INTERPRETAR, DISCUTIR, ORIENTAR: MARTA TRABA Y LA CRÍTICA DE ARTES LATINOAMERICANA

Facundo Gómez
Universidad de Buenos Aires-CONICET
gomezefacundo@gmail.com

Recibido: 20 - octubre - 2016 / Aprobado: 31 - diciembre - 2016

Resumen

La figura de Marta Traba, crítica de arte y escritora, se destaca por la singularidad de sus intervenciones y propuestas en el campo intelectual latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970. Nacida en Argentina y radicada en Colombia, su trabajo primero se vuelca a defender la modernización de las artes plásticas regionales y luego se dedica a reflexionar sobre la condición imperialista de las nuevas estéticas estadounidenses y las posibilidades de los pintores del subcontinente para resistir su embate y producir obras complejas, comprometidas e innovadoras. Su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* expresa con elocuencia el carácter polémico de su prosa, pero también su particular forma de indagar e interpretar el arte de América Latina. El texto desarrolla una teoría estética a partir del cruce entre los aportes del pensamiento crítico mundial y los conflictos históricos y culturales de la época, a la vez que se enmarca en el linaje del ensayo latinoamericano, preocupado por la cuestión de la identidad y la dependencia. Finalmente, Marta Traba propone un programa para la crítica de artes, establecido sobre la necesidad de responder a las demandas sociales, discutir la imitación de las modas, educar al público y acompañar las exploraciones de los artistas más significativos.

Palabras clave: Marta Traba, crítica, arte, América Latina, identidad.

Abstract

Marta Traba and her role of art critic and writer stands out for the singularity of her interventions and proposals in the Latin American intellectual field of the 1960's and 1970's. Born in Argentina and settled in Colombia, her work and ideas are initially focused on advocating the modernization of the regional visual arts. Later shelater ponders the imperialist character of the new American aesthetics currents and explores the different ways in which the most conspicuous artists of the continent produce complex, committed and innovative art work to resist any invasion. Her book *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* eloquently shows the polemical aspect of her writings and her particular way of studying and interpreting the Latin American art. The text proposes an aesthetic theory formulated with elements taken from the international critical thought and her view towards political and cultural issues of the time. The text is also connected with the large tradition of Latin American essay and its questions about identity and dependency. Finally, Marta Traba presents a particular program for the art criticism based on the need to address social demands, it discusses the imitation of trends, educate the general public and promote the exploration of the most relevant regional artists.

Keywords: Marta Traba, Criticism, art, Latin America, identity.

Releer a Marta Traba hoy

Modernista en entornos conservadores, cosmopolita en batalla contra el nacionalismo, latinoamericanista cruzada contra las últimas modas metropolitanas, voz femenina, discordante y única, en un coro de voces casi exclusivamente masculinas; la trayectoria intelectual de Marta Traba parece explicar por sí misma los rasgos principales de su praxis, marcada por una yuxtaposición incesante de roles institucionales, localizaciones geográficas, hipótesis interpretativas y estrategias de intervención en función de objetivos culturales bien determinados.

"Terquedad furibunda", tituló con justeza Verónica Verlichak (2001) su trabajo sobre la crítica argentino-colombiana, la biografía más completa escrita hasta ahora sobre su figura, mientras que Ana Pizarro (2002) supo definir su obra en términos de "transgresión" raigal, fértil e intransigente. Crítica y teórica del arte, ensayista, docente, curadora, gestora cultural, novelista, directora de museos e incluso conductora de programas de televisión, la intelectual argentino-colombiana Marta Traba (1930-1983) es una de esas figuras del siglo XX latinoamericano cuya sola existencia todavía hoy escandaliza y sacude una escena demasiado dominada por el academicismo estéril de las cátedras y los *journals*, el cinismo impúdico de las curadurías pagas o incluso el mar de *posts* y *tuits* sobre arte contemporáneo que rebalsa la web segundo a segundo.

Es que, frente a la lánguida muerte del arte, cuyos fundamentos estéticos se desintegran desde la irrupción de las neo vanguardias y el agotamiento de los fundamentos humanistas, las ideas de Marta Traba parecieran representar una confianza desmedida en el poder del arte para transformar la realidad a partir de sus propuestas y lenguajes específicos. Y, sin embargo, la lectura de sus textos revela una preocupación por el sentido de la producción artística y crítica latinoamericana que trasciende los fuertes condicionamientos de su coyuntura histórica, a caballo entre el desarrollismo modernizador y la expectativa revolucionaria, el ascenso de la nueva novela y el estallido de las dictaduras, la imposición de la cultura de masas y el compromiso de los intelectuales. Sus preguntas sobre nuestro arte y sociedad resultan hoy más significativas que sus arbitrariedades y tensiones, así como para las reflexiones actuales sus cuestionamientos y dudas implican un aporte mayor que sus certidumbres y conceptualizaciones.

En este sentido, releer *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (2005), el libro de Marta Traba publicado hacia 1973, supone el desafío de ir más allá de los enunciados de época y examinar una argumentación que se nutre de oposiciones binarias para crear nuevos conceptos y modos de leer el arte de la región. Se trata de un pensamiento radicalmente dialéctico que avanza en la contradicción y se repliega en las certezas. El carácter ensayístico del trabajo libera sus tesis de un carácter doctrinario y definitivo para abrir los sentidos a una exploración incesante de proyectos y tentativas, de procesos y fenómenos. Entre los muchos temas que su texto revisa e interpreta, sobresalen algunos de estrecha vinculación con los debates

de la época, como el balance sobre el muralismo y el indigenismo o la llegada del pop y las nuevas estéticas estadounidenses. Frente a estos tópicos, las posiciones de Traba desorientan a quienes buscan en este ensayo latinoamericanista una reivindicación llana de lo local, lo tradicional, lo propio.

