

La política de lo estético

Achugar, Hugo

Hugo Achugar: Crítico y poeta uruguayo. Docente universitario. Autor de diversos trabajos sobre crítica cultural y del arte latinoamericano.

El arte y el artista hispanoamericanos siempre han convivido encarnando posiciones y figuras diversas, muchas veces contradictorias o excluyentes. En términos generales la situación no ha variado; sólo que ahora resulta posible admitir la necesidad y la existencia de no una sino varias agendas políticas del arte

El arte, en general, y la literatura, en particular, se han convertido hoy en día en nociones problemáticas. Como ocurre con la mayoría de las nociones totalizantes o abarcadoras en estos tiempos «postmodernos», es difícil describir qué puede o debe ser entendido bajo la categoría «arte» o «literatura»¹ o, al menos, satisfacer a todo el mundo con la descripción.

El tema no tiene que ver exclusivamente con un problema epistemológico sino que lo que está en juego es la cuestión del valor. Precisamente, la cuestión del valor supone ingresar en un viejo debate acerca de si los valores son en sí o si en cambio implican o dependen de otras variables. Para decirlo de una manera más simple: la noción de arte implica la cuestión del valor que a su vez supone lo ideológico y por ende la cuestión del poder y de lo político.

Por otra parte, las prácticas sociales - y una de ellas es la producción de símbolos que llamamos arte -, suponen un sujeto que las realice o las produzca así como otro u otros que las gocen. Esto abre la puerta a la consideración de la función que el artista, en tanto sujeto social, tiene en una sociedad como la contemporánea donde el neoliberalismo es hegemónico. Al mismo tiempo, alude a la discusión vinculada a

¹La propia multiplicidad de producciones literarias y más aún el múltiple diseño de la noción «literatura» propuesta por las distintas instituciones posibilitadoras o legitimadoras de un espacio ideológico-cultural llamado «literatura» indica el debate sociopolítico que se desarrolla en Latinoamérica, por lo menos desde finales de los 60. No digo que lo refleja sino que el modo como el debate socio-político general es formulado en el ámbito del fenómeno social de la literatura (producción, distribución y consumo) es también dicho debate.

la función del arte y del artista durante lo que se ha llamado la modernidad o modernización y ahora durante la postmodernidad².

Las páginas que siguen tratan de reflexionar sobre éstas y otras cuestiones relacionadas con el tema del ejercicio del poder en la esfera pública, con la tensión que atraviesa el espacio de lo estético y con la función del artista en la sociedad del presente³

La política de lo estético

La moderna noción de estética fue inaugurada por el filósofo alemán A.T. Baumgarten quien publicó su *Estética*, en 1750, donde proponía la crítica del gusto como una teoría filosófica. Filtrada a través de Kant, Schelling, Goethe y Schiller devino en una noción que proponía el arte como autosuficiente y como una actividad que no necesita servir otro propósito más que su propio fin. El arte, por lo tanto y según esta concepción, es un fin en sí mismo y no debe, o no debería, ser didáctico, políticamente comprometido, propagandístico o moral, no debería, además, ser juzgado por otros criterios que no fueran los estéticos.

Esta posición implicó de hecho el intento de sacar el arte y lo estético de la esfera pública. Es decir, pretendió que las producciones artísticas debían moverse en un espacio propio, específico, donde la discusión y la lucha por el poder que se realizan en la esfera pública fueran consideradas como actividades o funciones impropias del arte. Mientras por un lado esta argumentación sirvió para preservar la libertad de la creación artística (como por ejemplo en el caso de Baudelaire), por el otro implicó el intento de desactivar su potencialidad crítica.

Es un hecho que la concepción esteticista del arte fue creciendo y que en ciertos momentos o períodos llegó a ser hegemónica, y también es obvio que muchos creadores no se sintieron interpelados por tal concepción del fenómeno estético y continuaron produciendo obras cuya función no se limitaba a lo estético, tal como lo entendían los neokantianos, y pretendían que asumiera funciones cívicas o públicas.

