formulaciones williamsianas como la que permite pensar a las revistas en tanto “formaciones” —que no pocos críticos fascinados con el foucaultismo preferirán leer como “redes discursivas”—, en cuyo núcleo se promueven “estructuras de sentimiento” novedosas, lecturas de autores y géneros desatendidos, e incluso consideraciones hacia formas culturales poco visitadas como las tiras cómicas, el cine y la televisión. Las artes visuales y los textos comenzaron a leerse en forma conjunta, aunque con la distancia que siempre se mantuvo entre las formas “artísticas” y las “textuales” que reduce una combinación como “bellas letras” a supervivencia inconcebible y excrecencia inconveniente.

4. Allegro ma non troppo: la crítica cultural

Las formulaciones locales de la crítica cultural tendrían variadas manifestaciones. Acaso la más significativa en los '70, cuando urgía distinguirse del estructuralismo —al menos para quienes alentaban un abordaje social, histórico y político de las producciones estéticas—, fueron los estudios sobre literatura popular que no demoraron en agregarse y asimilarse a los análisis de los medios de comunicación.

En un principio, los trabajos sobre cultura popular tuvieron su tribuna preferencial en la revista *Crisis*, cuyo período inicial se extendería entre 1973 y 1976, coincidiendo con la etapa final de *Los Libros*. La orientación nacional y popular se veía favorecida por los cambios políticos del momento: al efímero gobierno de Héctor Cámpora, primer mandatario proveniente del justicialismo desde el golpe de la Revolución Libertadora contra Juan Domingo Perón, le sucedería el interregno de Raúl Lastiri y el retorno al poder del líder exiliado durante dieciocho años. El camporismo promovió el sintagma “nacional y popular” y sus simpatizantes lo instalaron rápidamente en el campo cultural, no sólo en *Crisis* sino también en el retorno de algunos de ellos —y el ingreso de otros— a una universidad en cuyas facultades de humanidades y ciencias sociales proliferaron las “cátedras nacionales” enfrentadas ideológicamente y en sus enfoques críticos a las “cátedras marxistas”. Algunos colaboradores de *Crisis* figuraban en las primeras propuestas: así, mientras el poeta Francisco Urondo dirigía la carrera de

Letras, un estudioso de los géneros populares (y también poeta) como Eduardo Romano ocupaba una de las cátedras “nacionales”, al tiempo que los reticentes a la conducción de Perón pululaban en las cátedras “marxistas” y comenzaban a indagar los fundamentos del discurso peronista, como Eliseo Verón. Una falacia contuvieron los estudios de lo popular, en especial al superponerse a los análisis de los medios masivos: la que consistía en considerar que todo lo masivo es popular, ignorando en algunos casos y silenciando deliberadamente en otros el papel que las grandes empresas (periodísticas, editoriales, publicitarias) desempeñan en la producción de masividades cuya popularidad queda así lesionada de antemano. Si, como requiere Antonio Gramsci, para que algo sea considerado popular es menester que revista este carácter en todos los componentes de su proceso (tanto en la producción como en la distribución y el consumo), la idea de lo popular sobre la cual operaron tales trabajos sólo se detenía en sus consumidores, es decir en el público al que apuntaban las creaciones, minimizando las características de la producción y la difusión.

A esa tendencia tributaron tanto Romano como otros dos críticos que se ocuparon de los temas populares e incluso de géneros resistidos por la academia como el ensayo de interpretación del siglo XX (Jorge Rivera) o el non-fiction (Aníbal Ford).

El interés por el ensayo como género permite e incluso requiere una reflexión sobre la escritura de la crítica. Si cuando estaba regida por un modelo de pretensiones científicas derivaba en productos que tenían el aval de la escritura académica, al diversificarse sus métodos y sus intereses, el juicio de la academia no sólo careció de importancia sino que fue incluso resistido, y el ensayo se instaló como un modo de resistencia formal e ideológico. La eficacia del género se verificó en la lectura creciente que obtuvo, circunstancia en la cual no era menor el dato de que los objetos abordados fueran asimismo más accesibles y más maleables que los elegidos por la filología, los exaltados por la estilística y los escarnecidos por ciertas tendencias sociologizantes que resultaron ridículas en sus impugnaciones, como la que Adolfo Prieto dirige en *Borges y la nueva generación* (1954), incapaz de dar cuenta de un autor al que le exige el ajuste al marxismo como *petitio principii* y del que sólo puede hacer una lectura forzada por el rechazo ideológico (cuando, paradójicamente, el Sartre alabado por los contornistas daba a conocer las traducciones de cuentos borgeanos en su revista *Les Temps Modernes*).