Afortunadamente, desde los primeros años del nuevo siglo, sus aportes a la literatura de ideas y al discurso crítico del subcontinente volvieron a ser ponderados por los especialistas. Desde entonces se sucedieron varias iniciativas de revisión de su obra, de las cuales cabe destacar tres. La primera es el riguroso trabajo de investigación llevado adelante por Ana Pizarro, que cuenta con dos hitos principales, la realización de un encuentro académico en Wellesley College, Estados Unidos, para revisar el valor de las aportaciones de la intelectual argentino-colombiana y la compilación de artículos y ensayos dispersos publicada por Biblioteca Ayacucho y titulada *Mirar en América* (2005), que cuenta con un prólogo de la propia Pizarro y una introducción del colombiano Gustavo Cobo Borda. La segunda iniciativa fue la reedición que emprendió la editorial Siglo XXI de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, que incluye dos destacables textos críticos de Florencia Bazzano-Nelson y Mari Carmen Ramírez. La tercera ha sido la organización de la cátedra Marta Traba en la Universidad Nacional de Colombia, para cuya inauguración se dieron cita los principales investigadores de su obra, en un coloquio que luego fue editado con el nombre de *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas* (2010), bajo la dirección de Gustavo Zalamea.

Los lugares de las publicaciones coinciden con tres ciudades centrales en la biografía de la crítica colombiano-argentina: Buenos Aires, el enclave rioplatense donde nació, se educó e inició su carrera como crítica de arte bajo el magisterio de Jorge Romero Brest; Bogotá, la capital donde se instaló en 1954, luego haber estudiado en diversos países de Europa; y Caracas, la ciudad venezolana a la cual llegó en 1973 y donde continuó su labor como docente, curadora y gestora cultural. Bazzano-Nelson (2005) señala con tino que es posible demarcar dos grandes etapas en la trayectoria intelectual de Traba, una marcada por el esteticismo radical, defensor a ultranza de la autonomía estética y las vanguardias metropolitanas, y otra volcada hacia la búsqueda de un arte y una crítica latinoamericana autónomas, en sintonía con las inquietudes de muchos de sus pares intelectuales, comprometidos por esos años con la Revolución Cubana y la construcción de una identidad regional emancipadora. Desde su punto de vista, la publicación de *Dos décadas vulnerables* funciona como pasaje entre los dos programas críticos defendidos por Traba. Este esquema bipartito, anclado sobre todo en las fuentes teóricas y la orientación ideológica, se demuestra correcto en líneas generales y explica en parte por qué su praxis ha sido tan denostada como celebrada. Para algunos, Marta Traba fue una celebridad dotada de un inusual capital simbólico que abusó de su ubicación en los diferentes entornos donde le tocó trabajar para consagrar a sus artistas favoritos y denigrar a quienes consideraba provincianos, tradicionales, perimidos. Tal es la postura de autores como Miguel Franco White (2013), quien reduce el legado de la crítica a la defensa de las vanguardias metropolitanas y la canonización de lo que luego es co-

nocido mundialmente como "arte colombiano". En este caso, su experiencia como estudiante en la época en que Traba impartía sus clases en la academia marca su posicionamiento, que no se puede desprender del estricto marco nacional ni valorar otros aspectos de su obra que no estén vinculado con el desarrollo de la cultura colombiana. Y aún en este contexto, caben miradas divergentes: basta con revisar algunos de los artículos del libro editado por Zalamea para entender hasta qué punto su figura ha sido celebrada y discutida. Por otra parte, para todo un conjunto de investigadores, ya no colombianos sino sobre todo sudamericanos, la praxis de Marta Traba adquiere un valor fundamental, ya que es entendida como una cimental indagación, sistematización e historización de un corpus tan extenso e inestable como el latinoamericano y como una notable y fértil red conceptual, que sintetiza fuentes, metodologías y líneas de interpretación para rediseñar una visión general del arte en el subcontinente. Tal es el caso de intelectuales como el chileno Matías Marambio (2013, 2015) o como aquellos autores incluidos en los libros compilatorios a los que hemos hecho referencia.

La mayor contribución en esta inflexión de la bibliografía que entiende su obra como elemento de relieve en la reflexión sobre el arte y la sociedad latinoamericana ha sido enunciada por la Ana Pizarro (2002), quien traza algunas observaciones sobre la praxis de Traba que funcionan como disparadoras de este trabajo. En principio, considera su trabajo atravesada por la ya mencionada "transgresión", que deviene programática y que la lleva a polemizar fuertemente en diversos campos culturales, a lo largo del subcontinente y a pesar de las diversas censuras y campañas en su contra. Continúa con una comprobación sintomática: su ingente producción ensayística quedó marginada en la posterior historia del pensamiento y la reflexión teórica latinoamericana. Para ilustrar la situación, basta con comprobar la ausencia de menciones a sus escritos en la tupida bibliografía sobre la obra de Ángel Rama, su compañero desde 1969, a pesar del claro diálogo y entrecruzamiento que existe entre los ensayos más célebres de ambos. En contraposición, Pizarro afirma provocativamente que muchas ideas del intelectual uruguayo deberían ser leídas como propias de la dupla Traba-Rama. El enunciado es fértil en varios sentidos. Primero, detalla uno de los rasgos característicos de la praxis de Marta Traba: sobresalir a través de sus obras, proyectos e intervenciones en un campo intelectual poblado, dirigido y diseñado casi exclusivamente por hombres. Luego, relaciona sus tesis con una tradición ensayística mayor, que excede la mera crítica de arte y que se encuentra atravesada por la definición de la identidad cultural del continente y una elaboración consciente de conceptos y metodologías capaces de fundar y orientar una interpretación autónoma sobre el devenir de nuestras artes. Finalmente, con su trabajo sobre Traba, Pizarro sugiere la posibilidad de releer el archivo de las décadas de 1960 y 1970 desde una perspectiva atenta a las múltiples disonancias genéricas, sexuales, sociales y culturales que una hegemonía intelectual masculina, heterosexual, urbana, letrada y de clase media terminó por aplanar, a pesar de sus intenciones emancipadoras.