²La discusión sobre modernismo, modernidad y modernización ocupa tanto a los estudiosos de la literatura como a filósofos, sociólogos y politólogos. Las distintas posiciones en este debate se complican aún más con la presente discusión sobre la postmodernidad. Y también con el hecho de la diferencia que existe entre el debate en Latinoamérica y en los países del llamado «primer mundo»; en algunos casos, se introducen problemas y categorías válidas para analizar la situación en el «primer mundo» de un modo mecánico en la reflexión de nuestra situación.

³Sobre la noción de esfera pública v. Jürgen Habermas: «The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)» en *New German Critique*, Vol. 1, n° 3, Otoño 1974, pp. 49-55.

En el caso del discurso literario hegemónico de la modernidad sucedió que lo ideológico aparecía como operando a nivel estético y postulando, implícitamente, una eventual instancia autónoma de lo estético. La propia ideología de la modernidad hegemónica proponía una determinada noción de lo que era literatura (y de lo que era arte en general) diseñando, de ese modo, el espacio y los límites o el horizonte del placer estético. Este horizonte del placer estético no privilegiaba el goce o la aceptación de la función pública del arte.

La tensión entre el «espacio de lo estético» y la esfera pública no existía, más allá de un estado incipiente, en el arte anterior al siglo XVIII; entre otras razones por la relativa o virtual inexistencia de la esfera pública y de la «dependencia» de la corte que presentaba el arte hegemónico. Es cierto que, de algún modo, la autonomización de lo estético de la esfera pública pudo adquirir o significar en algún momento de la historia un avance de las concepciones democráticas ya que separaba y liberaba el arte y a los artistas de la sujeción del príncipe o de la corte. También significó la imposición de una concepción de la función y del espacio estético elitista que impedía el ingreso de la producción simbólica de aquellos sectores de la población marginados que, para quienes detentaban el poder (social, económico y estético), no producían «arte» sino «propaganda». De este modo, la definición del valor estético de una producción simbólica así como su pertenencia ya al espacio estético, ya al espacio de lo didáctico, de lo político, de lo religioso, de lo moral o de lo propagandístico ha sido resultado de un ejercicio del poder y una consecuencia de lo que ocurre en la esfera pública.

En lo anterior está implícita la idea de que existe una política de lo estético en Occidente cuyo origen puede ser rastreado en las transformaciones de la sociedad europea de fines del siglo XVIII. Ejemplos históricos de todo esto pueden verse en la producción artística de la Rusia zarista de comienzos del XIX, de la Comuna de París, del fin de siglo hispanoamericano, de la Revolución bolchevique, del surrealismo, del stalinismo, de la época del nazismo en Alemania y de la América Latina de los 60, para sólo nombrar algunos pocos casos. Es posible señalar cómo, en ciertos períodos críticos de la vida social, la modificación de la noción de lo artístico y de lo estético estuvo indisolublemente entrelazada con las transformaciones ocurridas en la esfera pública - lo cual no sólo no es nuevo sino que a estas alturas es, para la mayoría de los individuos involucrados en el arte, obvio -. Pero también es posible señalar que tal modificación no se debe a una supuesta mecánica relación «base/superestructura», sino al hecho de que lo estético, a nivel pragmático, no su-

pone la existencia de un espacio o de una esfera indiferenciada de lo ideológico y por ende de lo político⁴.

¿Con qué criterios puede el producto literario de un compromiso político ser considerado literatura y no propaganda?, y ¿con qué criterios puede la obra de arte, supuestamente pura, ser considerada tal y no propaganda? Realmente no sé si existe algún criterio válido para distinguir el arte, cualquier tipo de arte, de la propaganda; más allá de lo que indicaría el «sentido común». Incluso se podría ir más lejos y sostener que toda obra de arte es, conciente o inconcientemente, un pronunciamiento político hecho por un ser humano y por lo tanto propaganda. Aclaro que no entiendo política en el sentido de la «política de un partido» sino en un sentido más general e inclusivo.

Quizás lo que podría plantearse es: ¿cuáles son los criterios para distinguir entre buena y mala literatura? Pero esos criterios de valor también son ideológicos. A los efectos de la presente línea de argumentación, la obra de Borges no es diferente de cualquier novela del realismo socialista, las novelas de García Márquez no se diferencian de un telenovela de Delia Fiallo, los poemas de Octavio Paz no son diferentes de una canción de Silvio Rodríguez.

