

Introducción a la sociología crítica del arte

Arte, estética y subversión

Vladimir Mendoza M.¹

El presente texto surge como resultado de las investigaciones realizadas por el autor en el curso de la docencia en la Carrera de Sociología, en la materia electiva denominada: Sociología crítica del arte: Estética, política y revolución.

Constitución histórica del objeto de estudio de la sociología crítica del arte

En el mundo los procesos de creación estética tienen reglas y se inscriben en determinadas coordenadas sociales. Es que la comprensión del arte es imposible sin la ayuda del método y de la teoría social. Si bien ahora la cultura humana tiene al alcance de la mano acercarse con ciertos rigores a los objetos clasificados como artísticos, considerados como la materialización del desenvolvimiento de la sensibilidad humana a lo largo de la historia, esta posibilidad es producto de un largo recorrido de reflexión durante toda la (¿pre?) historia de nuestra especie.

Cualquier obra de arte es producto de la actividad humana transformadora; es el resultado de la acción del hombre, técnicamente especializado, sobre materiales que ofrece la naturaleza y que el hombre transforma y modela hasta que cumplen la función de producir una sensación de agrado en aquel que la contempla.

El arte surge cuando las agrupaciones humanas alcanzan un grado de desenvolvimiento tal que dan lugar a la división (por lo menos técnica) del trabajo social; es decir, en el momento en que los

oficios se diferencian lo suficiente para que algunos hombres alcancen una alta habilidad técnica. Habilidad que reflejándose en los instrumentos, herramientas y vestidos, hace que estos no sólo cumplan una función utilitaria, sino que, gracias justamente al alto grado de especialización y al gran dominio que el operario ha logrado sobre la materia (piedra, madera, cuero, fibras en los tejidos, etc.) sus producciones, además de útiles, logren (despierten) un efecto completamente nuevo: despertar emociones humanas, que, sólo por razones descriptivas, se pueden llamar *agrado*. Durante siglos, y, tal vez durante muchos milenios, el lado agradable de los objetos “artísticos” habrá estado ligado al útil. No hay producto social, ni siquiera aquellos que han sido cubiertos de un envoltorio estético durante su producción, que no cumpla alguna función social². Se precisará un largo proceso de abstracción y de idealización que irán bifurcando ambos aspectos, así surgirán las primeras obras de arte en sentido estricto; o sea, aquellas producciones humanas que no tienen finalidad realmente utilitaria, por más que, subjetivamente e intencionalmente, sus creadores se propusieran tal cosa.

¹ Psicólogo y Profesor de Filosofía. Docente de las Carreras de Sociología y Antropología de la Universidad Mayor de San Simón. Ha publicado libros y artículos relacionados a temáticas políticas y culturales.

² Las más de doscientas cuevas, heredadas de la “pre-historia”, adornadas pictóricamente en las cuevas de Francia y el norte de España, representan un arte figurativo, que representa bellas y poderosas imágenes de animales, cumplieron una función educativa, además de mística y mágica. Claro está.

Sea contemporánea o no, la producción artística se establece en determinada forma de producción artística (las fuerzas productivas hacen referencia al desarrollo de la técnica –formas de pintar, de publicar, de representar teatro, etc.- y las relaciones de producción se refieren al conjunto de relaciones entre el artista y el público y a su vez entre los artistas). Para un teórico como Walter Benjamin, el artista no debe aceptar acríticamente las fuerzas productivas que en su época dispone sino que debe desarrollarlas y revolucionarlas. Al hacerlo, crea nuevas relaciones sociales entre el espectador y el artista y coadyuva en superar la contradicción que limita a mera propiedad de pocos las fuerzas productivas disponibles para todos. Cine, radio, fotografía, internet, la idea es que el artista utilice y desarrolle estos medios para transformar los modos de producción artísticos. El “compromiso” político del productor con su época supera la simple transmisión del mensaje y la simple maquinación de un objeto estético, porque convierte la producción artística en el proceso de llevar lo más lejos posible la producción artística puesta a su disposición, convirtiendo a autores, lectores y espectadores en colaboradores (una concepción parecida expresará Gramsci en su idea del “intelectual orgánico”).

Lentamente, y a medida que el hombre alcanzaba un dominio mayor sobre la naturaleza, iba transfiriendo ese efecto de agrado, que al comienzo sólo sentía ante los productos de la habilidad humana, también a la naturaleza y al paisaje exterior; sus formas, colores y movimientos. Antes de degustar una puesta del sol o una imponente cordillera, el homo sapiens produjo belleza con sus manos. La contemplación de esta producción fue trasladada después a la contemplación de belleza natural. Ésta es una prueba contundente de la belleza como constructo social.

El arte en la antigua Grecia que significa un hito en el desarrollo de la producción artística no ha estado determinado, fundamentalmente, por motivos estéticos, sino que lo intencional o subjetivamente útil domina su contenido. Del mismo modo, las primeras especulaciones sobre lo bello en Platón se encuentran dominadas por preocupaciones religiosas y morales; de manera que lo bello es considerado desde el punto de vista cognoscitivo, moral o religioso; sin suspenderse aún a una esfera autónoma. Esta misma actitud es la predominante entre los estoicos, los epicúreos y también, posteriormente, en San Agustín, y a través de él, en toda la filosofía medieval.

