

ENSAYO E IMAGEN.  
DE LA ILUSIÓN DE PRESENCIA  
A LA CREACIÓN RELACIONAL\*

*Efrén Giraldo*

INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen busco aproximarme al ensayo desde una perspectiva a la que se ha recurrido poco, acaso por los límites que ésta desafía. Se trata de la que nos da el mundo de la imagen y el arte, que adquiere importancia para abrir nuestro campo de trabajo a un diálogo con las condiciones de la comunicación y la creación contemporáneas, donde, como sabemos, la rápida diseminación de lo visual tiene lugar preponderante. El título plantea el lugar del ensayo dentro del universo de las representaciones, pero lo entiende como un principio de extensión a diferentes ámbitos de la vida social y política. Deberíamos decir que una propuesta semejante atiende a algunos giros que se han venido presentando, uno de los cuales, el visual o icónico, reviste toda la actualidad.

Podemos apelar al lugar que disciplinas como la retórica, los estudios visuales, la mediología, la crítica de arte, la se-

\* Este texto se deriva de la investigación *Narraciones de la imagen. Relaciones entre palabra e imagen en la narrativa latinoamericana contemporánea*, apoyada por la Dirección de Investigación de la Universidad Eafit, Colombia, durante el año 2013.

miótica y la iconología tienen en el estudio de esa relación, y con ello mostrar cómo en el ensayo ha residido siempre una preocupación por la mirada y el sentido de la vista que se ha desatendido, perdiendo por ello presencia en uno de los terrenos más fuertes de la discusión: el de la representación. Este vínculo, que no hace más que reproducir una relación genérica y modélica entre imagen y palabra, depende de una aspiración ilusionista que habita en la raíz de nuestra experiencia literaria, la cual podría cooperar en el logro de un objetivo inicial aún sin cumplir completamente: la inscripción estética del ensayo.

Recupero aquí algunas ideas procedentes de trabajos previos, donde me he ocupado del lugar especial que el diálogo con la obra de arte y la imagen tiene en la tradición ensayística.<sup>1</sup> El recorrido empieza en la retórica y la écfrasis como problema fundamental para el ensayo literario; pasa a la invención del espectador y el público en la crítica, solución a la antinomia entre elocuencia y poesía que está en la raíz de la desestetización del ensayo; luego gira hacia la presencia de la imagen en la tradición de la crítica de arte ejercida por escritores-ensayistas, y finaliza en dos salidas, extremas pero saludables: la experimentación formal —relacional— y la extensión de lo ensayístico como principio —y metáfora— a otras formas de creación.

#### LA ÉCFRISIS EN EL ENSAYO

Con el título “La falacia referencial” (“The referential fallacy”),<sup>2</sup> el semiólogo francés Michel Riffaterre publicó en 1978 un texto con el que atribuyó la pregunta por la mediación a una

<sup>1</sup> Efrén Giraldo, “Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”, en *Co-herencia*, vol. 11, núm. 22 (2015), pp. 201-226.

<sup>2</sup> Michel Riffaterre, “The referential fallacy”, *Columbia Review*, vol. 57, núm. 2 (winter, 1978), pp. 21-35.

ficción útil: la de una supuesta realidad exterior creada por el texto. Tres años después, este trabajo fue traducido al francés como “L’illusion référentielle” e incluido en una edición de textos en el libro *Littérature et réalité*.<sup>3</sup> De este artículo, que aún carece de traducción al castellano,<sup>4</sup> interesa el concepto de ilusionismo, el cual, como se advertirá, es traslaticio, pues está en el discurso de la teoría del arte, pero también en el de la semiótica de la poesía, a cuyo campo Riffaterre, uno de los críticos del estructuralismo francés menos estudiados en nuestro medio, dedicó abundantes contribuciones. En ese texto, sostiene que los mecanismos para crear efecto de realidad son ilusionistas, y tienen que ver con una actividad en la que el texto crea una especie de afuera. Si bien su tesis se aplica fundamentalmente a la poesía, podemos retener esta noción, que es *útil* para el ensayo literario, y más específicamente para el ensayo que se detiene en obras de arte visual e imágenes. En ese caso, el ensayo es participante activo en la generación de una ilusión de presencia. En tal propósito, la palabra coopera con la imagen, a la que, de alguna manera, “completa”.

A principios de los años noventa, cuando ya los estudios literarios de cuño estructuralista y semiótico venían cediendo protagonismo a los estudios culturales, Riffaterre publicó un trabajo fundamental para tres campos: la crítica, el estudio de las relaciones interartísticas y la retórica. Hablo de “La ilusión de ékphrasis”, texto traducido al castellano e incluido por Antonio Monegal en su compilación *Pintura y literatura* del año 2000,<sup>5</sup> y que ya había aparecido en francés en 1994 con el título “L’illusion d’ekphrasis”.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

<sup>4</sup> Agradezco a la estudiante de la maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit, Juanita Vélez Olivera, el haberme permitido leer su traducción del texto, aún inédita.