El proceso de autonomización de lo estético⁵ permitió un desarrollo particular de la producción artística que, en cierto sentido, significó una profunda transformación tecnológica; sin embargo, dicha transformación, que en algún período pudo ser asumida o valorada como universal, no implicó un corte absoluto con lo político.

Algunas conmociones políticas, como fue la guerra de Cuba entre España y Estados Unidos a fines del siglo pasado, obligaron a algunos de los supuestos - y aparentes - adalides de la autonomía del arte a dar cuenta, mediada su propia estética pura, de lo que ocurría en la esfera pública. Pero mi argumentación no atiende, fundamental o exclusivamente, a la obra de arte que explicita su compromiso político sino al hecho de que toda obra por su enunciación en una determinada situación histórica y en una particular situación estética entra en diálogo con otras producciones a las que de hecho, voluntaria o involuntariamente, responde.

⁴Ver al respecto los trabajos de Thomas Lewis, en especial «The Referential Act» en Anna Whistleside y Michael Issacharoff, (eds.): *On Referring in Literature*, Indiana University Press, 1987; pp. 158-174.

⁵Para una consideración del proceso de la autonomización del arte y su articulación con las vanguardias del siglo XX, ver lo señalado por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

La política de lo estético se ha manifestado y se manifiesta en la cuestión del valor. El sujeto social (y el individuo en tanto sujeto) realiza opción u opciones, a nivel conciente e inconciente⁶, que construyen una política en el sentido débil y fuerte del término. La producción artística depende de la situación desde la cual se realiza; no hay producciones ni consecuencias de los actos artísticos en el vacío. Nadie escribe, pinta o elabora una artesanía en una cámara neumática. Los artistas producen contra o en diálogo con otros artistas y con otras producciones. En este sentido, la consideración de las opciones que realiza un artista debe ser hecha en el contexto o en el abanico de las opciones que los otros individuos - en tanto sujetos sociales -, artistas o no, a su vez realizan. Para una «comunidad interpretativa» cuyos valores estéticos paradigmáticos incluyan la obra de Jorge Luis Borges, Oswaldo Trejo o Thomas Pynchon, la «herejía» de una particular retórica populista a lo Mario Benedetti o a la pintura a lo Guayasamin será considerada una «equivocación» o un «fracaso» artístico de escaso valor estético.

Lo anterior no supone la simplificación de una política de lo estético resuelta en la ecuación «populismo» igual a «progresismo político» ni en una supuesta ecuación contraria que identificara «experimentalismo o formalismo» igual a «conservadurismo político». Lo que sí supone es la existencia de concepciones fuertemente enfrentadas a nivel ideológico que se manifiestan en la postulación de espacios y funciones de lo estético. Concepciones políticas de lo estético que a través de las opciones artísticas o discursivas implican una concepción subyacente de la sociedad y de la constitución de la esfera pública.

El ágora de la modernidad,- y mucho menos el de la postmodernidad -, no es el espacio deliberativo del parlamento o del consejo. No es un espacio delimitado física o políticamente sino constituido, en lo fundamental, por el ejercicio de un debate sobre la propia sociedad y sus varios centros de poder que se realiza a través de la producción simbólica. En estos nuestros tiempos, además, los medios de comunicación masiva - en particular la televisión -, son una parte importante aunque no la única desde donde los artistas se pronunciarán de hecho sobre política, economía, modernización, industria, racismo, desempleo, guerra, imperialismo, comunismo, inmigración, nacionalismos, la democracia y, por supuesto, sobre el arte, el artista, la educación y la propia función de los medios de comunicación. A veces sin necesidad de una explicitación de los temas mencionados sino a través de símbolos o de postulaciones imaginarias que implican, de hecho, un pronunciamiento sobre la

⁶El tema ha sido tratado innumerables veces; uno de las referencias básicas en el siglo XX es el ensayo de Jean Paul Sartre «¿Qué es la literatura?», donde el filósofo francés plantea la idea de que la opción está siempre presente en todo acto o conducta del ser humano ya sea explícita o implícitamente.

situación en la que la propia obra es enunciada o presentada. Se puede recorrer la producción artística de la actualidad para observar cómo nuestros poetas, pintores y teatreros debaten, explícita o simbólicamente, la vida política, social e intelectual de Hispanoamérica y, por supuesto, del mundo. El hecho es que esta función pública del artista se ejercía durante la modernidad y se ejerce en la postmodernidad conjuntamente con la supuestamente específica de lo estético.