En el camino marcado por Pizarro se enmarcan los siguientes apartados, que se detienen en el libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-*

1970 (2005) para analizar en su seno las propuestas de Marta Traba alrededor de lo que ella supo denominar "la cultura de la resistencia".

Una teoría estética beligerante

El núcleo de la interpretación general de Marta Traba sobre los procesos artísticos desarrollados en América Latina entre 1950 y 1970 es el señalamiento de un juego de fuerzas tendido entre el violento triunfo a nivel mundial del arte producido por los Estados Unidos y las diferentes respuestas que los creadores de la región han ensayado frente a este avance. Su análisis de las obras individuales y de los proyectos colectivos emprendidos en el continente se construye a partir de una negatividad fundante, establecida a partir del cotejo con el arte estadounidense que ha logrado imponerse en Europa y la periferia. Según Traba, la encrucijada del arte latinoamericano consiste en resistir de forma original y creativa la enajenación operada desde el Norte o acatar dócilmente los dictámenes estéticos metropolitanos. La oposición binaria resalta la condición militante de su escritura y la entonación polémica que adquiere su obra. Lejos de ser complaciente con la notable producción artística y la actualización de vocabularios teóricos de los años precedentes -de las que ella misma formó parte como una de sus más activas promotoras-, la ensayista afirma que luego de un período inicial de apropiaciones rigurosas y dislocamientos de las nuevas técnicas metropolitanas, los artistas de América Latina se volcaron a copiar las nuevas aventuras del arte abstracto, pop o conceptual sin reflexionar sobre el sentido que tales exploraciones e iniciativas implicaban para sociedades muy diferentes a las que les dieron origen.

Por esta razón, la caracterización del arte y la sociedad estadounidense es central en el libro. Su perspectiva al respecto abreva en una serie de referencias teóricas múltiples y heterogéneas. Entre las obras más significativas con las que dialoga, se encuentran las inquisiciones de Herbert Marcuse, Umberto Eco y Claude Lévi-Strauss sobre las relaciones entre técnica, arte, lenguaje y medios de comunicación. En este abanico de nombres, sobresale el de Theodor Adorno, a quien Traba sindica como "cabeza" de la Escuela de Frankfurt y referente de la reflexión sobre las industrias culturales (2005: 144). Marta Traba se adentra en algunas de las problemáticas privilegiadas por el filósofo alemán, pero lo hace con sentido pragmático, demostrando cómo las categorías y razonamientos de su pensamiento sobre el arte adquieren sentidos diferenciales al circular en el seno de ámbitos culturales radicalmente divergentes, sometidos y subdesarrollados.

Al caracterizar el arte estadounidense, la autora propone la noción de "estética del deterioro", cuyo fundamento reside sobre el estrecho vínculo entre la sociedad de consumo norteamericana y las obras de sus creadores. Traba apela a un esquema especular de raigambre marxista y sentencia que las artes plásticas de la gran potencia occidental expresan la orientación y torsiones de su cultura alienada. Según ella, en Estados Unidos, la centralidad de las industrias culturales "las inserta en un marco sociológico estricto y delineado de manera cristalina, sin posibilidad de equívo-

cos ni de interpretaciones ambiguas" (57). El gran desarrollo de la técnica degrada la función del arte en la sociedad y desintegra definitivamente las concepciones anteriores, denominadas como "estética tradicional". Aunque nunca la llega a definir con rigor, la misma es caracterizada en el texto por la pervivencia de la obra gracias al estilo. Tanto en su tendencia a la duración como en la existencia de "intensiones y propósitos preconcebidos" (63), la estética tradicional se revela entonces como una forma elíptica de designar la estética europea, que reaparece a lo largo del libro en momentos significativos de la argumentación, especialmente para describir por contraste ciertos aspectos del arte nuevo producido en Estados Unidos. Así, la oposición entre la estética tradicional y la del deterioro termina colocando a esta última como una degradación de la primera y como la definitiva manifestación artística del capitalismo avanzado, que adecúa su funcionamiento al de las industrias culturales en su búsqueda de la producción en masa, el aplanamiento de la experiencia, la negación de las tensiones, la ocupación el mercado, el entretenimiento constantemente, la venta a granel y la enajenación de las conciencias. Este posicionamiento se complementa con una observación respecto al reemplazo de los "lenguajes" artísticos (entendidos en términos de significado y significante como el legado de las culturas europeas con las que se formó el arte latinoamericano) por las llamadas "señales de rutas" (emitidas por la civilización estadounidense como directrices a seguir por medio de técnicas formateadas en el seno de su arte).

Establecido el blanco de la polémica, Traba articula entonces su noción de "cultura de la resistencia", que designa al conjunto de estrategias creativas que artistas e intelectuales latinoamericanos emprenden para enfrentar la expansión del arte norteamericano. Con esta oposición, el ensayo traza un diseño geopolítico: vista desde la realidad de América Latina, la estética del deterioro no alude solo a un estado de crisis del arte occidental, sino a un nuevo modo de aculturación imperialista impuesto por la gran metrópoli y ejecutado gracias al altísimo nivel de penetración de los medios masivos de comunicación. La lectura del texto sugiere que, así como el avance del arte transformado en producto de consumo se asienta en procesos que exceden lo artístico, la respuesta que debe dar la periferia supera también las barreras de la estética tradicional y se vuelca hacia un plano más amplio, en el que otras disciplinas sociales y humanísticas (la sociología, la literatura, la propia crítica) participan junto a las artes plásticas en una respuesta concebida desde el interior del continente.