Una sociedad asentada en la utilización esclava de la fuerza de trabajo, como las civilizaciones de la antigüedad occidental, denota su capacidad de ofrecer ocio a una reducida cúpula social dominante, pero también denota precariedad en aquello que hace posible el ocio: ese factor material de la sociedad que Marx denominó “fuerzas productivas”. El arte en la antigua Grecia no desarrolló una situación de independencia debido a su subordinación ante los denominados “oficios manuales”, con quienes se confundía al ser considerado como una actividad transformadora de los productos brutos de la naturaleza. Asimismo, fue la estructura social griega, más que la ceguera de los filósofos antiguos, la que condicionó la imposibilidad de fundar una disciplina estética independiente (con su propio objeto de estudio, digamos). Esto implica que la sociedad griega no pudo acumular ni el conocimiento ni el material (obras de arte) necesarios para una reflexión independiente y profunda sobre el arte. Para lograr esta independencia, el arte debía lograr un doble movimiento; primero frente a los oficios manuales; las artes plásticas tenían que ascender en la consideración social y “sublimarse”

respecto a la actividad transformadora laboral; y, más tarde, frente a la ciencia, abandonando ese rasgo teorizante, estéril e infecundo que le venía acompañado desde la antigüedad, pero que se acentuó durante toda la edad media por el lado de la música y de la poética.

La declamada época oscura, llamada también “gran noche de mil años” o “edad de tinieblas” (que para ser más condescendientes se le dice “Edad Media”), no produjo, es cierto, grandes contribuciones teóricas en el ámbito estético (y a la sazón, en ningún otro campo del conocimiento). No obstante, aún lentamente, la rueda de la historia no pudo dejar de girar. Así es que en esta larga época histórica fueron preparándose y madurando las condiciones sociales que impulsarían las artes en la gran eclosión del Renacimiento, disponiendo así del material que sería motivo de reflexiones y estudios posteriores.

Durante toda la alta Edad Media el desenvolvimiento de las ciudades, el desarrollo del comercio y de las manufacturas artesanales, apoyado todo en un gran avance logrado en la producción agrícola, la difusión de numerosas invenciones técnicas que posibilitaron y facilitaron los transportes del mar y por tierra; dieron lugar a un crecimiento del bienestar humano, a un aumento (y acumulación, claro) de la riqueza y a la aparición de una clase social, que disponía de medios económicos y educación suficientes, para preocuparse por el arte. Esto pese a que en los comienzos, el motivo fundamental de su preocupación artística fuera lo religioso.

Esta condición nueva ocasionó un cambio importantísimo en el estatuto social del arte. Todo el arte medieval en su contenido –y por tanto también su forma– estuvo determinado por motivos religiosos. Los arquitectos, los escultores, los pintores y en

general todos los artistas trabajaban sobre temas previamente definidos para Abadías, Catedrales, Iglesias, Cofradías, etc., o, en muy raros casos, para algún noble o rey; pero carecían en absoluto de libertad de creación: eran artesanos especializados. Es únicamente al final de la Edad Media y en los comienzos del Renacimiento, cuando bajo nuevas condiciones tiene lugar la irrupción a un primer plano la riqueza de una clase social, la burguesía, que utilizará con nuevos métodos los servicios de los artistas, los cuales, de esta manera, ganarán en condición social e independencia. Sobre todo ganará el artista en independencia artística al ampliar el campo de los contenidos del arte, rompiendo barreras limitadoras que la tradición –estrictamente al servicio de la religión– había establecido. El tema inminentemente central del arte se traslada a otro lugar y a otro sujeto. Ahora son éstos el hombre y la realidad social, por lo que el arte puede elevarse a la mayor sublimidad sin vaciarse e intelectualizar abstractamente su contenido, es esta etapa en la que el arte sufre ese doble movimiento antes mencionado, que los antiguos griegos, pese a sus enormes esfuerzos, no pudieron realizar.

Así como en el arte, las reflexiones en torno a él en este período se hacen más ricas y sustanciosas; el renacimiento aporta una discusión rica en profundidad de lo estético, como una reflexión, además, fuertemente social. La función crítica que la burguesía asumió como clase en ascenso histórico fue muy importante. Las reflexiones teóricas en Kant, Schiller, Hegel, etc. se ven reflejadas en una praxis política de conspiración contra la ideología dominante, un espacio social que Habermas llama la “esfera pública”, la cual engloba diversas instituciones sociales –Clubes, periódicos, cafés, gacetas. Así como en esta etapa histórica corresponde cierta

“autonomía” a la creación artística también existe esa correspondencia ante la reflexión respecto del arte, necesaria ante el estado autoritario en decadencia de los señores feudales. Aquí hay inconmensurables aportes de grandes pensadores, pero no cabe duda que la influencia generada por Hegel en este campo, a partir de la dialéctica, sea fundamental.

La etapa monopolista del capitalismo imprimirá un carácter distinto a la creación artística, el advenimiento de la industria cultural traerá consigo un carácter distinto a esta producción, emergiendo de la nueva realidad dominante dos núcleos fundamentales: la masividad y los intereses hegemónicos que sostiene la industria cultural.

Masividad. Por primera vez un producto artístico, industrialmente estandarizado, se llega a generalizar para las grandes masas. Y hablar aquí de masividad no refiere únicamente a la cantidad (no olvidar que los mitos, las leyendas y los cuentos infantiles pueden llegar a ser “masivos” en muchas culturas). La industria cultural monopólica ha modificado las condiciones sociales de producción artísticas, preestableciendo ciertos elementos en el objeto artístico que tienen una determinada estandarización, tanto para la producción como para el consumo. O para decirlo de otra forma, produce objetos “pre-fabricados” para gustos “pre-fabricados”.