Eso no empaña la obstinación de Prieto en formular una crítica asentada en ciertos procedimientos de la sociología antes que en algunos postulados críticos. Textos como *Sociología del público argentino* (1956) o *Literatura y subdesarrollo* (1968) se resienten de la generalización abusiva a que lo impulsa la fe en la estadística, mientras un estudio más equilibrado como

La literatura autobiográfica en la Argentina (1964) resulta mucho más productivo y tiene la virtud de funcionar como base para la consideración de dicho recorte.

De algún modo, una década o década y media después de iniciados los trabajos sobre crítica popular y de los medios, Beatriz Sarlo procuraría corregir ciertos excesos en los que incurrieron, como intenta en su estudio sobre el folletín sentimental titulado *El imperio de los sentimientos* (1984). Allí, si bien no insistiría en responder dogmáticamente al planteo gramsciano, lo enunciaba como una guía válida y se dedicaba a incorporar el concepto de “estructura de sentimiento” desarrollado por Williams para leer las novelas de corte sentimental y fuertemente moralista que circulaban entre un público escasamente ilustrado en las primeras décadas del siglo XX argentino.

Sin embargo no se restringiría a ese objeto su ejercicio crítico. A la serie de ensayos escritos en colaboración con Carlos Altamirano y a las especulaciones teóricas vertidas en *Literatura/Sociedad* sumadas a esa especie de versión local de las Keywords de Williams que son los Conceptos de sociología literaria, Sarlo añadiría ciertos libros imprescindibles para comprender la crítica argentina actual. Así se suceden *Buenos Aires 1920 y 1930. Una modernidad periférica* (1988), donde instala la vanguardia estética vernácula como punto de indagación, contrastándola con una vanguardia política que resultaba anquilosada en sus producciones (lo que la lleva a condenar en bloque e individualmente a los autores de Boedo); *La imaginación técnica* (1992) en que se ocupa de los “saberes del pobre” colocando a Arlt como ejede este acceso al conocimiento, mediado por traducciones deficientes y manuales inconsistentes; y una serie de textos cuya variedad y voluntad insisten en la implantación de los estudios culturales a la manera williamsiana, evadiendo esa suerte de malentendido que pretendió utilizar dicha perspectiva para sostener los estudios de género (especialmente desde el feminismo), los estudios queer y otras formas de minorías y resistencias. En este segmento de la producción de Sarlo son insoslayables *Escenas de la vida posmoderna* (1994) y *La máquina cultural* (1998), antes de que sus trabajos se instalen definitivamente en los medios masivos, asistidos a medias por la intrascendencia y a medias por la vocación de sentar principios y catecismos intelectuales y sociales.

5. Coda: la crítica en el siglo XXI

Casi una década ha transcurrido del presente siglo y no se avizora ninguna originalidad urgente en el panorama crítico. La preferencia por la libertad ensayística no arraigó del mismo modo en todos los practicantes de la crítica. Por el contrario, la mayoría se ajusta a la rigidez de redacción de un paper, más típica de las demostraciones requeridas por las “ciencias duras” que de las ideas que se esperan de las humanidades y las ciencias

sociales. En ocasiones, la presunta entonación del ensayo viene a asistir una serie de enunciados que se asemejan menos al *impromptu* que convocaba Montaigne al inaugurar la forma que a la equívoca axiomática de un postmodernismo que supone que en cualquier ostentación de conceptos se acomoda la filosofía.

La crítica actual no elude ni la arrogancia ni el ridículo, y cae en contradicciones insolubles como la de citar recurrentemente a Jacques Derrida con el propósito de revelar algún aspecto de la obra de César Aira. De este modo se diseña un canon cuya principal exigencia parece ser la inmediatez de la escritura de un texto. Eso no implica que toda la práctica se limite a tales manifestaciones, pero éstas no son ni circunstanciales ni minoritarias.