La noción se vuelca entonces a recuperar el condicionamiento histórico de las sociedades latinoamericanas, atravesadas desde sus inicios en la Colonia por la lucha contra la dominación extranjera y la búsqueda de una identidad propia. Estigmas sociales como la opresión política, el subdesarrollo económico o el atraso cultural respecto de los centros mundiales de poder son reinterpretados por el texto, desde una postura optimista, como elementos capaces de morigerar los efectos más devastadores de la estética del deterioro. Se trata de un relativo "estado de inocencia" (77), situado entre la caduca tradición europea y la moda del nuevo arte estadounidense. Sin una pertenencia genuina a ninguna de las dos inflexiones, pero al día con los últi-

mos cambios, los artistas latinoamericanos se hallan en una posición privilegiada para articular un proyecto contra hegemónico: ellos pueden operar con libertad sobre las nuevas técnicas y, a la vez, establecer un dinámico vínculo con los universos culturales alojados en lo más profundo de sus sociedades. Las poblaciones nativas, las comunidades rurales, los estratos más tradicionales del continente atesoran cosmovisiones, procedimientos y lenguajes arcaizantes que posibilitan una creación artística reacia a la alienación de las industrias culturales y la sociedad de consumo.

Aunque la intención es desmontar la propaganda desarrollista que entiende que la única dirección válida para el arte latinoamericano es la adopción irrestricta de las estéticas contemporáneas que triunfan en Nueva York, el ensayo adolece aquí de una idealización de las sociedades interiores que vulnera cabalmente sus argumentos. Sobre todo, porque los elementos que Traba entiende como tradiciones, rurales e incluso indígenas son indagados mediante aproximaciones externas, mediaciones opacas propias de la antropología, las ciencias sociales o la filosofía. No hay un adentramiento resuelto ni una investigación rigurosa sobre las creaciones populares, sino una mera inducción de cualidades y sentidos que se adaptan bien a las ideas del ensayo, pero no respetan la singularidad, la identidad, el dinamismo y la heterogeneidad de aquellas comunidades que Traba pondera como interiores o "cerradas". Un ejemplo basta para demostrar la falacia: la particular interpretación sobre la obra del pintor peruano Fernando de Szyszlo. Su serie sobre el poema quechua *Apu Inca Atawallpaman* es celebrada con alborozo. La justificación de la crítica señala que se trata de una creación cuya hechura estética combina un alto grado de realización formal y un contenido doblemente marcado por la "[…] fe en la capacidad de recuperación de su raza" y por la creencia en "[…] fuerzas subterráneas, oscuras, impredecibles, que empujan al alma a un vaivén ligeramente errático […]" (90). La separación entre forma y contenido divide así dos esferas de creación y también dos lecturas conflictivamente superpuestas: mientras que la composición es examinada en detalle, el tema es analizado en groseras líneas generales. En Szyszlo, el tópico indígena, la confianza en su resurgimiento y la apelación a un violento e indefinido irracionalismo bastan para reconocer allí los aportes de una cultura interior que nada debe a las ciudades y metrópolis. Las cuestiones al razonamiento surgen de inmediato: ¿cómo verificar el concreto diálogo entre el artista y las cosmovisiones originarias en las que supuestamente se inspira? ¿alcanza el tema indígena para producir alternativas netas a las modas cosmopolitas? ¿por qué se iguala la cultura tradicional con lo irracional e informe? ¿por qué estos contenidos, para ser ponderados como válidos, deben ser representados con procedimientos técnicos modernos, tal como Traba celebra en las pinturas de Szyszlo? ¿la cultura de la resistencia es mera responsabilidad de autores modernos y cultos que apelan al pueblo solamente para tomar motivos y sentimientos? ¿qué rol ocupan en esta tentativa contra-hegemónica las comunidades nativas reales, concretas, vivas y creadoras? Tales preguntas quedan sin responder en el libro.

Para continuar con la analogía entre arte y economía, se puede decir que esta operación estética de Szyszlo levantada como ejemplo por Marta Traba es demasia-

do similar a un modelo económico de cuño extractivista y exportador: ambos someten un material valioso, pero salvaje y en bruto, a una serie de transformaciones tomadas con pericia de la alta técnica internacional para producir mercancías que cotizan en el mercado externo. En las dos situaciones, las comunidades interiores son las convidadas de piedra del esquema: ni consumen las obras artísticas de estos creadores que en ellas se inspiran ni se enriquecen con el material que ellas mismas deben tomar de las entrañas de la tierra. Algo similar ocurre con los otros referentes privilegiados en el texto, como el colombiano Alejandro Obregón, cuyas series sobre los "toro-cóndores" y la representación de la geografía andina y caríbica conducen a interpretar la atemporalidad y el elemento mítico como cifra de su estética y, a la vez, como clave de la realidad social colombiana, en articulación con la idea de "inmovilismo" que atraviesa la escena política nacional hacia la década de 1950, tal como lo apunta Florez Arcila (2010) en su texto sobre el trabajo de Traba en la revista *Semana*. Las relaciones entre la caracterización política y la propuesta estética son fértiles, pero su consideración como parte de la cultura de la resistencia es difusa y no se entiende por qué alcanza para despegar la obra de Obregón de la "estética del deterioro", ya que la articulación de la obra con el contexto está claramente mediada por una ideología apuntada por la crítica y no por un diálogo comprobable entre las cosmovisiones de las áreas cerradas y la praxis artística del creador.

Aún a pesar de estos claroscuros de su ensayo, Marta Traba aclara de forma prístina que este diálogo con las realidades interiores de América Latina es la estrategia más eficiente para combatir las oleadas del nuevo arte estadounidense que impone una homogeneidad imperial entre mundos asimétricos. La confrontación entre estos dos modos de producción estética no se da en un plano meramente conceptual, sino en el crítico e historiográfico que sostiene su balance de las décadas de 1960 y 1970 en el arte latinoamericano.