<sup>5</sup> Antonio Monegal, comp., *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.

<sup>6</sup> Michel Riffaterre, “L’illusion d’ekphrasis”, en G. Mathieu Castellani, ed., *La Pensée de l’image: signification et figuration dans le texte et la peinture*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 211-229.

El libro de Monegal recoge algunos de los textos fundamentales para el abordaje de una cuestión ya ampliamente debatida, aunque no en términos del ensayo: las relaciones interartísticas. Una de las secciones estaba dedicada a la écfrasis, un tópico, una figura, poco explorada hasta ese entonces, pero que abrió después todo un horizonte de problemas del mayor interés, pues parecía desligarse de su pertenencia a la retórica y adquirir nuevas potencias con la aparición de campos de trabajo como los que introdujeron los estudios visuales, los estudios de cultura visual y la mediología. Entre los muchos caminos seminales abiertos por este trabajo de Riffaterre, interesa aquí señalar los que ayudarían a entender la presencia de la imagen en una pregunta por el estatuto literario del ensayo, ya que éste es uno de los referentes para el estudio de un tipo singular de mediación. Lo más interesante del reto que supone considerar el mundo de los objetos visuales dentro del ensayo es que obliga a abandonar el logocentrismo y a elegir instrumentos analíticos plurales.

Debemos tener presente, de hecho, que para Riffaterre uno de los modelos de écfrasis literaria es el del género ensayístico, y que por tanto retomar una conexión de este tipo no resulta ni mucho menos exótico. En su trabajo, el crítico se ocupa de un ensayo de Paul Claudel sobre las pinturas de Tiziano dedicadas al tema del amor y la música. Aunque el objetivo de Riffaterre no es examinar cómo la aproximación al arte otorga potencias estéticas al ensayo, sí debemos observar que, al identificar en éste los mecanismos literarios que sostienen el procedimiento ecrástico, se halla una posibilidad inmejorable para afirmar el papel que la retórica, la estética y la semiótica podrían tener en un propósito de afiliación estética, que el autor de un estudio olvidado sobre el ensayo, David William Foster, *Para una lectura semiótica del ensayo hispanoamericano*, recogió bajo la noción de “literaturización”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> David William Foster, *Para una lectura semiótica del ensayo hispanoamericano. Textos representativos*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, p. 39.

Recordemos que, para Riffaterre, lo más llamativo es que el ensayo de Claudel inventa el cuadro, traslapando lo que sería una descripción transparente con extrapolaciones ideológicas que convierten el enunciado pictórico, luego de su traducción, en un acto de afirmación teológica, pese a que la evidencia visual, en caso de que algo así pudiera existir, contradice cualquier interpretación sin erotismo.<sup>8</sup> El crítico francés acude también a otra écfrasis, la que hace Philippe Sollers, esta vez en una de sus novelas, para mostrar cómo la misma pintura, a través de operaciones semejantes a las usadas por el católico Claudel, puede ser también una afirmación pornográfica.<sup>9</sup> Una de las implicaciones que valdría la pena tener en cuenta es que la presentación de una imagen adquiere perfiles distintos, según ocurra en un texto narrativo o en un texto argumentativo de factura estética.

Más allá de estos matices referentes a la apropiación, interesa subrayar la distinción fundamental que establece el autor entre écfrasis crítica y écfrasis poética o recreativa, que separa los intereses especializados en la crítica profesional de la apropiación simbólica, densa, ocurrida en la escritura de creación. Esto permite rescatar el potencial inventivo y productor de ilusión referencial en el ensayo literario cuando se ocupa de la imagen, al contrario de lo que ocurre en la écfrasis crítica, que persigue fijar el sentido de manera técnica. Un interés semejante nos ayuda también a entender el lugar de la écfrasis en el ensayo literario, no como artefacto descriptivo o evaluativo, sino, más bien, como obra de arte que responde a otra obra de arte, si es que queremos parafrasear la expresión de Oscar Wilde,<sup>10</sup> que tantos comentarios suscitó a finales del siglo XIX y que tanta resonancia tuvo en las

<sup>8</sup> Michel Riffaterre, "La ilusión de écfrasis", en Antonio Monegal, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 161-183.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 177-178.