La consideración de lo popular parece condenada actualmente a cierta marginalidad, cuando no a un esteticismo sobrecargado que instituye a lo popular *per se* como valor, independientemente del carácter de las producciones estudiadas. Como repercusión editorial de tal actitud crítica, las portadas y las composiciones que asisten a los libros de Eloísa Cartonera exacerbaban la presencia popular hasta hacerla estallar en el goce de la marginalidad, lo que no obsta al reclamo de un nicho mercantil que atrae a los intelectuales más jóvenes.

La academia sólo parece ofrecer sus vicios más funestos e intransigentes, en el afán del *carrierismo* y la proliferación del *curriculum*. La actividad crítica parece desplazarse de la necesidad de un señalamiento significativo al puro requisito laboral de una intelectualidad sumida en los valores de la escritura destinada a los pares o a los jurados.

La heterogeneidad es una marca necesaria de esta tendencia. Hay que demostrar que se dominan diversos enfoques, que se maneja la teoría, que las modas críticas hacen su aparición aunque más limitadas a la mención que al uso y más aptas para la funcionalidad en el campo intelectual que para la epifanía de una idea. Ya nadie cita a Lukács, cuyo marxismo se resume en puro estalinismo y se descarta sin más expediente; nadie, en cambio, se priva de la mostración *frankfurtiana*, incluso a riesgo de ser descubierto en una pareja ignorancia de la lengua alemana y de las veleidades de la dialéctica. Acaso son los efectos de un postmodernismo que parece reclamar a Adorno para abordar la televisión, y que con la misma soberbia silencia al señor Marshall McLuhan y a los estudiosos locales.

Ya no basta hacer crítica, ni desplegar ideas en un ensayo: el imperativo es teorizar. La crítica apenas si ha prestado algún servicio instructivo en este nuevo afán que comienza negando el contexto para terminar prescindiendo del texto y sumergirse en la pura especulación. Apenas si subsisten algunos buscadores de datos que, si no elaboran sistemas lógicos ni orig-

inales de lectura de los mismos, al menos logran reponer elementos desconocidos. Por otro lado, los que insisten en reconstruir las condiciones políticas, históricas y sociales son tildados de “antiguos” y juzgados desde un criterio de inmanencia vacua. Quienes pontifican con los axiomas del inmanentismo, sin embargo, no resisten la sinuosa tentación de la crítica periodística. Los suplementos literarios seducen con un público cuya amplitud resulta impensable para el especialista que se extasía en mesas redondas donde la discusión está eliminada de antemano porque una de las condiciones de la tarea intelectual es la tolerancia extremista de una corrección política más propia del té de Alicia en el país de las maravillas que de la usina de ideas que debería ser el campo de la crítica. Pero no quiero cerrar el panorama con una nota pesimista. Prefiero mantener un alerta constante ante tales ejecuciones mientras pienso el modo de formular una crítica que no condene el éxito de mercado por sí mismo, ni la televisión por su poder de atracción ni el gusto que de ningún modo puede ser sometido a juicio. Prefiero pensar el modo de proveer a los lectores de herramientas para poder pronunciarse sobre aquello que aprueban o desaprobaban, con un criterio que no se expida desde la suficiencia de un sistema complejo e inabordable sino desde la necesidad de considerar el mundo. El gran texto del mundo acaso reclame un ensayo que se proclame intransitivo tanto como intransigente y que no aspire a dogmatizar ni crear círculos, y mucho menos a formular una doxa que se pretenda exclusiva.