Dos elementos más completan el entramado conceptual de la cultura de la resistencia. El primero es la centralidad del nexo entre artista y público reivindicado por el ensayo, ya que la posibilidad de este tipo de realización depende en gran medida de una vuelta del artista hacia su comunidad de origen y de la elaboración de obras capaces de comunicar inteligiblemente los contenidos transpuestos. El segundo elemento es la asunción consiente y crítica por parte del creador de la precisa coordenada histórica y geopolítica en la que le toca producir, condicionada por la distancia frente al núcleo metropolitano, la configuración nacional y la ubicación clasista. Marta Traba es tajante cuando sintetiza lo expuesto, al sentenciar: "La única manera de que el artista lleve a cabo tal tarea es situándolo frente, dentro y por encima de dicha comunidad, de modo que la pueda observar, vivir y comprender, desenajenándose así de la obediencia o la obsecuencia que lo liga al centro emisor" (157).

Un ensayo dentro del linaje latinoamericano

La argumentación en torno a la "cultura de la resistencia" no es un mero ejercicio de especulación teórica, sino principalmente una intervención sobre la escena

artística y cultural latinoamericana de principios de la década de 1970. En este sentido, el diálogo con los debates en curso a lo largo del continente es patente. El punto de partida del libro retoma un tópico transversal de nuestra tradición ensayística: la idea de que América Latina es una totalidad de sentido que debe ser fundamentada a partir de la recuperación y la interpretación de sus particulares señas de identidad cultural. En este sentido, la cultura de la resistencia se coloca a sí misma como un rasgo más de la originalidad y la autonomía continental, coherente con una búsqueda secular, iniciada en la lucha contra las coronas españolas y portuguesas y actualizada hacia las décadas de 1960 y 1970 por los procesos de descolonización del Tercer Mundo, la Revolución Cubana y el surgimiento de nuevas teorías sociales y de movimientos políticos en pie de guerra contra el imperialismo. Marta Traba milita durante años por la construcción de un discurso crítico que se adecúe a este amplio programa cultural en el que se halla involucrada la gran mayoría de los intelectuales latinoamericanos de la época, tal como lo señalan los aportes de Franco (2003), Gilman (2011) y Alburquerque (2012) sobre el periodo en general o bien los formulados por Ramírez o Marambio acerca del particular aporte de Traba en este sentido. El impacto de la teoría de la dependencia, con su detención en las relaciones sistémicas entre países centrales y periféricos, se transparenta en su prosa ensayística, que constantemente traslada hacia el ámbito de crítica de arte las ideas puestas en boga por los economistas y sociólogos que encabezan esa escuela.

Esta operación, constatable en *Dos décadas vulnerables*, se hace aún más notoria al articular en el análisis un texto previo de Marta Traba, que originalmente fue una comunicación presentada en un congreso sobre las relaciones entre literatura y sociedad en América Latina organizado en la ciudad alemana de Bonn hacia principios de la década de 1970. Justamente, el título de su ponencia es "La cultura de la resistencia" y allí Marta Traba explicita el impacto de las ideas dependentistas en su forma de evaluar el arte regional. Desde la primera oración se resalta que la historia entera del subcontinente, desde las guerras de la independencia en adelante, ha estado marcada por la subordinación a los imperios metropolitanos y por la búsqueda incesante para superar esa dependencia fundacional y cimentar la autonomía y la identidad de la región. En un linaje secular que va desde José Martí a Carlos Fuentes, Traba reconoce los esfuerzos de los letrados e intelectuales para intervenir en el proceso mediante la producción de obras que abreven en fuentes y lenguajes artísticos propios, en desmedro de otras alternativas enajenadoras, que niegan la originalidad latinoamericana y la sepultan bajo el peso de la novedad, el progreso o la moda. En ese preciso momento de su argumentación, la cita dependentista se torna explícita a través de conceptos como "lumpenburguesía" o de autores como Darcy Ribeiro o Augusto Salazar Bondy. Aún más, la tarea desarrollada por esta corriente de pensamiento funciona como una toda una hipótesis de trabajo que es encarada con mayor amplitud y profundidad en *Dos décadas vulnerables*. Sugiere Traba en su ponencia: "Sería interesante estudiar el mimetismo artístico en la dirección en que Gunder Frank analiza el subdesarrollo latinoamericano: comprobaríamos sin mucha dificultad que, a mayor desarrollo, corresponde mayor dependencia y mimetismo" (1974: 55).

Por otro lado, la necesidad de releer la historia del arte latinoamericano a contrapelo de las perspectivas coloniales o más acendradamente cosmopolitas empuja a Traba a construir una particular cronología de las artes visuales, que privilegie aquellas instancias en las que la mera imitación metropolitana fue superada por proyectos que cimentaron la edificación de un utópico arte autónomo. Tal como lo proponen varios de sus pares masculinos de la coyuntura, Traba concibe a las últimas décadas como una instancia de definición para disputas y problemas medulares, que se pueden rastrear a lo largo de todo el siglo. En ese largo período marcado por apropiaciones más o menos originales de los modelos extranjeros, Marta Traba ubica el origen de la cultura de la resistencia hacia 1950, cuando una serie de creadores empiezan a construir obras que se escapan tanto del mimetismo con las vanguardias europeas y estadounidense como del imperativo realista canonizado por el muralismo mexicano.

Esta escuela de arte es uno de los blancos centrales del ensayo, que entiende la obra de Siqueiros, Rivera y Orozco como un ejemplo pernicioso para los demás artistas del continente. De hecho, Traba postula un proceso denominado "mexicanización refleja y degradación cultural" (2005: 84), consistente en una imitación general de los postulados de los grandes maestros muralistas, sin tener en cuenta ni la excepcionalidad de sus intervenciones en el contexto nacional posrevolucionario ni su fijación doctrinaria de cánones pictóricos, anclados doctrinariamente en un realismo que niega las transformaciones de la modernidad e impide su evolución. Pero si en los mexicanos es posible reconocer al menos cierta originalidad y coherencia, la corriente artística latinoamericana que es más duramente censurada es el indigenismo. Y dentro de sus cultores, la víctima propiciatoria es el ecuatoriano Guayasamín, sobre cuyo caso Traba se explaya con irritación programática y hasta con una animadversión personal. En primera instancia, la mirada crítica se vuelca sobre *El camino del llanto*, interpretado como la triple conjunción de reivindicaciones de las masas negras, indias y mestizas, uso de las técnicas modernistas legadas por Pablo Picasso (ampliación exagerada de manos y pies, lágrimas congeladas, bocas abiertas en grito) y craso exotismo, que plantea los sujetos y problemas de las obras como un universo primitivo opuesto a la civilización. Esta última observación es llamativa, en tanto es la misma Traba quien valora las posibilidades del arte latinoamericano como proyecto capaz de resistir las estéticas del deterioro a partir de la reivindicación de sus elementos culturales autóctonos, telúricos, irracionales y alternativos a la homogeneización capitalista. A la vez, la denuncia del exotismo temático en Guasayamín y su celebración en Szyszlo u Obregón demuestra un desequilibro del juicio crítico que la autora justifica al resaltar la sofisticación técnica de estos dos últimos, las formas originales que tienen de representar los mismos conflictos culturales que el ecuatoriano y las operaciones más sutiles y compleja trazadas sobre las cosmovisiones de las comunidades interiores.