Paralelamente, algo similar puede decirse con el tema de los intereses hegemónicos presentes en la industria cultural: al engranar en la lógica capitalista de producción, los intereses dominantes son los intereses de la clase dominante. De esta manera, en la producción artística se achican, subsumen, cooptan y reducen a mercancías los espacios autónomos de la

creación. El formato temático y formal ahora parte de la conveniencia social y económica de los monopolizadores de la industria cultural. Si bien la nada “invisible mano” del mercado es fuertemente poderosa a la hora de regimentar la producción artística, no es la única fuerza que lo hace. En efecto, la comunidad de intereses del mercado con el Estado, se ejerce también a partir de marcos legales e institucionales para el desarrollo efectivo del arte. Como conductor de la escuela, los museos, las ferias, los festivales, etc. no existe el mercado cultural sin que el Estado intervenga. Esto para poner en claro que a diferencia de las mercancías “comunes” la producción artística está determinada por una serie de factores adherentes que lo condicionan.

En sus orígenes, si seguimos la idea de Alphons Silbermann³, se pueden ubicar dos acepciones distintas para abordar lo que se denomina *sociología del arte*: por un lado está la “Sociología del espíritu” y por otro la “Sociología del conocimiento”. Aquí, todavía no se encuentra una distinción clara entre esta tendencia teórica y la llamada “Historia del Arte”, siendo el funcionalismo una de sus características más fuertes. Posteriormente, Bourdieu, el mismo Silbermann, Brown, Clause, Karbusicky, Luthe y Watson fueron quienes iniciaron el esfuerzo teórico por separar aguas para la consolidación de una sociología propia del arte.

Desde principios de los sesenta hasta mediados o fines de los setentas del siglo pasado, se da un nuevo impulso a la sociología del arte, la pasión por lo real todavía en esos años investía la política, el arte y la teoría. Si bien el ámbito es muy amplio y sus resultados también, no

³ Introducción, situación y vocación de la Sociología del arte, en Sociología del Arte, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires: 1971.

podemos dejar de señalar que se da una perspectiva diferente a la sociología del arte. En tanto ésta se interesa principalmente por lo que podría denominarse “los medios de producción, distribución e intercambios del producto artístico que existen en una sociedad determinada”, es metodológicamente descriptiva. Se podría decir que este impulso todavía resiste a abandonar los procesos sociales como “objetos de estudio” en vez de considerarlos como “sujetos y objetos” de transformación. Por ello, uno de sus resultados es también examinar el arte por su importancia “sociológica”, abordando la obra para abstraer de ella temas de interés para el analista e historiador social. Pero considerada en sí misma, este tipo de sociología del arte, al igual que la sociología general, ha sido convenientemente instrumentalizada, domesticada y digerida para ser un instrumento no crítico sino más bien descriptivo, estático de algún aspecto de la realidad social.

Este envite investigativo, no obstante su esterilidad en su propio terreno, genera en otro ámbito de la teoría el surgimiento de una sociología crítica del arte que pretende explicar exhaustivamente una obra artística, lo cual significa brindar una especial atención al arte en tanto integralidad: formas, técnicas, estilos, significados y significantes; sin olvidar, claro está, que una obra es siempre producto de una historia determinada y una determinada configuración material dentro de un cuerpo social que deriva en una concreción particular de la producción y aprehensión artísticas. Así, vemos como en una sociedad capitalista caracterizada por una estructura económica determinada, se generará un arte dentro de la dinámica del consumo, donde

producción artística, obra, sensibilidad perceptiva y emocional entre artista y espectador, ocuparán un papel particular a la hora de consumir arte. Asimismo, una transformación en estas condiciones materiales, derivará en un cambio dentro del rol artístico y, por tanto, en una reconfiguración de los protagonistas que generan y aprehenden la expresión artística. Por último, las modificaciones en las condiciones materiales traen aparejados conflictos sociales y luchas entre grupos sociales que existen también a través de experiencias artísticas: cada cultura (o subcultura) tiene como una de sus manifestaciones, el arte. Esta dialéctica mirada del arte está bien representada -pese a sus distancias- por autores como Walter Benjamin, o los representantes de la llamada Escuela de Frankfurt.

A partir de mediados de los setenta justamente con la crisis del petróleo y el advenimiento del neoliberalismo, después de varias batallas en las que la clase obrera y sus organizaciones son derrotadas, se da un marginamiento de la Sociología crítica, no significando este hecho un estancamiento en la producción teórica, los Estudios Culturales (hasta cierto momento) y los aportes de Fredric Jameson, son dos paradigmas de resistencia crítica a los embates de las teorías “pos”⁴. En tanto reflexividad sobre procesos sociales -los procesos de producción y consumo artísticos-, la sociología crítica del arte “es también una reflexión sistemática sobre las suposiciones, procedimientos y convenciones que gobiernan una práctica social o intelectual”⁵, la práctica, empujada a una especie de autorreflexividad, se toma como objeto a sí misma aún en momentos duros y de derrota.

⁴ Las diversas corrientes posmodernas, poscoloniales, decoloniales, etc.

⁵ *El marxismo es un más que un método crítico*. Entrevista en Revista Ideas de Izquierda, en www.ideasdeizquierda.org

La actual crisis estructural del capitalismo ha puesto a la orden del día la reflexión no sólo sobre lo que ha significado la práctica de lo que entonces se creía “el fin de la historia” sino también de los procesos sociales más recientes que pusieron en cuestión este dogma. Y aunque en épocas de convulsión las reflexiones sobre estética pueden resultar pretenciosas, en realidad su importancia teórica y social (y por qué no, política) radica en reunir todos los elementos en un corpus de análisis teórico que traten de explicar el funcionamiento de todas las ideologías: las ideas, valores y sentimientos a través de los cuales los hombres perciben y luchan por cambiar su sociedad en diferentes épocas, ya que muchas de esas ideas y valores y sentimientos sólo se vuelven visibles en el arte. Comprender el arte es comprender el pasado y el presente más profundamente. Ya no sólo como una explicación adormecida en el papel sino, y es que la historia lo exige, como un principio de praxis transformadora. Es justamente ahí donde radica la novedad de una *sociología crítica del arte*: abandona su condición de ser un relato descriptivo y normativo del arte y pugna por erigirse en parte de una concepción transformadora de la historia misma.