Bibliografía

- Adorno, T.** (1962) Notas sobre literatura. Madrid: Ariel.
- Barrenechea, A.M.** (1957) La expresión de la irrealidad en la obra de Borges. Buenos Aires: CEAL, 1984.
- Barrenechea, A.M. y Cortázar, J.** (1983) Cuaderno de bitácora de Rayuela. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barrenechea, A.M. y Speratti Piñero, E.** (1957) La literatura fantástica en la Argentina. México: El Colegio de México.
- Burgos, R.** (2004) Los gramscianos argentinos. Buenos Aires: Siglo XXI. Contorno (1953-1959, colección de la revista). Buenos Aires (10 números y 2 Cuadernos). Crisis (1973-1976, colección de la revista). Buenos Aires (1ª época).
- Ford, A.** (1988) Desde la orilla de la ciencia. Buenos Aires, Puntosur.
- Ford, A., Rivera, J. y Romano, E.** (1984) Medios de comunicación y cultura popular. Buenos Aires: Legasa.
- Genette, G.** (1982) Palimpsestes. Paris: Seuil.
- Gramsci, A.** (1974) Los intelectuales y la organización de la cultura (Cuadernos de la cárcel II). México: Juan Pablos.
- Lida, M. R.** (1962) La originalidad artística de La Celestina. Buenos Aires: Eudeba. Los libros (1969-1975, colección de la revista). Buenos Aires.
- Masotta, O.** (1965) Sexo y traición en Roberto Arlt. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Merleau Ponty, M.** (1957) Las aventuras de la dialéctica. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Prieto, A.** (1954) Borges y la nueva generación. Buenos Aires: Letras Universitarias.
- (1968) Literatura y subdesarrollo. Buenos Aires: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.
- (1956) Sociología del público argentino. Buenos Aires: Leviatán.
- Rojas, R. (1961) Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Kraft, (9 tomos).

- Sarlo, B. (1988) Buenos Aires 1920 y 1930. Una modernidad periférica. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _ (1980) (compilación y prólogo). Crítica literaria. Taine, De Sanctis, Brandès, Brunetière. Buenos Aires: CEAL.
- _ (1984) El imperio de los sentimientos. Buenos Aires: Catálogos.
- _ (1994) Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires: Ariel.
- _ (1992) La imaginación técnica. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _ (1998) La máquina cultural. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. y Altamirano, C.** (1982) Conceptos de sociología literaria. Buenos Aires: CEAL.
- Sartre, J. P.**(1960) Crítica de la razón dialéctica. Buenos Aires: Losada (2 tomos).
- _ (1948) ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada, 1992.
- Sebreli, J.J.** (1964) Buenos Aires, vida cotidiana y alienación. Buenos Aires, Siglo Veinte.
- Spitzer, L.** (1970) Études du style. Paris : Gallimard.
- Tzvetan, T.** (1995) Introducción a la literatura fantástica. México: Coyoacán.
- Viñas, D.** (1964) Literatura argentina y realidad política. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Williams, R.** (1994) Sociología de la cultura. Barcelona: Paidós.
- _ (1997) Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a Lawrence. Madrid: Debate.
- _ (1976) Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. London: Fontana.

Marcela Croce

es doctora en Letras por la UBA, donde tiene a su cargo la cátedra de Problemas de Literatura Latinoamericana, dicta seminarios de posgrado y dirige un equipo de investigación. Es autora de Contorno. Izquierda y proyecto cultural (1996), Osvaldo Soriano: el mercado complaciente (1998), David Viñas, crítica de la razón dialéctica (2005), las compilaciones Polémicas intelectuales en América Latina (2006) y La discusión como una de las bellas artes (2007) y el ensayo biográfico Jacqueline du Pré, el mito asediado (2009), además de fascículos sobre las revistas La Montañay Sol y Luna. Colaboró en los libros Políticas de la crítica (1999) e Historia del ensayo argentino (2003), ambos dirigidos por Nicolás Rosa. marcela.croce@gmail.com

La danza descubre la crítica descubre la danza

Valerio Cesio

El crítico de cartelera, productor de textos cortos que oscilan entre el carácter descriptivo, interpretativo y evaluativo, estimuló la utilización de profesionales a cargo de teatro o de música a abordar el desafío de ejercer la crítica de danza, restándole margen de acción a la especialización, que sólo se vislumbra en la última década del siglo pasado, con el fortalecimiento de los brazos académicos. A partir de la segunda mitad de la década del setenta, y especialmente en los años ochenta, la proliferación de la creación coreográfica fue proporcional a la proliferación de espacios en la prensa y los críticos europeos comienzan a ganar visibilidad a la par de los pioneros norteamericanos. Quien escribía de danza expandió su registro de apreciación en proporciones inusuales y, generado este mercado aparece el personaje del crítico de cartelera, figura que también tuvo lugar en la crítica latinoamericana de danza.