La esfera de lo estético no parece ser, entonces, autónoma de la esfera pública. Y la función ejercida en el ágora por el artista es parte de una producción artística que contribuye a la formación de la opinión pública y a la lucha por el poder.

Otra forma, más evidente quizás, de manifestación de la política de lo estético se encuentra, también, en lo que ha sido llamado los aparatos de reproducción ideológica; es decir, en la comunidad académica, en los programas de enseñanza de todos los niveles, en los suplementos culturales, en las revistas especializadas, en el sistema de premios y concursos y, en cierto sentido, en las galerías, en las editoriales y en las productoras de cine. En general, esa manifestación adquiere formulaciones de extrema rigidez o coherencia bajo regímenes fuertemente autoritarios que legislan todos los espacios de la vida social, como ocurrió bajo Stalin con el «realismo socialista» o en Alemania y en Italia con las estéticas del nazismo y del fascismo.

También es cierto que, tanto en las sociedades autoritarias como en las democráticas, el poder de los aparatos de reproducción ideológica nunca opera de modo absoluto y que funciona contradictoriamente.

Pero lo que ocurre es que el uso de la noción de arte se vuelve, en manos del crítico y/o del historiador o en manos del galerista o del distribuidor cinematográfico, un modo de ejercer el poder. Es cierto que en los últimos 25 años se han abierto las puertas a las llamadas manifestaciones alternativas y/o populares es decir, folletín, tiras cómicas, video, etc. -, y que algunos críticos han empezado a borrar los límites entre producción artística y producción cultural de modo que formas no canónicas ingresen a la mesa de trabajo. Producción, esta última, que alguna vez pudo ser definida como constituyendo un «lumpen art» (aunque no por su origen de clase) o el «espesor artístico» o cultural de una formación social y que, en algunos casos, ni siquiera llega a constituir dicho espesor pues circula fuera de lo que la inteligentzia o el poder, simplemente, llama la cultura nacional o regional.

El riesgo problemático de lo anterior radica en la labilidad de las categorías y en el indiscutible ejercicio de un poder discriminador y censor. Por otra parte, si consideramos otro espacio de la producción simbólica para ciertos países o para ciertas inteligencias latinoamericanas, la producción gay o feminista es todavía no merecedora de atención. O merecedora de una subcategoría que a la vez que las «define», las excluye de la producción dominante o central. El problema, se dirá, radica en la escasa importancia social/numérica o en la escasa validez «artística» de la mayor parte de esta producción y esto haría innecesario su análisis.

Creo, sin embargo, que no existe un estándar artístico objetivo y eterno que nos permita decidir la cuestión. Aún más, que la decisión en términos de valor y consecuencias (o respuestas) es definida por aquellos que tienen el poder para hacerlo. La nueva emergencia de sujetos sociales y de editores alternativos muestra, al menos en Latinoamérica, que la situación no es ya la misma que la de los últimos 50 años. Testimonios como los de Domitila Barrios o Rigoberta Menchú, aunque circulando dentro del límite de la élite ilustrada, aparecen como substituyendo la necesidad de una literatura o de una práctica discursiva social que no es provista por la antigua y hegemónica tradición.

Hay pues una política de lo estético y hay también una estética de lo político pero eso no lo podemos discutir en esta oportunidad.

El artista y la sociedad

El desarrollo de la sociedad capitalista favoreció la división creciente del trabajo en virtud de una racionalización y de una maximización del esfuerzo. Por lo mismo, el artista fue recluido a una función meramente decorativa; a la vez, la nueva diosa mercantil sometió al artista a sus leyes y le obligó a sufrir los efectos de la alienación. Con el cimbronazo de la vanguardia, la autonomización del arte, en proceso durante el siglo XIX, perdería fundamento pues la vanguardia histórica intentaba la reconciliación del artista con la vida cotidiana a la vez que atentaba contra el estatuto (mercantil) de la obra de arte⁷.