Luego de esta argumentación sobre las obras de Guasayamín, la demolición de su figura continúa en términos cada vez más violentos y personales. Así, Traba escribe que el pintor fija un modelo estético que ahoga la creatividad de las nuevas

generaciones e impide la renovación de las artes plásticas nacionales, a las que disciplina desde las gestiones de la Casa de la Cultura de Quito, a la que sitúa bajo su servicio. Y continúa con las denuncias: el ecuatoriano manipula su propio éxito, se vende como producto en el mercado internacional y acepta la realización de retratos de "presidentes regresivos de Latinoamérica", cuyos nombres no son explicitados. Finalmente, el impiadoso juicio cierra con una apreciación tajante de la serie *Los condenados de la tierra*, que condensa el sentido de la operación de desmitificación de Guasayamín: "Exaspera sus recursos tremendistas, maneja grandes superficies informales, vuelve a aplicar su ruda demagogia en un intento mucho más fallido […]" (89).

De esta manera, a contrapelo del imperio realista e indigenista instalado por los mexicanos y sus epígonos, Marta Traba reconoce que, de una forma individual y aislada, sin construir un programa en común ni unirse como grupo, creadores como los ya nombrados Szyszlo y Obregón, junto a otros referentes, lentamente se desprenden de las estéticas vigentes y abren nuevos caminos de exploración y reflexión. Se trata sin más de la superación de la dicotomía central que ahoga al arte latinoamericano, acorralado entre la imitación de las corrientes cosmopolitas y la continuación de los realismos tradicionales. Hacia la década de 1960, la coyuntura cambia: una gran parte de los creadores latinoamericanos son finalmente cooptados por las nuevas líneas artísticas y teóricas importadas desde Nueva York. Su mayor expresión se encuentra en grandes centros urbanos como Caracas y Buenos Aires, paradigmas de la enajenación y la novelería.

Junto al impulso de reinterpretación historiográfica desplegado, también aparece otro elemento común en las discusiones latinoamericanas de la época: la orientación interdisciplinaria, una consecuencia del horizonte discursivo que plantea la existencia de un mismo desafío histórico, común al completo abanico de disciplinas científicas, artísticas e intelectuales. En mayor o menor medida, la idea de un frente cultural en pugna a través de sus más disímiles ámbitos se cuela en las reflexiones críticas de esos años y permea los textos con los sentidos de un debate político convulso y urgente, que suele encontrar en las manifestaciones artísticas las pruebas de la emancipación o de la dependencia, según qué objetos sean analizado y por quién. En *Dos décadas vulnerables*, por ejemplo, la autora apela a las letras latinoamericanas para establecer comparaciones que dinamicen el análisis de las artes plásticas. Traba indica que los escritores han logrado construir obras resistentes a la aculturación metropolitana de un modo más eficiente y armónico que los pintores contemporáneos. La justificación descansa sobre una particular concepción de la literatura, que piensa la narración como una operación en torno a contenidos populares y problemas de las culturas interiores. El producto final es ponderado por la crítica como el "traslado" de ciertas maneras de vivir a una estructura estética pero heterónoma, que adquiere valor en tanto representa fehacientemente realidades y tradiciones de los sectores dominados. Los ejemplos dados por Marta Traba son tan significativos como las analogías que traza en su ensayo. Rulfo y Arguedas son dos de los casos destacados por su capacidad de vertebrar universos ficcionales bien enraizados en

sociedades que conocen y experimentan. Otros autores mentados son Icaza, Vallejo y García Márquez, que son comparados con Guayasamín, Szyszlo y Obregón, respectivamente. La autora inscribe sus nombres en el desarrollo de un linaje estético que se inicia con el indigenismo, es fermentado por las vanguardias y finalmente da lugar a obras animadas por lo popular.