Palabras clave: Crítica literaria – Crítica cultural – Ensayo

Dance discover criticism discover dance

The critic of billboard, who writes short articles with a fluctuating descriptive, interpretative and evaluative character, motivated professionals of theatre or music to accept the challenge of practice the dance critic, what reduced leeway to the specialization. This aspect begins to glimpse with the academic growth during the last decade of the twenty century. Since the second half of the seventies and especially in the eighties choreographic creation spread was proportional to spaces spread in the press and European critics began to earn visibility like the American pioneers. People who used to write on dance had to expand their field of appreciation to unusual proportions and when this market is produced the critic of billboard appear, one figure that have also taken place in the Latin American dance criticism.

Palabras clave: Literary criticism – Cultural criticism – Essay

Muchos pensadores se detuvieron a observar y a comentar el movimiento del cuerpo en el devenir de la historia de la escritura; pero la crítica de danza es extremadamente joven, y si bien tuvo en la crítica de ballet decimonónica un pálido antecedente es en el fin de la década del veinte (del siglo homónimo) que realmente se configura, nace y se hace moderna.

Su cuna, Nueva York, no podría ser más auguriosa. Allí los pioneros de la danza moderna Ruth St.Denis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Doris Humphrey (1895-1976), Charles Weidman (1901-1975) y sobre todo Marta Graham (1894- 1991) estaban reinventando la danza, renunciando al vocabulario del ballet para elaborar nuevos idiomas corporales que pudieran traducir los intereses y las vacilaciones del hombre moderno.

En este contexto de efervescencia y búsqueda surge un triángulo dialéctico que dimensionaría esta etapa evolutiva del arte coreográfico y su discurso crítico. Sus vértices John Martin (1893-1985), Edwin Denby (1903-1983) y Louis Horst (1884- 1964) aportaron respectivos ángulos de visión y su intensa producción para la construcción de la primera plataforma crítica de la historia de la danza.

Se puede afirmar que John Martin es el primer crítico de danza de carrera que se puede registrar. Cumplió ese rol en el New York Times de 1927 a 1962, y sus críticas y reseñas están compiladas en cuatro libros editados en Nueva York: *The Modern Dance* (1933), *Introduction to the Dance* (1939), *The Dance* (1945) y *World Book of Modern Ballet* (1952)

Nacido en China pero con toda su carrera realizada en EEUU, Edwin Denby fue el crítico de danza de la revista *Modern Music* de 1936 a 1942, y del *New York Herald Tribune* de 1942 a 1945, colaborando con numerosas publicaciones especializadas. Gran parte de ese material fue reunido en *Looking at Dance* (Londres 1944, Nueva York 1949), *Dancers, Buildings and People in the Streets* (Nueva York 1965) y *Dance Writings*, edición póstuma de Cornfield and Mackay (Londres 1986, Nueva York 1987).

Conocido como el decano ilustre de la danza Americana, el pianista, compositor, escritor y profesor de composición coreográfica Louis Horst es el ángulo más peculiar del triángulo, ya que formó parte del mismo fenómeno que después analizaría. Horst fue el director musical de Ruth St.Denis de 1915 a 1925 y de Martha Graham de 1926 a 1948, para quien también compuso bandas sonoras originales como las célebres *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* (1935) y *El Penitente* (1940). En 1934 fundó la revista *Dance Observer*, que publicaría hasta su muerte, y dos de sus libros son pilares de la materia: *Pre-classic Dance Forms* (1937) y *Modern Dance Forms* (1960). En este curioso ring de acción y de análisis surgieron, se alimentaron teóricamente y desarrollaron sus carreras, cinco generaciones de bailarines y por lo menos tres de coreógrafos. Nombres de la talla de Georges Balanchine (1904-1983), Agnes de Mille (1905-1993), José Limón (1908-1972), Ana Sokolov (1910-2000), Alwin Nikolais (1910-1993), Lester Horton (1906-1953), Anthony Tudor (1908-1987), Erick Hawkins (1909-1994), Jack Cole (1911-1974), Katherine Dunham (1912), Gene Kelly (1912-1996), Mauren Waldeen (1913), Jerome Robbins (1918-1998), Michael Kidd (1917-2007) y Merce Cun-

ningham (1919), cobraron visibilidad en los comentarios de decenas de críticos que se hicieron a la sombra estética de Martin, Denby y Horst. La trinidad reveladora de la modernidad coreográfica.