En Hispanoamérica esta historia ha tenido sus propios matices. Durante la mayor parte del siglo XIX, el artista y el intelectual hispanoamericano fueron, casi siempre, a un tiempo tribunos o ministros o presidentes o líderes políticos; en definitiva, la división entre bardos y tribunos era poco frecuente o simplemente nula. Echeverría, Sarmiento, Hernández, Fermín Toro, Olmedo son ejemplos conocidos.

⁷V. Peter Bürger: Op. Cit.

El divorcio entre el artista y el hombre cívico se opera, como tendencia general durante las últimas dos décadas del siglo pasado. Sin embargo, la asociación de los escritores hispanoamericanos con la vida socio política fue frecuente aún durante las dos últimas décadas del siglo XIX; además de la inevitable mención de Martí, cabría señalarse las de González Prada, Díaz Rodríguez, Blanco Fombona, Rodó, Zorrilla de San Martín y hasta la muy fugaz de Julio Herrera y Reissig. Es posible, sin embargo, que la diferencia esté no tanto en las reflexiones y en el debate sociopolítico del que casi todos fueron partícipes sino en los cargos políticos o en las posiciones gubernamentales que ocuparon. En este último sentido, parece innegable la diferencia pues entre uno y otro tiempo sí ocurrió una separación entre la esfera gubernamental y la artística; y esto si no consideramos a los «diplomáticos poetas» como llamara Darío a su amigo Amado Nervo.

Según la interpretación, más o menos establecida, esta diferencia entre el artista puro y el político fue consolidándose durante el presente siglo. Y, sin embargo, en nuestra región no fue tan así. Alcanza mencionar los nombres de Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Eduardo Galeano, Rómulo Gallegos, Sergio Ramírez, Rodolfo Walsh, Ernesto Cardenal, Frida Kahlo, David A. Siqueiros, José Vasconcelos, Pedro Figari, para ver que muchos de nuestros artistas contemporáneos han compartido la actividad artística con la de hombres o mujeres públicos.

El problema de la función del arte y del artista en la modernidad, lleva implícita, como diría el doctor Pero Grullo, la construcción de una imagen cultural llamada artista o intelectual. Imagen o constructo cultural que ha abrevado fundamentalmente en Baudelaire. Es decir, que ha tomado a Baudelaire casi como la figura emblemática de la situación del artista en la modernidad⁸. Pero ¿qué pasaría si la imagen emblemática de la situación del artista durante la modernidad fuera otra? Simplemente otra u otra en Hispanoamérica.

O mejor ¿cuál es la figura emblemática del artista de nuestro presente latinoamericano? ¿La de Mario Vargas Llosa y Sergio Ramírez o la de Bioy Casares y Botero? Cortázar pareció encarnar tanto la imagen del escritor comprometido con la del escritor preocupado con el esteticismo o la «especificidad» artística. En todo caso, América Latina no puede ofrecer un ejemplo único y, más aún, nuestros artistas cumplen más de una función.

La reclusión del artista en un mundo autónomo o periférico por parte de la burguesía, el terrible rey burgués desterrando al artista en la intemperie del jardín, es

⁸V, al respecto Walter Benjamin, Angel Rama y también Jürgen Habermas.

una imagen del fenómeno durante el fin de siglo pasado, no la única; ni es la imagen de la actualidad.

No hubo un único tipo de intelectual paradigmático de la modernidad en Hispanoamérica como no lo hay hoy en día. Suponer la existencia de un único tipo de paradigma implicaría sostener que la modernidad y nuestro presente posibilitaron sólo una respuesta. Darío y Borges constituyeron uno de los modelos de los varios intelectuales de estos periodos, quizás los más altos, y posiblemente los que tuvieron una recepción más universal y prolongada. Pero ¿en qué medida el narrador, el ministro y el gobernador Díaz Rodríguez y el poeta y ministro Cardenal no son también otro tipo de paradigma? A la imagen de una Armonía Sommers o de una Alejandra Pizarnik ensimismadas en sus universos literarios cabría oponer la de una Gioconda Belli o la de una Elena Poniatowska. En todo caso es posible afirmar que si ha habido una situación única del artista en nuestro siglo, ha habido variadas formas de vivirla.