El arte y la estructura social

Establecer mediante un estudio las complejas relaciones del arte como un fenómeno relativamente independiente de la estructura social, precisa de la utilización de un método adecuado y, en coordinación con él, de herramientas analíticas y conceptuales que cierren el paso no sólo a las reducciones sino también al formalismo esteticista.

en la necesidad de abstraer teóricamente los niveles económicos (materiales, estructurales) de la sociedad, de aquellos que son políticos, artísticos, religiosos, filosóficos, etc. (es decir “espirituales”, superestructurales) de manera separada y por ende, más profunda, para convertirlos en parte del arsenal de conceptos *analíticos*. Veamos:

En la producción social de su existencia los hombres establecen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a una fase determinada de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual, en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia. Al llegar a una fase determinada de su desarrollo las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes o, lo que no es más que la expresión jurídica de esto, con las relaciones de propiedad dentro de las cuales se han desenvuelto hasta allí. De formas de desarrollo de las fuerzas productivas, estas relaciones se convierten en trabas suyas, y se abre una época de revolución social. Al cambiar la base económica se transforma, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella. Cuando se estudian esas transformaciones hay que distinguir siempre entre los cambios materiales ocurridos en las condiciones económicas de producción y que pueden apreciarse con exactitud propia de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas,

en una palabra, las formas ideológicas, en que los hombres adquieren conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo.⁶

Está claro que en la realidad las cosas no funcionan “materialmente” por un lado y “espiritualmente” por otro. O para decirlo de otra forma, realmente no pueden separarse los procesos económicos de los “ideológicos”. Aunque es obvio que ambos tipos de procesos no son lo mismo, la ciencia precisa captarlos primero de manera independiente para después situarlos con precisión en un conjunto más grande que se denomina el *sistema social*. La escuela capitalista, por ejemplo, si bien puede ser caracterizada como un fenómeno superestructural, requiere de procesos materiales e infraestructurales para existir. No se puede concebir la educación, amaestramiento y sometimiento de las grandes masas sin procesos materiales que garanticen ese aspecto de la reproducción social. Otro tanto se podría decir del arte. La infraestructura material de una sociedad provee, mediante la dominación técnica de la naturaleza, los soportes materiales indispensables para la producción de obras artísticas. Soportes que, dada su importancia para la transformación que ejecuta el artista sobre la materia, resultan incluso ser factores de impulso al desarrollo creativo. Como ejemplo citamos la decisiva importancia que tuvo el descubrimiento del pigmento asociado al color carmín, que se extrae de insectos como la cochinilla o el kermes de origen americano, y que fue uno de los colores más apreciados por los pintores que le dieron un uso muy productivo a partir del siglo XVI, sirviendo además como un lucrativo negocio desde América a Europa. Así, podemos ver que una obra

de arte es una expresión determinada de una época en el desarrollo social no sólo por sus caracteres formales, sino también por el tipo de producción material que supone a partir de los instrumentos y materiales usados en su elaboración.

No obstante, ya que la ciencia no es posible sin abstracciones y análisis teóricos, concebir teóricamente una estructura material y separarlos de los procesos superestructurales es una operación determinante a la hora de establecer las influencias que ejercen cada uno de ellos sobre los procesos reales. El error en el que muchas veces se incurre al usar los términos de “estructura” y “superestructura” es tratarlos como si fueran instancias *reales* y no sólo *teóricas*. La dialéctica es el estudio de los procesos tomados en su dinamicidad (movimiento y transformación), por lo tanto no puede perder de vista los procesos reales, donde no hay “áreas” separadas unas de otras sino actividades y productos totales y específicos del hombre real⁷.

El reconocimiento teórico de diferentes instancias de una misma sociedad viene del hecho -obvio, por lo demás- que el trabajo social (la transformación de la naturaleza para satisfacer las necesidades de los seres humanos) es la actividad básica de toda civilización. O sea que, podemos imaginarnos (aunque sería horrendo, es cierto) una sociedad sin poesía, pero no sin actividad productiva.

En la larga cita transcrita, Marx no sólo está ratificando lo vital que resulta para una civilización la actividad productiva de los seres humanos, sino también que ésta actividad es la base sobre la cual podemos distinguir las características más esenciales de un tipo de sociedad. Decir que una

⁶ Marx, K y Engels, F. *Obras escogidas*, I. Progreso, Moscú, 1970, págs. 272-3

⁷ Para un análisis más riguroso de este problema metodológico del uso de los conceptos de “estructura” y “superestructura” véase Williams, R. *Marxismo y literatura*. Las cuarenta, Buenos Aires: 2009.

sociedad no puede caracterizarse en sus aspectos primordiales a partir de sus religiones, tipos de vestidos que usan sus habitantes o deportes más practicados sino a partir de las condiciones en las que se realiza la producción de la vida social, no resulta (ni siquiera ahora, que vivimos en tiempos dizque “posmodernos”) un planteamiento reduccionista. Simplemente es el reconocimiento de cuál de los múltiples factores que intervienen en la civilización humana es el más importante. En resumen, el uso analítico de los conceptos de estructura y superestructura procura poner de manifiesto cierto tipo de relaciones entre los procesos económicos y aquellos que no lo son, y que, como ya dijimos, resultan ser, en cierto sentido, entendidos en una relación de *determinación* de los primeros hacia los segundos.