Finalmente, otro elemento caro a la tradición ensayística latinoamericana, especialmente la referida a la literatura, es la división del continente en regiones con característica propias. La operación articula así tanto la diversidad de cada una como la religación de todas ellas en una supranacionalidad común. El rediseño del mapa de América Latina se monta en *Dos décadas vulnerables* a partir de las tipologías formuladas por el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro (1969), figura intelectual de notable ascendencia en la época. De esta manera, Marta Traba diferencia la existencia de "áreas abiertas" y "áreas cerradas" en diferentes coordenadas del continente. Las primeras abarcan sociedades de orígenes étnicos nativos, africanos o mestizos, que están determinadas históricamente por tradiciones conservadoras y geográficamente por el aislamiento, la lejanía de las costas y el imperio de una naturaleza apenas dominada. Por el contrario, el área abierta, según Traba, "está pautada por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de recibir y absorber al extranjero, su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales" (2005: 92). Los polos están dados por la zona andina y la ciudad de Buenos Aires; en uno surgen los exponentes de la cultura de la resistencia, condicionados por las tensiones sociales de sus comunidades de origen, y en el otro afloran los cultores de la estética del deterioro, que se adecúan a la imitación que caracteriza las urbes en las que viven.
Si hasta acá el esquema abstrae, simplifica y aplana brutalmente la complejidad del funcionamiento cultural de América Latina, más adelante, cuando la descripción de cada región se afina, el resultado es todavía más desconcertante. Se trata de uno de los aspectos más discutibles del ensayo. En primer lugar, porque la división en áreas tan determinadas vulnera la propuesta global del texto: difícilmente la cultura de la resistencia puede llegar a ser una opción válida para todo el continente si, para afiliarse a su impulso emancipador, las áreas abiertas deben renegar de sus propias condiciones de existencia e imitar realidades que les resultan extrañas. Luego, porque el análisis crítico de las producciones artísticas es guiado por una enumeración de tipo nacional, que recién en segunda instancia se corrige y relaciona con el concepto de "área", quitándole así todo valor operativo al concepto. Por último, porque la noción, que en principio posee un sentido cultural, concluye sepultada por el criterio ideológico, en cuyo seno se establecen problemáticos agrupamientos y caracterizaciones. Por ejemplo, se considera a Centroamérica como un área cerrada debido al sometimiento de los países al imperialismo norteamericano y al poder desmedido de los grandes hacendados y empresas multinacionales (169-172). Algo similar ocurre con el área del Caribe, representada por Cuba y Puerto Rico: las artes visuales de ambas naciones se conciben como propias de áreas culturales cerradas debido a que han sido producidas en condiciones de represión estatal (180) o bajo el imperio colonial de los Estados Unidos (173), respectivamente. La regionalización de Traba pasa por encima la heterogeneidad que se propone restituir y, en el afán

del combate contra la estética del deterioro, sepulta las diferencias bajo una misma etiqueta que se quiere cultural, pero que es evidentemente política.

Una crítica anti-imperialista

Sobre la confrontación entre la estética del deterioro y la cultura de la resistencia se monta otra, la más significativa e importante del libro, despojada de los matices más sutiles de la reflexión y ubicada de lleno en el campo de la discusión ideológica: la oposición entre América Latina y Estados Unidos. El ímpetu militante se expresa sobre este tópico como una denuncia frontal de la penetración imperialista norteamericana y una defensa de ciertas experiencias artísticas contestatarias del continente. Marta Traba confluye así con otras iniciativas intelectuales que también aspiran a revertir el estado de dependencia cultural y a fundar un arte y una crítica latinoamericana moderna y autónoma. La entonación combativa del ensayo demuestra el modo en que todo un arco del campo intelectual se imagina así mismo como la necesaria contraparte cultural del accionar de las guerrillas, los movimientos sindicales, las organizaciones políticas e incluso algunos gobiernos populares que aspiran a la superación del subdesarrollo y a la construcción de sociedades nacionales integradas y soberanas. En ese marco, la cuestión de la identidad latinoamericana adquiere un sentido reivindicativo y militante: América Latina existe en su propia afirmación y se construye así misma en oposición a los imperialismos. Dentro de esa lucha, llevada adelante por escritores, periodistas, críticos, sociólogos, economistas, el texto de Traba marca un hito por intervenir desde el discurso de las críticas de artes y elaborar una reflexión tendiente a desenmascarar ideológicamente tendencias y corrientes, orientar a los creadores y construir junto a ellos un nuevo programa estético.

En lo concerniente a la creación artística, el ensayo sostiene la noción de la obra de arte como artefacto comunicativo, que debe expresar un contenido esclarecedor y crítico a través de procedimientos organizados con ese fin. La interpelación al público es fundamental, por lo que los pintores contemporáneos deben recuperar un lenguaje pictórico capaz de interesar a los espectadores y hacerlos reflexionar sobre su situación en el mundo. En este sentido, las dos principales agentes de la alienación imperialista son, para Marta Traba, el arte pop y los medios masivos de comunicación. El primero se figura como la expresión más acabada de la estética del deterioro, el ejemplo más claro de la degradación del arte en los Estados Unidos: "Cualquier medio que se recorra superficialmente señala una doble regresión; por un lado, el creador ha dejado de proyectar algo nuevo; por otro lado, el receptor o espectador ha dejado de plantearse todo problema de recepción" (145). Con respecto a la cultura masiva, la posición de la crítica es intransigente y combativa. Las revistas ilustradas, la televisión y el cine son pensados como instrumentos que destruyen la invención artística individual y la reemplazan por un arte liviano, reactivo a cualquier tipo de interpretación crítica. El cómic, por ejemplo, es indicado como un género que, al ser traspuesto a las artes visuales por vía de los artistas pop, eleva lo fragmentario a clave estética que rapta el instante de la acción de la inten-

cionalidad humana y la racionalidad histórica en que se enmarca. No hay causas ni consecuencias deducibles, no hay posturas políticas ni motivaciones individuales subyacentes que permitan un análisis totalizador. Dejar al público sin palabras y al crítico sin opiniones son para Traba dos operaciones nada inocentes: responden a la necesidad de la sociedad contemporánea de empobrecer la experiencia estética y neutralizar la praxis crítica, que se debe contentar con consumir obras nuevas sin preguntarse por sus significados.