La explicación de la posición del artista en la modernidad y en la postmodernidad se funda, por un lado, en la ausencia de encomienda por parte de la burguesía que contempla al artista como un ser improductivo o en el encargo de limitarse a «adornar» la existencia. Y por el otro, en la idea de que durante la modernidad (¿y en la postmodernidad?), «el sistema social ha sido separado del político, una sociedad económicamente despolitizada ha sido separada de un Estado burocratizado»⁹. A pesar de todo, el artista parece mantener todavía una función cívica; el poeta sigue ejerciendo ya la función cortesana de celebrar la institución y el poder, ya la función del tábano que cuestiona la misma institución y el poder hegemónico.

¿Ha habido, entonces, una reformulación de la función del artista en Hispanoamérica? Como es sabido los tiempos no son homogéneos en todo el continente. Y, animal mitológico, el artista de este siglo en Hispanoamérica ha tenido más de una cabeza, más de una apariencia y más de un espacio. Para unos la estética es una vía hacia la ética para otros la ética es válida sólo si se inscribe en la estética. Pero ética y estética, arte y política están siempre presentes.

Agendas políticas del arte

La referencia a «agendas» en plural trata de apuntar a las diferentes situaciones políticas del mundo en el presente y sobre todo a la multiplicidad estética de lo políti-

⁹J. Habermas: *The Philosophical Discourse of Modernity*, The MIT Press, Cambridge, 1987, p. 37. (Traducción nuestra).

co. Es necesario, al menos para mí, recordar que la agenda política del arte no es la misma en el primer mundo que en Latinoamérica y tampoco la misma en todos los países de nuestra región. Y esto, aunque no de un modo exclusivo, por la diversidad que constituyen países como Cuba o los Estados centroamericanos frente a la de los países sudamericanos.

Es necesario recordar además que un arte político no consiste necesariamente en la explicitación de las urgencias del día. Un poema o un cuadro puede ser «inocuo» y en Argentina o Venezuela tremendamente subversivo. A veces un poema acerca de una rosa puede ser tan político como una huelga.

La historia del arte está llena de ejemplos de poemas sobre rosas que son pronunciamientos políticos. Durante las pasadas dictaduras del Cono Sur los artistas no podían referir explícitamente a la realidad social y política y, por lo mismo, se vieron obligados a que las rosas y otras flores y objetos cotidianos fueran políticos. Parafraseando a Adorno, se puede decir que sólo cuando el mismo lenguaje deja de estar concernido con temas sociales o políticos es cuando se vuelve completamente social y político.

¿Cuál es la agenda política del arte hoy en día? Frente a la reiteración de la estupidez de la guerra y de la retórica «democrática» encubriendo los intereses económicos estratégicos, la revolución de 1989 y de 1991 en el campo socialista, la teoría literaria y la crisis del fin de siglo, la solidaridad parece ser un valor en crisis y la apuesta al solipsismo parece ganar adeptos día a día. La utopía parece ser un valor en decadencia y de escaso recibo entre académicos, jóvenes narcisistas y teóricos fukuyamas. Hoy la agenda política del arte pasa por la reafirmación de la utopía.

A la luz de los recientes acontecimientos mundiales, que incluyen además la aparente consolidación del neoliberalismo económico, la agenda política del arte parecería pasar por aquellos fenómenos que siguen apostando a la utopía. Fenómenos como los del feminismo, ecologismo y otros «ismos» que hoy parecen constituirse a partir de los sectores o movimientos con empuje. Todo esto no significa que la utopía a que apuesta todo arte y toda política (al menos aquellos que no se autocomplacen con el mundo tal cual es) abandone o haya abandonado las aspiraciones de justicia económica y social.

Hay otra dimensión, sin embargo, de la tensión entre la esfera pública y lo estético en que se resuelve el arte y la utopía del presente. Me refiero a la discusión entre fenómenos que podrían caracterizarse como «multiculturalismo» versus «mono-

culturalismo» o «heterogeneidad» versus «tradicionalismo homogeneizador»; discusión que está contenida en el arte del presente. El discurso de la homogeneidad es producido desde una perspectiva que se autocaracteriza como «europea» y como «blanca, masculina y heterosexual». El desmontaje o la deconstrucción de esa perspectiva por los mulatos, los negros, los mestizos, las mujeres no machistas y los gays es parte de la agenda política del llamado arte de las minorías en el mundo de hoy. En una perspectiva histórica, la fragmentación de la sociedad y de su cultura, si bien existente desde siempre, parece haber aflorado a la conciencia social en las últimas décadas.