El planteamiento anterior tiene implícito una siguiente cuestión: no se puede analizar de manera completa un fenómeno “superestructural” (político, artístico o religioso) *solamente* como la manifestación de determinados procesos económicos. El mismo Marx tuvo varias veces que hacer análisis políticos, que si bien fueron situados en un contexto histórico, no se codifican, ni de lejos, como simples sombras que dejan percibir procesos económicos más profundos. Son análisis donde el primer plano lo tiene la política y no la economía (está demás decir que Marx no entendía la economía como la entiende un corredor de bolsas de Wall Street, sino como conjuntos de *procesos sociales*).

Si bien los procesos económicos y los superestructurales no son plenamente independientes unos de otros, sí son distintos y distinguibles. La determinación quiere decir que los primeros fijan

condiciones y límites sobre los cuales surgen y se desenvuelven los segundos. Ahora bien, esto no es generalmente del todo evidente y menos aún en el arte. Es más, sobre todo en el arte, podríamos decir. Parece ser que la producción artística, como resultado de emociones estéticas, encuentra siempre senderos oscuros y subterfugios densos donde no es posible, ni mucho menos, establecer una relación directa entre los procesos sociales y los productos artísticos.

Por lo tanto, la necesidad de mirar dialécticamente los procesos artísticos en conjunción –y como parte indisoluble de los procesos materiales de una sociedad se vuelve más urgente, ahora que los mecanismos sociales dominantes precisan con mayor potencia de la estetización para reproducirse. Como ejemplo más obvio, tenemos a las lógicas del consumo, donde el objeto-mercancía no se vende por sus cualidades en sí sino que trae aparejadas ideas abstractas sobre la “belleza”, la “atracción”, el “estatus”, etc. Y aunque suene paradójico, esto desautoriza a Kant antes que confirmarlo, puesto que si bien para el filósofo las ideas son algo que la mente, usando como herramientas categorías pre-existentes en ella misma, pasa a construir en base a percepciones primitivas del mundo real, para los poetas Baudelaire y Proust parece ser que muchas de nuestras “categorías” son en realidad meras sensaciones que no alcanzan el nivel de la reflexividad y racionalidad. Así, lo visual queda signado como referente principal de nuestra experiencia cotidiana en una civilización como la capitalista donde el máximo desarrollo de las potencias humanas fue reducido al disciplinamiento de la fugaz mirada ante la multitud de objetos que recorren y construyen nuestro diario vivir⁸.

⁸ Ver Jameson, Fredric, *Signaturas de lo visible*, Prometeo libros, Buenos Aires: 2012.

Si bien las determinaciones económicas pueden ser transparentes en la novela costumbrista (pensemos por ejemplo en “La chaskañawi” de Carlos Medinacelli, donde la estructura material del país es retratada por un naturalismo literario) no lo es en otro tipo de literatura. Pongamos por caso *Tirinea* de Jesús Urzagasti⁹. En esta obra, el personaje de nombre Fielkho representa al escritor del relato que nos dirige a una historia sin ilación lineal, en un tiempo irreal y en un género literario desconocido o por lo menos ambiguo y (casi) indistinguible. El ambiente social es Bolivia, pero casi nunca se muestran descripciones geográficas, culturales o sociológicas. El personaje, que da atisbos de rasgos autobiográficos del autor, vive en este país, pero cuesta encontrar la figuración, al menos de una manera directa, de la vivencia concreta de un ciudadano provinciano de clase media que en algún momento hubo emigrado a la ciudad. “*Tirinea*” es el nombre de un lugar imaginario incluso dentro del relato. Es decir, un tópico fantástico incluso dentro del mundo fantástico que es esa pequeña novela del gran escritor chaqueño. Todos estos aspectos navegan subterráneamente por entre las líneas de las metáforas y significantes del lenguaje literario.

En medio de este territorio literario aparentemente indeterminado; sin tiempo y espacio, el análisis social de la obra debe ser, ciertamente, cuidadoso. *Tirinea* es el viaje atemporal por la subjetividad y la vivencia existencial de un individuo concreto que se ensaya a sí mismo como escritor:

Tirinea es una llanura solitaria, con árboles fogosos y cálidas arenas expulsadas del fondo azul de la tierra. Perdida como está en la memoria de los ángeles, la vida allí no ejerce ningún control y soy yo el único sobreviviente¹⁰.

Y aunque los rasgos nómadas y, hasta cierto punto, ascéticos de la vida y la filosofía del personaje son evidentes, Bolivia no deja de ser el fondo y también objeto de ciertas (aunque efímeras) reflexiones¹⁰. *Tirinea* fue escrita en el 67: el primer gobierno gorila después de la Revolución del 52, represión militar supervigilada por EEUU, mayor internacionalización de las fuerzas productivas y la fuerza de trabajo y una siempre presente obsesión/nostalgia/frustración acerca del carácter atrasado de la economía nacional, contrastada por la ociosidad y riqueza de la oligarquía y agudizada por su histórica (casi originaria) mediterraneidad:

La muerte de un boliviano no es nada graciosa si se entiende que la mayor parte de su vida se la pasa en la Argentina, estudiando o pelando caña, uno que otro panza arriba en las playas de Europa, el resto en Cochabamba, menos aquellos que están confinados. Así es, otra vez. Mientras tanto, imagino lo chistoso o melancólico que debe ponerse uno al mirar desde un satélite artificial un pequeño país mediterráneo¹².