<sup>10</sup> Oscar Wilde, "El crítico como artista", en *Ensayos y diálogos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, pp. 13-100.

estéticas simbolistas y la ideología de la obra de arte total. Lo que debemos señalar es lo distintiva que resulta, entre otras prácticas más o menos formalizadas o profesionales, la apropiación de la imagen realizada por el ensayo. Se trata, si se quiere, de proseguir la senda abierta por Erich Auerbach, en términos del ensayo de familia montaigneana como forma realista,<sup>11</sup> y que prosiguen autores como Jesús Navarro bajo la idea de una tentativa de autorretrato.<sup>12</sup>

Ahora bien, es necesario destacar, con Riffaterre, que en toda descripción de obras de arte hay una inevitable interposición de lo hermenéutico, razón por la que es imposible lo “simplemente” descriptivo en el ensayo literario o una especie de transparencia que prescindiera de una puesta en valor.<sup>13</sup> La éfrasis revelaría la impureza de los modos discursivos, fenómeno del que el ensayo —y más específicamente el ensayo sobre imágenes artísticas— sería emblema. A partir de allí, sería posible rescatar el ensayo como un tipo de mediación que descansa sobre una primacía de lo interpretativo, más explícita de lo que podría llegar a serlo incluso en otros géneros: un asunto en el que no me detendré, pero que abriga posibilidades importantes de desarrollo. La idea de ensayo como interpretación es sin duda seminal, y al vincularse con el arte tiene nuevas dimensiones. Tiene todo el interés considerar el hecho de que la irrupción de lo interpretativo es lo que permite a Riffaterre rechazar la idea corriente de éfrasis como mimesis de otra mimesis.<sup>14</sup>

Un tercer asunto es que la éfrasis descansa sobre mecanismos semióticos: unos mecanismos que, como los de la intertextualidad, son igualmente explícitos —y constitutivos— en

<sup>11</sup> Erich Auerbach, “*L’humaine condition*”, en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], México, FCE, 1996, p. 270.

<sup>12</sup> Jesús Navarro, *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de la conversación*, México, FCE, 2007, pp. 165-167.

<sup>13</sup> Michel Riffaterre, “La ilusión de éfrasis”, *op. cit.*, p. 167.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 166.

el ensayo, pues éste, entre los demás géneros, es el que más expone sus referencias. Esa es, quizás, una manera distinta de decir lo expresado por Lukács, a saber, que al ensayo le resulta llamativo lo ya creado.<sup>15</sup>

Por último, el ensayo haría explícita la mecánica aseverativa del discurso, que difícilmente escapa a la retórica del encomio y a la fiesta que entraña todo encuentro con una obra de arte. Retomo aquí la idea de celebración que subyace a la tradición hermenéutica de autores como Ricoeur y Gadamer,<sup>16</sup> que después será tan importante en las concepciones de la obra de arte como espacio de encuentro, propias de la estética relacional.

Una conclusión preliminar nos lleva al hecho de que el ensayo es una especie de modelo de lectura de la imagen para el resto de la literatura y la cultura, por la representatividad de los mecanismos de fijación del sentido que lo caracterizan. Dejo aquí una tesis a modo de pregunta: ¿todo lo que se interpone entre la obra artística y la obra literaria que la lee es un ensayo? ¿Es el género ensayístico el responsable de la literaturización del arte y por ello está antes de la codificación ocurrida en novelas, cuentos y poemas? Piénsese en la novela de artista, y téngase presente que el ensayo irrumpe en ese tipo de novela de formación, como lo hace en *De sobremesa*,<sup>17</sup> y en muchos de sus epígonos, para otorgar validez a la potencia de realidad que tiene una obra de arte visual que sólo puede presentarse con palabras. Esta primacía es también una línea de trabajo que se insinúa prometedora para los futuros estudios del ensayo

<sup>15</sup> Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)" [1911], en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 28.

<sup>16</sup> Juan Camilo Suárez Roldán, "El texto lírico como acto celebrativo", en Mauricio Vélez Upegui y Juan Manuel Cuartas Restrepo, *El caduceo de Hermes. Estudios de hermenéutica teórica y aplicada*, Medellín, Editorial San Pablo, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2011, pp. 13-29.

<sup>17</sup> José Asunción Silva, *De sobremesa*, Bogotá, Editorial Cromos, 1925.

que deseen aprovechar la retórica y la teoría estética. Por lo pronto, digamos que los ensayistas ocupados de los objetos, de Filóstrato a Benjamin o de Ortega y Gasset a Hernando Téllez, dan al objeto una presencia gravitacional. Además, nos hacen creer que sólo es posible una apropiación literaria de la obra de arte.

Como insinúa Áron Kibédi Varga, el estudio de los creadores dotados de un doble talento artístico (*double talented*) es una urgencia pragmática para los estudios comparados.<sup>18</sup> Sabemos de un Dalí y de un Alberti, de un Miguel Ángel, a la vez poetas y pintores, pero poco de los ensayistas que crearon con otros recursos y que acentuaron, con su aproximación a las artes y al cine, su compromiso con la producción de prosa argumentativa de factura artística. Espero volver al final, así sea de manera breve, a esta relación con el cine, pues creo que allí, y en las humanidades digitales, hallamos una de las posibilidades para pensar el ensayo contemporáneo en términos de lo que yo llamaría su “extensión”, si es que se me permite tomar prestado este término de la estética analítica.