Buena danza bien observada sólo podía tener una consecuencia: expansión. Por un lado la expansión escénica, la multiplicación de estilos, el enriquecimiento de lenguajes. Por otro la expansión teórica, nuevas danzas vistas por nuevos ojos y pensada por nuevas cabezas. Y finalmente la expansión institucional; nuevos espacios, nuevas fuentes de recursos y nuevos eventos para los artistas. Nuevos vehículos y nuevas responsabilidades (curatoriales) para los críticos.

Nueva York irradia este movimiento pionero a las metrópolis ya preparadas estructuralmente para implantar un coloquio tan dinámico entre el hacer y la reflexión sobre lo hecho. La consecuencia lógica adviene: en EEUU la academia abre sus puertas a la danza antes que en cualquier otro país, las universidades implantan eventos, cursos y decenas de actividades convocando los artistas del movimiento que hasta entonces estaban apenas aferrados a los pocos conocimientos que la empolvada y encorsetada disciplina del ballet les había proporcionado.

Danza y Universidad

La Academia tiene un decir del movimiento desde hace varios siglos y a través de ángulos de observación bien diversos, pero comenzó a bailar apenas en las últimas décadas.

El Ballet, griffe de la danza erudita del XVIII y el XIX, sin referencias académicas, modela su itinerario de formación y especialización con escaso desarrollo teórico. Mirando a su cuerpo y al cuerpo ideal social que en él se proyectaba, el Ballet construye su discurso conceptual y su consecuente academicismo en la monocromía de Narciso. Su feedback garantizado era el espejo. Y al estar a su vez espejando un ideario, suscita los espejos enfrentados, la repetición sin fin, el laberinto lineal; un laberinto en el tiempo y no en el espacio.

Sobre este vínculo alienado por definición se edifica una torre de saberes y sus ramas maestras. La formación para la danza y las (aún tímidas) especializaciones para el bailarín, el coreógrafo, el repositor, el ensayador, el director, el crítico, el investigador... Se constituyen las carreras, se desarrollan las escuelas, y con ellas los estilos, las líneas de expresión que tomarían como identidad las líneas técnicas. Con el advenimiento de la modernidad, las comunidades académicas miraron con más atención el lenguaje de los cuerpos en movimiento en un espacio escénico y los eventuales cruces de caminos comenzaron a acontecer.

Activando la revalorización retrospectiva hoy se consigue fácilmente identificar centenas de proyectos fundamentales al quehacer intelectual contemporáneo que fueron generados en la fertilidad de algunos de estos encuentros, de estos cruces que en algunos casos llegan a contar con décadas de vida. La gran mayoría de estos cruces sucedieron en EEUU y Europa y tuvieron una especificación geográfica bien dibujada.

Con más o con menos luz, con más o con menos proyección, la danza y la universidad tuvieron en la segunda mitad del siglo XX un marco histórico: el origen de un acople de estructuras que genera vínculos germinativos, el inicio de un dueto que traerá conocimiento al cuerpo y llevará movimiento al saber.

El Eco americano

Y es en esa mitad del siglo XX que gracias al triángulo original y la nueva atención académica se configura un arco iris vital para el desarrollo de la crítica de danza. Ópticas paralelas en el tiempo extienden un arco de modos de ver y escribir por, para, sobre y con el arte del movimiento.

El Manhattan Rainbow estaba integrado por Jill Johnston (1929), Jack Anderson (1935), Deborah Jowitt (1934), Marcia B. Siegel (1932), Arlene Croce (1934), Anna Kisselgoff (1938) y Joan Acoccela (1945). Con siete colores de texto bien diferentes entre sí hicieron el croquis de una danza que estaba cambiando de rumbos, de formas y hasta de soportes. Primero con coreógrafos que introducían nuevas claves en el arte coreográfico como Bob Fosse (1925-1987), Murray Louis (1926), Robert Joffrey (1930-1988), Donald McKayle (1930), Paul Taylor (1930), Alvin Ailey (1931-1989), Viola Farber (1931), Arthur Mitchel (1934) y después con los creadores que en su conjunto revolucionaron definitivamente las artes del movimiento en occidente: Ivonne Rainer (1934), Trisha Brown (1936), David Gordon (1936), Steve Paxton (1939), Susan Buirge (1940), Lucinda Childs (1940), Garth Fagan (1940), Twyla Tharp (1941), Douglas Dunn (1942), Louis Falco (1942), Elliot Feld (1942), Meredith Monk (1942), Michael Bennet (1943-1987), Carolyn Carlson (1943), Lar Lubovitch (1943), Jennifer Muller (1944) y Laura Dean (1945). Ellos hicieron de los años sesenta y setenta la vidriera más diversa de la historia de la danza; que deviene definitivamente plural.