La estructura social boliviana no viene a ser aquí la causa de la trama literaria de *Tirinea*, sino el marco en el cual dicha obra puede ser inteligible. La errante y nómada prosa de Urzagasti contiene sentidos sociales desde el momento en el que se

⁹ Plural editores, La Paz: 2010.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 9

¹¹ Hacemos una alusión –indirecta– a la crítica sobre Urzagasti y Borda que escribió Ana Rebeca Prada, la cual posee fuertes rasgos transhistóricos, pues se obvia de manera clara situar a ambos escritores y sus productos en sus respectivos (y distintos) períodos históricos: *Exterioridad nómada, pensamiento del afuera y literatura: Borda y Urzagasti*, en Wiethüchter, B. *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia*, Tomo I, Fundación PIEB, La Paz: 2002.

¹² *Ibíd.*, pág. 27.

originan como tales. Pensemos por ejemplo en la trasgresión de fronteras que ya hemos dicho que impone la escritura de Tirinea. Si bien es un lugar común apuntar que la pulsión de la subjetividad de derribar límites y divisiones (entre lo objetivo y lo subjetivo, el pasado y el presente, entre la descripción y la introyección y entre los mismos géneros literarios) viene de un proceso material denominado universalización de la producción capitalista, no está demás apuntar sus consecuencias concretas sobre la coyuntura histórica en la que se escribió el mencionado relato. El capital se apresta a establecer coordinadas políticas necesarias para su expansión. Se impone como tarea inmediata establecer formas de gobierno cimentados por y con las fuerzas armadas que estén dispuestos, sobre todo, a regimentar a las masas populares y desmontar las conquistas sociales y políticas conquistadas durante los ciclos nacionalistas. Bolivia y Latinoamérica viven una forma particular de constitución de un capitalismo más globalizado que requiere fronteras más flexibles (en algunos casos muy opacas) para funcionar.

Desde esta óptica no es casual el corte que establece Tirinea con la tradición sociológica, naturalista, realista y costumbrista de la novela nacional. Puesto que ¿no es acaso, desde cierto punto de vista, una actitud de la individualización y tragedia (¿pos?) modernas la soledad casi forzada de Fielkho? ¿No es un síntoma de la gran derrota la renuncia que el personaje del relato hace a la teoría y la filosofía como explicación y futuro de la condición humana? Respecto a este último punto, dice el autor en algún lugar de la obra:

Fielkho nada enseñará a nadie con su relato, por la sencilla razón de que como ser humano es el menos avanzado; ni siquiera sabe mascar bien una papa- que sirva de ejemplo y no como burla la acotación. Y si nada puede enseñar a sus congéneres, su manuscrito se transforma en un testimonio de su estancia en el mundo. No se me escapa que esto es querer hablar en grande con voz de enano¹³.

Y como para denotar el sello individual de la narración de corte existencial, oímos al personaje decir en otro lado:

Sospecho que hay otro mundo menos ilusorio que éste, con el mismo caudal de luz pero sin la oscuridad que cierra el paso a la verdad [...] Ya no soy lo suficientemente joven para vivir como si fuera inmortal, ni tan viejo como para creer que soy de este mundo. Tengo veinticinco años, seis meses y tres días, y me siento notablemente influido por mí mismo. De mi juventud guardo esa temblorosa mirada que de vez en cuando echo al mundo para desbaratar sus planes asesinos, mientras pienso en la amable provincia que me dio al nacer la única palmada en las nalgas. Pienso que la vida se acaba en mis ojos para que sus cálidos recuerdos lleguen a destino. Eso es todo¹⁴.

Si aquí se hace patente la visión individualista de un provinciano perteneciente al éxodo masivo de migración campo-ciudad que supuso como modificación en la situación demográfica la Bolivia post-52, no se trata, ciertamente, del individuo campesino que viene con una carga cultural indígena, sino más bien el individuo de una clase media mestiza, pretendidamente transcultural, pero campesina. Aquí resulta necesario también no sólo pensar si este

¹³ Ibíd., pág. 95.

¹⁴ Ibíd., pág. 63.

discurso *desde* los márgenes supone tan solo una oposición a la habitual cooptación que realizó el Estado-nación sobre los escritores mestizos, sino también los orígenes sociales de tal “estructura de sentimientos”, renovada y renovadora desde el punto de vista literario. Cuando Georg Lukács escribe que “el verdadero elemento social en la literatura es la forma”¹⁵ nos ofrece pautas para rastrear el *tipo* de relación que establecen, el género, el estilo y sentidos de la narrativa con la superestructura que, aun siendo elementos *formales*, ofrecen las mejores huellas para detectar sus raíces sociales. Urzagasti mismo confesó alguna vez que uno de sus impulsos para escribir *Tirinea* surgió de una disposición psicológica nueva que tuvo cuando vivió, a su modo, el “boom” de la literatura latinoamericana. De hecho, esta nueva psicología, que es una psicología colectiva, no se agota en una mera comunidad que surge a partir de la creación de nuevas formas literarias, sino que tiene sus orígenes sociales en la particular vivencia de este cúmulo de escritores sobre la realidad latinoamericana. El narrador de *Tirinea* viene de la provincia, pero tiene en sí un alma más cosmopolita y de ahí, una marcada tendencia al individualismo. La sociedad mercantil, expandida y profundizada a nivel internacional, reduce a los objetos a mercancías, esto es, a una igualdad abstracta entre ellas. Esto mismo pasa con los individuos, que bajo las mismas coordenadas sociales se enfrentan en un lugar, el mercado (educativo, cultural, laboral, etc., etc.), como entidades intercambiables a partir de determinada forma de relación mercantil. Lo que sucede en la economía sucede también en la política, pues el Estado difumina las

singularidades para convertirlas en la equivalencia abstracta de la ciudadanía. Una ciudadanía que puede ser objeto de oposición, antagonismo, pero no puede ser simplemente borrada. Desde un punto de vista filosófico, se puede decir con Urzagasti que “la vida se acaba en los ojos”, pero esta apariencia funciona sólo en tanto somos enajenados de nuestra especificidad humana, a partir de ser mercancías como trabajadores y ciudadanos de un Estado.