La nueva producción artística latinoamericana supone además el acceso de nuevos sectores sociales y culturales tanto a la representación como a la producción cultural. En este sentido, la problemática gay o lesbiana, la droga, el feminismo, la cultura popular, las minorías lingüísticas y raciales han estado ingresando - a distintas alturas del siglo XX - a la representación y al arte latinoamericano. La diferencia o la novedad respecto de la producción anterior radica, quizás, en el volumen o la frecuencia con que dichas problemáticas y dichas voces aparecen representadas; pues si bien antes era posible encontrar ejemplos o antecedentes, la represión era de tal magnitud que o no se registraban o no se producían. Por otra parte, la presencia o la representación en períodos anteriores - sobre todo a partir de los 20 y la vanguardia - no estaba acompañada con el sentido reivindicativo explícito que tiene la producción posterior a los 70.

Dicha conciencia podría ser caracterizada, entre otras muchas maneras, como la conciencia de una creciente diferencia entre el «espacio de la experiencia» y el «horizonte de expectativa». Es decir, como la conciencia de una nueva época que reconoce la distancia existente entre el tiempo de experiencias mesiánicas y el presente horizonte de expectativas que hoy aparece como limitado. Es posible que esta conciencia no sea universal en Latinoamérica, que en países como Cuba el horizonte de expectativas pueda ser que tenga un signo diferente, pero también es cierto que, a partir de los 70 y comienzos de los 80 la región y sobre todo la producción cultural de uno u otro signo, ha empezado a expresar la convicción de que el espacio de la experiencia se ha distanciado del presente horizonte de expectativas.

Estos son algunos aspectos de la presente agenda política de lo estético. Una política que supone y admite la tensión entre discursos artísticos que privilegian la diversidad, el pastiche, el simulacro, la parodia, y por otro, aquellos discursos que reivindican la tradición humanista occidental judeo-cristiana y que implican la preservación de las formas discursivas tradicionales.

La relación entre estos fenómenos de distinto nivel no es simple. Entre otras razones porque existe, siempre ha existido, una asimilación tecnológica de códigos artísticos que intenta su desideologización pero que no lo logra y que abre las puertas a que fenómenos como el del simulacro, la parodia, el pastiche, etc., den ingreso a concepciones subvertidoras de la política de lo estético.

En definitiva, la agenda política no es nueva. De lo que se trata es de la actualización de una discusión o de una tensión que viene desde finales del siglo XVIII pero que ahora se formula con los temas de la postmodernidad. Incluso de esta postmodernidad periférica en que se encuentra Latinoamérica. Es decir, en una postmodernidad que puede convivir con la modernidad y la premodernidad. Una vez más Latinoamérica es tierra de sincretismo cultural. Una postmodernidad periférica que supone un universo atravesado y entretelado por las telecomunicaciones donde se le ofrece una estética de lo político que oscila, por un lado, entre el modelo de «la guerra como espectáculo» y «el arte como experiencia de la élite», y por otro entre «el arte de los nuevos movimientos sociales emergentes» y la «legitimidad política de la tradición como discurso estético».

Pero, claro está, toda agenda política del arte incluye siempre una tensión entre el deber ser y el ser, entre lo ético y lo estético; y eso no cambia. Aunque la urgencia de apostar a la utopía sea quizá la nota del día.

Referencias

*Habermas, Jürgen, NEW GERMAN CRITIQUE. I, 3, p49-55 - 1974; Whistleside, Anna; Issacharoff, Michael -- The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964).

*Lewis, Thomas, ON REFERRING IN LITERATURE. p158-174 - Indiana University Press. 1987; The Referential Act.

*Bürger, Peter, TEORIA DE LA VANGUARDIA. - Barcelona, Península. 1987;

*Habermas, J, THE PHILOSOPHICAL DISCOURSE OF MODERNITY. p37 - Cambridge, The MIT Press. 1987.

Este artículo es copia fiel del publicado en la revista Nueva Sociedad N° 116 Noviembre- Diciembre de 1991, ISSN: 0251-3552, <www.nuso.org>.