Cambio de foco

En la segunda mitad de los años setenta, y sobre todo en los ochenta, el eje estadounidense deja de ser el único mainstream del planeta. La creación coreográfica francesa, inglesa, belga, holandesa y alemana se reoxigena y los críticos europeos comienzan a ganar visibilidad; son tiempos de Nouvelle Danse y Butoh; de minimalismo e interdisciplina

En Francia, Gigi Caciuleanu (1947), Karine Saporta (1950), Dominique Bagouet (1951-1992), Maguy Marin (1951), Régine Chopinot (1952), Francois Verret (1955), Daniel Larrieu (1957), Josef Nadj (1957), Angelin Preljocaj (1957), Catherine Diverrés (1959), Thierry Malandain (1959), Matilde Monnier (1959), Michel Kelemenis (1960) y Philippe Decoufflé (1961) entre una centena de creadores, eran parte del fenómeno Nouvelle Danse que trenzó cuatro generaciones de la danza francesa.

En Alemania, Johann Kresnik (1939), Pina Bausch (1940), Reinhild Hoffmann (1943), Suzanne Linke (1944) y Sasha Waltz (1963) encuentran nuevos caminos para la evolución de la Ausdrucktanz (danza expresionista). En Holanda, el impulso encabezado por Hans Van Manen (1932) gana fuerza con la producción impar del checo Jirí Kylián (1947). En Inglaterra Christopher Bruce (1945), Robert North (1945), Rosemary Butcher (1947), Ian Spink (1947), Richard Alston (1948), Siobhan Davies (1950), Laurie Booth (1954), Lloyd Newson (1957), Lea Anderson (1959), Matthew Bourne (1960), Jonathan Burrows (1960) y Michael Clark (1962) formulaban discursos autónomos. En Bélgica Frédéric Flamand (1946), Alain Platel (1956), Jan Fabre (1958), Michéle Anne De Mey (1959) y Anne Teresa De Keersmaeker (1960) y Wim Vandekeybus (1963) crean un movimiento que llama la atención a todo Occidente. Y el Butoh derrama en Occidente un residual importante con Carlota Ikeda (1941), Kei Takei (1946), Ko Murobushi (1947), Koma Otake (1948), Ushio Amagatsu (1949) y Eiko Otake (1952), una primera ráfaga de un estilo que se propagaría con velocidad inédita.

En el ojo de este huracán quien escribía de danza expandió su registro de apreciación en proporciones inusuales. La proliferación de estéticas fue proporcional a la proliferación de espacios en la prensa. Generado este mercado aparece el personaje del crítico de cartelera, cada vez más habituado a deslizarse por estilos tan diversos como Ballet, Danza Moderna, Danza Posmoderna, Performance, Break, Flamenco, Wayang, Kathak, Ballroom, desfiles y hasta patinaje artístico sobre hielo. Esto hace que, por un lado, la visión de los críticos de danza se haya forjado más abarcativa, casi panorámica, pero siempre encerrando el riesgo de la crítica epidérmica tan usual en la aldea global.