Superestructura e ideología

“¿Por qué llamar un espejo, a lo que, sin duda, no refleja bien los fenómenos?”

V.I. Lenin

Como bien ha caracterizado Raymond Williams¹⁶ se pueden caracterizar tres sentidos para el concepto de superestructura: 1) las formas legales y políticas que son expresión de relaciones de producción determinadas; 2) formas de conciencia social como formas particulares de ver el mundo, y 3) un proceso mediante el cual, los grupos sociales toman conciencia de las contradicciones fundamentales de la sociedad y luchas por resolverlas. A su vez, estos tres sentidos dirigirían nuestra atención a: a) las instituciones; b) las formas de conciencia social y c) las prácticas políticas y culturales.

De acuerdo al nivel de análisis prefijado, prestaremos más de nuestra atención sobre todo en aquella dimensión de la superestructura denominada “prácticas políticas y culturales”, aunque no se debe olvidar la íntima relación que todos estos elementos ejercen entre sí y que cualquier separación demasiado forzada o estancada puede resultar empobrecedora para el análisis. Eso pasa, por ejemplo, en ciertos

¹⁵ *Historia de la evolución del drama moderno*, citado en Eagleton, T. *Marxismo y crítica literaria*, Paidós, Buenos Aires, 2013.

¹⁶ Ídem., pág. 101-2

estudios donde se concibe las obras de arte como meros reflejos ideológicos (formas de conciencia social) de la estructura social. En efecto, en el marxismo soviético –durante y después de Stalin– se ha considerado corrientes artísticas como el surrealismo o el dadaísmo como “reflejos” de la decadencia de una sociedad burguesa entrampada en sus contradicciones materiales. Sobra decir que, como resultado de esta conclusión, se dio por denunciar y rechazar dogmáticamente este tipo de movimientos artísticos.

Si el arte es tan sólo una ideología, podría decirse, al menos en los casos en los que el artista no es portador de una conciencia revolucionaria (o sea la gran mayoría de los casos), que el arte es una forma de falsa conciencia. Ya que, si seguimos el razonamiento de Marx, que dice que la ideología dominante de una época histórica está constituida por las ideas de la clase dominante, entonces la abrumadora mayoría de la producción artística quedaría como una burda parodia de la realidad que además, tiene el efecto nocivo de falsear la realidad conforme los intereses de la clase dominante. A esta altura podemos decir que aquí no sólo se comete el error de deformar la condición social del arte, sino también, de las mismas superestructuras. Volveremos a este último aspecto más adelante.

Rechazar la idea del arte como mera ideología es ofrecer una revisión de una obra desde múltiples perspectivas. Un buen ejemplo de ello es la valoración que realiza Lenin sobre la obra de Tolstoi¹⁷. Allí, la literatura del escritor campesino ruso aparece valorada multidimensionalmente.

Cuando Lenin ve en Tolstoi el “espejo” de la revolución rusa, no está haciendo referencia tanto a la refracción de procesos sociales en formas estéticas, sino a la “comprensión” de los primeros a partir de las segundas. Lenin explica claramente las raíces más profundas del arte de Tolstoi y nos conduce a ver el doble movimiento de las obras del escritor ruso. Primero, logra penetrar y pintar vívidamente esa Rusia rural y las tendencias del campesinado en un periodo de grandes transformaciones, lo que implica que los artistas se nutren de la realidad, pero al mismo tiempo nos ofrece medios para interpretarla y conocerla de una manera “más sensible” si se quiere, distinta de la historia o la sociología.

El rechazo, entonces, a la idea pseudo marxista de que el arte es una secreción ideológica –con formas estéticas– de la estructura económica de una sociedad, consiste en reconocer que si bien una obra artística recorre el terreno de la ideología, también tiene la cualidad de elevarse encima de ese terreno para proveernos una perspectiva analítica, y por ende crítica, sobre el universo ideológico de su época. O sea, si forzamos una conclusión de teoría estética sobre el análisis que Lenin hace de Tolstoi se podría decir: Tolstoi no es tan sólo el “reflejo” de la ideología del campesino arruinado por la penetración del capitalismo en el agro, es también, y sobre todo, una mirada para entender dicha ideología. Una suerte de meta-ideología, esto es, una manera de entender y relacionarse con procesos ideológicos, a través de imágenes, palabras y sentidos que ofrecen una sensación vívida de ellos.

¹⁷ Lenin, V.I. *La literatura y el arte*. Progreso, Moscú, 1976. También encontramos un brillante análisis de Tolstoi en León Trotsky, *Tolstoi, poeta y rebelde (Literatura y revolución)*, Editorial Antídoto, Buenos Aires: 2004). Otro importante aporte es el de Louis Althusser, *Dos cartas sobre el conocimiento del arte*, en *Revista Pensamiento Crítico*, Habana, n° 10, noviembre de 1967, www.filosofia.org. Así mismo la contribución de Pierre Macherey, *Para una teoría de la producción literaria (Cap. II Lenin crítico de Tolstoi)*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas: 1974.