En lo que hace a la crítica de artes, el programa es aún más concreto y enumera las tareas que el equipo latinoamericano debe emprender con urgencia: ampliar el público a través de una sostenida labor pedagógica, colocarse como autoridad legítima en la valoración de las obras, denunciar la falta de sentido y la adopción estéril de las modas metropolitanas, vincular las expresiones con su contexto social y empujar a los artistas a producir sus trabajos a partir de materiales y procedimientos de origen popular. Como elemento articulador de estas acciones se coloca la asunción de la coyuntura histórica y el posicionamiento ideológico por parte del crítico, concebido como un intelectual público. Por otro lado, la fijación del criterio formal como modo de acceso a un contenido previo que toda obra representa enfrenta a la praxis de Traba contra un desafío irresoluble: cómo leer un nuevo tipo de arte que se sacude de encima las últimas esquirlas de la estética humanista, idealista y trascendental, y revoluciona para siempre las formas de interpretación y reflexión estética. En un escenario tan inédito y dinámico, Traba interviene con certezas disciplinares y políticas y fija una rejilla de interpretaciones que somete a las obras a un forzamiento hermenéutico, colocando las distintas manifestaciones del arte latinoamericano en el casillero de la resistencia o de la entrega, sin filtraciones. Otro nodo problemático es la cuestión del público y la prevalencia de la pintura por sobre otro tipo de exploración estética. Por más apelación a materiales arcaicos contenidos en las comunidades tradicionales que se trace, el ensayo no deja de pensar un público ilustrado, de clase media alta y de origen urbano, al igual que un arte de museos y galerías y un sujeto creador al tanto de las últimas exploraciones cosmopolitas.

Dos décadas vulnerables comparte esta vocación modernista con gran parte del discurso intelectual latinoamericano de principios de la década de 1970, que a lo largo del continente entiende que los desafíos del subdesarrollo pueden ser superados por programas de acción colectiva que identifiquen los enemigos y orienten las sociedades en pos de las transformaciones radicales necesarias. La militancia política convive con el imperativo modernizador en distintas proporciones y en diversa medida empuja los razonamientos hacia indagaciones más libres y originales o más cerradas y esquemáticas.

En el caso del libro de Traba, las limitaciones señaladas se complementan con una reflexión sobre el fenómeno estético en la que la localización geográfica y la militancia política motivan una indagación que excede parcialmente las categorías

metropolitanas, acuña conceptos propios, articula un entramado teórico y radiografía un amplio panorama creativo. Si bien el arte nuevo no mella su perspectiva (más bien, es rechazado en conjunto como índice del triunfo de la estética del deterioro), la idea de que tanto la producción como la reflexión artística latinoamericana posee un matiz diferencial frente al pensamiento europeo y norteamericano demuestra que el intenso trabajo de conceptualización, análisis y organización de obras elaborado por Marta Traba no se diluye en sus hiatos epistemológicos. Más bien, indica una posibilidad aún más radical y contra hegemónica que la encarnada por la defendida cultura de la resistencia: una perspectiva que se construye desde los márgenes y que puede dislocar desde su escandalosa excentricidad los supuestos universalistas de las tradiciones metropolitanas. Aún adscripta a un programa modernizador, Traba enuncia el valor de esta mirada construida desde América Latina:

> Ahora, tal como se desprende de los mejores creadores tanto en el orden literario como artístico, la relación con la actualidad tiende a ser localmente irreverente y a formular sus premisas sobre el desacato y la contradicción. Esto permite entrever, *por las grietas del cataclismo cultural de los centros desarrollados*, *los beneficios de la barbarie.* (2005: 228, cursivas propias)

Esta frase de inspiración benjaminiana condensa de manera prístina las tensiones e hipótesis principales del ensayo. *Dos décadas vulnerables* transporta a la esfera artística aquellas cuestiones y dilemas que interpelan al conjunto del pensamiento continental de la época: la identidad, la autonomía, la modernidad y una utopía que persiste a pesar de los embates imperialistas, los reveses contrarrevolucionarios y la definitiva transformación de la concepción de arte sostenida hasta entonces. En la medida en que ese "entrever" se piensa como un posicionamiento comprometido con una realidad regional pero libre de ubicaciones prefijadas por el pensamiento imperial; es decir, en tanto la "barbarie" se entiende como modalidad de creación y reflexión a contrapelo de lo dado y no como contraparte pura y exótica de una historia que transcurre en otro lado, la escritura de Marta Traba instala un fértil cauce de indagación estética para la crítica de arte latinoamericana.

La elección del ensayo como forma, además de entroncarse en una vigorosa tradición de ideas originales e hipótesis irreverentes, refuerza su vocación polémica, ilumina sobre los esfuerzos colectivos de la época y termina por abrir sus potenciales sentidos a las operaciones contemporáneas con que iniciamos estas líneas. Incluso en la compleja escena de la modernidad tardía, incluso en los comienzos del presente siglo, *Dos décadas vulnerables* no deja interpelar cualquier proyecto latinoamericanista con sus audaces hallazgos y también con sus principales limitaciones.

Bibliografía

Alburquerque, Germán (2011). *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría.* Ariadna: Santiago de Chile.

Bazzano-Nelson, Florencia (2005). "Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba". En Marta Traba. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970).* Buenos Aires: Siglo XXI.

Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría.* Madrid: Debate.

Flórez Arcila, Rubén Darío (2010). La influencia de la revista colombiana Semana 1959, 1960, sobre Marta Traba. En Gustavo Zalamea (Ed.). *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escrito revolucionario en América Latina.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Marambio, Matías (2013). *Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística latinoamericana.* Tesis de Magíster. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Marambio, Matías (2015). Cultura de la resistencia y estética del deterioro. Marta Traba y la articulación conceptual de la crítica artística latinoamericana. *Aisthesis* (57), 143-164.

Pizarro, Ana (2002). Marta Traba, la transgresión. En *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta.* Santiago de Chile: LOM.

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

Ribeiro, Darcy (1969). *Las Américas y la civilización.* Buenos Aires: CEAL.

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

Traba, Marta (1974). La cultura de la resistencia. En *Literatura y praxis.* Caracas: Monte Ávila.

Traba, Marta (2005). *Mirar en América.* Prólogo y selección de Ana Pizarro. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Verlichak, Victoria (2001). *Marta Traba: una terquedad furibunda.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Fundación Proa.

White, Miguel Franco (2013). Trabando el arte. *Altus en línea.* Disponible en http://www.usergioarboleda.edu.co/altus/cultura/trabando-el-arte/TRABANDO EL ARTE. Fecha de revisión: 15 de junio de 2017.

Zalamea, Gustavo (Ed.) (2010). *El programa cultural y político de Marta Traba: relecturas.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.