En nuestras latitudes

Es en este contexto histórico que en América Latina se ven nacer los primeros personajes y los primeros espacios de la crítica de danza, contenidos y nichos que a veces encontraron relaciones más fértiles y duraderas, pero casi siempre permanecen en los complejos engranajes de la alternancia. Es en este contexto histórico que en América Latina se ven nacer los primeros personajes y los primeros espacios de la crítica de dan-

za, contenidos y nichos que a veces encontraron relaciones más fértiles y duraderas, pero casi siempre permanecen en los complejos engranajes de la alternancia

Latinoamérica tiene una cortísima historia en la danza erudita; qué decir, entonces, de la crítica de danza de cualquier género o estilo. Si bien la prensa ha registrado la visita de espectáculos coreográficos europeos desde el siglo XVIII, lo ha hecho a través de cronistas diletantes con poquísimos elementos para efectuar un análisis fehaciente de los espectáculos en cuestión, pero con válida determinación para encontrar parámetros creíbles.

El ejemplo del crítico de cartelera, productor de textos cortos que oscilan entre su carácter descriptivo, interpretativo y evaluativo (contextualizado o no) estimuló a muchos medios gráficos a convocar profesionales a cargo de teatro o de música para abordar ese desafío (lo que aún hoy está vigente en algunos medios), restándole margen de acción a la especialización, que solo se vislumbra en la última década del siglo XX, con el fortalecimiento de brazos académicos. Hasta entonces, con informal o escasa formación teórica, nuestros profesionales tuvieron que prepararse para este desafío literalmente a los ponchazos, de modo que fue costoso arribar al concepto de crítico como artista que parte de la obra de otro artista. La crítica como género con autonomía estética.

Considerando entonces a la crítica de danza como un movimiento que da sus primeros pasos como tal en el final de la primera mitad del siglo XX, toma su primer cuerpo (local) en los años sesenta y su segundo cuerpo (global) en los ochenta, podemos afirmar que la crítica latinoamericana de danza obtiene una presencia de alta significación para su contexto en el final del siglo XX. O sea estamos asistiendo y participando de la gestación de su primer cuerpo Autor/es en la aldea global. En nuestras latitudes Es en este contexto histórico que en América Latina se ven nacer los primeros personajes y los primeros espacios de la crítica de danza, contenidos y nichos que a veces encontraron relaciones más fértiles y duraderas, pero casi siempre permanecen en los complejos engranajes de la alternancia.

Latinoamérica tiene una cortísima historia en la danza erudita; qué decir, entonces, de la crítica de danza de cualquier género o estilo. Si bien la prensa ha registrado la visita de espectáculos coreográficos europeos desde el siglo XVIII, lo ha hecho a través de cronistas diletantes con poquísimos elementos para efectuar un análisis fehaciente de los espectáculos en cuestión, pero con válida determinación para encontrar parámetros creíbles.

El ejemplo del crítico de cartelera, productor de textos cortos que oscilan entre su carácter descriptivo, interpretativo y evaluativo (contextual-

izado o no) estimuló a muchos medios gráficos a convocar profesionales a cargo de teatro o de música para abordar ese desafío (lo que aún hoy está vigente en algunos medios), restándole margen de acción a la especialización, que solo se vislumbra en la última década del siglo XX, con el fortalecimiento de brazos académicos. Hasta entonces, con informal o escasa formación teórica, nuestros profesionales tuvieron que prepararse para este desafío literalmente a los ponchazos, de modo que fue costoso arribar al concepto de crítico como artista que parte de la obra de otro artista. La crítica como género con autonomía estética.

Considerando entonces a la crítica de danza como un movimiento que da sus primeros pasos como tal en el final de la primera mitad del siglo XX, toma su primer cuerpo (local) en los años sesenta y su segundo cuerpo (global) en los ochenta, podemos afirmar que la crítica latinoamericana de danza obtiene una presencia de alta significación para su contexto en el final del siglo XX. O sea estamos asistiendo y participando de la gestación de su primer cuerpo.

Valerio Cesio

Inició su carrera profesional en 1973 como coreógrafo, creando más de una centena de obras presentadas e Latinoamérica y Europa. Fue curador de numerosos festivales de danza en América Latina y participó como jurado y conferencista en congresos y eventos de danza internacionales. Sus críticas y artículos especializados fueron publicados en Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Paraguay, Uruguay y Venezuela. Es coautor del libro *En Tiempos de Danza*, editado por la Universidad Autónoma de Baja California en 2002 y responsable de danza de la Enciclopedia Contemporánea de América Latina y el Caribe editada por *Boitempo* en 2006 (reeditada en fascículos en 2010 por Página 12).

figuraciones

7