Volviendo a nuestra reflexión sobre *Tirinea* de Urzagasti. Si bien esta obra es una expresión particular de determinadas estructuras ideológicas dominantes encarnando asimismo una relación particular del autor con el público, no es un asunto sólo de determinación lineal de esas estructuras sobre la obra, sino de flujos en ambas direcciones. Las transformaciones estilísticas y de sentido literario, con las que trabaja *Tirinea*, aparecen aquí también como reaccionando sobre la sociedad ¿Qué queremos decir? Que el potencial crítico de *Tirinea* sobre la frustración del Estado que construyó la revolución nacionalista del 52, supone, sin duda, un ejercicio de crítica social, existencial y también cultural, que aunque llamativamente se lo haga desde una posición solitaria (recordemos que en la sociedad boliviana la participación política individual-liberal casi nunca fue posible), pone en cuestión el fracaso de un Estado para construir una nación a la que, intencionalmente, se nos empuja, desde un movimiento subjetivo de comprensión de este problema, a cuestionar, y, por qué no, a buscar el trazado de nuevos horizontes sociales. Pero, si todo esto se puede decir de la primera novela corta del chaqueño, sólo es posible porque también se entiende que el telón de fondo de ciertas derrotas históricas no deja de resonar en la prosa de Urzagasti.

Forma y contenido: la dialéctica entre transgresión y conservadurismo

Marcuse define la forma artística como el diagrama que contiene cierta sustancia social¹⁸. Y nos dice que el hecho de ser forma delimita cierto lado conservador del producto artístico, pues toda sustancia social detiene su movimiento en ella,

ubicando a la primera en el registro de las experiencias y aspiraciones dominantes. A través del arte, sucesos como la guerra, el hambre, la pobreza quedan embellecidos en expresiones estéticas y son reducidos a mera contemplación de este carácter. Por más que a un esteta le cueste aceptarlo, la valorización del arte dentro del orden social lo vuelve un objeto más entre los otros. Esto precisamente porque en el capitalismo las obras de arte tienen determinado valor de cambio, son mercancías.

Marx se preguntó alguna vez cuál era esa misteriosa capacidad del arte de resistir al paso del tiempo y a los sucesivos modos de producción que devinieron después de que una obra haya sido producida ¿Cómo es posible que la venus de Brassempouy, siendo una obra realizada en la llamada “pre-historia”, siga conmoviéndonos? Y aunque está claro que una obra de arte sufre modificaciones en las formas de recepción de acuerdo a los momentos históricos, ella es traducida y codificada de acuerdo a nuevos lenguajes, nuevas formas de pensamiento, que la envuelven de una mayor plenitud de significado. Pero toda actualización de la obra es sólo en función de determinadas cualidades formales de la obra. De tal forma que, para Marcuse, es la forma la que queda “intangible” a lo largo del tiempo: “En virtud de la Forma, y sólo de la Forma, el contenido logra ese carácter único que lo convierte en el contenido de una particular obra de arte y no de otra”. Los estilos de narración, la estructura del verso y la prosa, el manejo de la luz y la composición en una pintura, la configuración de sonidos o los planos y fotografía de una película, suspende a la obra del contexto inmediato y la posiciona en el mundo de las formas.

¹⁸ De aquí en adelante, hasta no referir lo contrario, las citas textuales pertenecen al artículo de Herbert Marcuse: *El arte como forma de realidad*. Disponible en http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm#_ftnref11



Desde que el arte dejó de ser útil, y esto pudo suceder sólo con el advenimiento de la sociedad burguesa, se convirtió en la esfera principal del ofrecimiento del descanso, del esparcimiento y de la posibilidad de liberarnos del agobio generado por el trabajo, en una palabra, la función social del arte se reproduce en tanto capaz de brindar placer. Y en ese afán terminó por ser aherrojado por la industria cultural. Por tanto, el valor de uso del arte no es un valor de uso dispuesto a satisfacer una necesidad cualquiera que surge en el curso de las actividades cotidianas del ser humano, siendo más bien un tipo de actividad que transforma al ser humano en los breves espacios donde no está ocupado haciendo negocios.

Pero así como las formas artísticas tienen un lado conservador, estableciendo expresiones estéticas a la sociedad dominante, también transgrede los valores actuales: “Más allá de la medida en que el Arte pueda estar determinado, conformado, dirigido por los valores dominantes, los estándares del gusto y de la conducta o los límites de la experiencia, él es siempre más que, y distinto de, el embellecimiento, el entretenimiento y la convalidación de lo existente. Incluso la *œuvre* más realista

construye una realidad propia: sus hombres y mujeres, sus objetos, sus paisajes, su música revelan lo que permanece callado, invisible, inaudible en la vida cotidiana”

Tiene tanto un carácter afirmativo como negativo; afirma valores y configura sus formas a los contenidos de la sociedad existente, pero ofrece formas que van más allá de ellas. En qué medida este antagonismo se expresa, es parte del estudio de la sociología crítica del arte. Sin duda, el arte es recibido por el público de modos multiformes. Esto no le quita, sin embargo un denominador común a la obra ante cualquier espectador, su belleza. “El Arte posee una función reconciliadora, apaciguadora y cognitiva: la de ser bella y verdadera. La belleza llevará a la verdad: se supone que en la belleza aparecerá una verdad que no había aparecido ni podía aparecer de ninguna otra forma”. Uno de los asuntos más problemáticos es en qué punto y bajo qué condiciones concretas es posible desarrollar un arte que posibilite comprender y transformar la realidad en una sociedad que tatúa diariamente el valor de cambio mercantil en todo producto social, incluyendo las obras de arte.