#### CRÍTICA, PÚBLICO Y ENSAYO. ELOCUENCIA E IMAGINACIÓN

El segundo hilo invocado es la crítica de arte, un tipo de práctica escrita que fue fundamental en la constitución de la modernidad artística y el sistema estético que, con algunas variaciones, impera en nuestras instituciones. No quiero entrar en el contraste entre crítica de arte y crítica literaria, y prefiero examinar algunas de las proyecciones de la primera en relación con el ensayo. Esto, evidentemente, porque la crítica de arte ofrece en su momento de emergencia la apro-

<sup>18</sup> Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, en Antonio Monegal, comp., *op. cit.*, pp. 128-130.

ximación simbólica a lo visual que estamos persiguiendo, y porque, como podrá intuirse, se apoya en el mecanismo ecfrástico antes descrito. Con Anna Guasch, debemos recordar que la estrategia descriptiva se ve complementada en la crítica por estrategias narrativas y evaluativas,<sup>19</sup> que con su participación nos ponen frente a una complejidad formal y estratégica parecida a la del ensayo.

La crítica de arte, como institución fundamental de mediación con la imagen, aparece en nuestra discusión sobre el ensayo por varias razones. La primera es que el ensayo, como práctica con vinculación profesional con un sistema, un organismo o un mercado, ha encontrado en las actividades críticas uno de sus más importantes despliegues. La crítica sería así, no sólo un rasgo, sino un campo de actuación profesional en el que perviven algunas de las preocupaciones atávicas de la creación con palabras, como recuerda su profunda vinculación con los ejercicios retóricos que en las escuelas helenísticas buscaban preparar a los aprendices para suscitar un efecto de presencia. Además, con ella surgen necesidades de clasificación, estimación y distinción que sólo ella puede proveer. Hipotiposis y écfrasis perviven en el comentario de imagen, como en los remotos tiempos en que los rétores entrenaban a los aspirantes a profesionales de la elocuencia. Y más recientemente, podemos encontrar testimonios de importantes ensayistas modernos que fueron por oficio, y también por convicción, autores de reseñas, comentarios y textos de catálogos, plataformas de consignación en las que mantuvieron su apego al género ensayístico. Una decisión que, en el campo académico, es equiparable a la resistencia al imperio del articulismo científico que se padece en la universidad globalizada. Si la némesis literaria

<sup>19</sup> Anna Maria Guasch, "Las estrategias de la crítica de arte", en *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 219, 237-244.

del ensayo es el artículo académico, la artística es el texto de catálogo.

En segundo término, la crítica incorpora una de las tareas más vinculadas a la imaginación literaria: la de hacer ver, misma que, como resulta obvio, se hermana con la idea de ilusionismo de presencia que extractamos de Riffaterre. *Energeia* y *enargeia* fueron sellos de la capacidad del crítico para crear ilusión. Esto está lleno de resonancias fantasmales, pero a la vez podemos pensar que el hecho de que ignoremos al espectador y al lector pone al artista y al escritor tras una esperanza y un temor, que ya se vislumbraban en los *progymnasmata*, ejercicios preliminares de retórica donde una de las tareas era describir una imagen. Desde sus orígenes en el siglo XVIII, lo advertimos en Diderot,<sup>20</sup> los textos evaluativos sobre obras de arte de nuestra modernidad se escribieron para el ausente, para quien no contaba con el acceso inmediato a lo llamado por Octavio Paz “los privilegios de la vista”.<sup>21</sup> Una prerrogativa de silencio, y probablemente de mudez, acechaba tras esta abstracción derivada del autor de aquellas cartas donde se explicaban obras de arte y que luego se volvió público lector “estándar”, opinión pública, “generalidad de los cultos”.

Y es precisamente el sentido de la vista uno de los menos atendidos en la vinculación del ensayo con el universo estético y el presentimiento de alguien con quien pactamos una experiencia propicia. En su ejercicio de fenomenología característico, el ensayo atiende a lo visual de muchas maneras. A veces como una exterioridad que se intenta descifrar en su complejidad. A veces, como un objeto cuyas resonancias se quieren captar. Y, en otras ocasiones, como un reservorio de instrumentos para la composición del mismo

<sup>20</sup> Denis Diderot, *Escritos sobre arte*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

<sup>21</sup> Octavio Paz, *Obras completas IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001.

texto. Un ejemplo de la interpenetración de estas funciones aparece en obras tan disímiles como *El museo imaginario* de André Malraux,<sup>22</sup> *La casa de la vida* de Mario Praz<sup>23</sup> o el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.<sup>24</sup> Y, tal vez, encuentra uno de sus lugares extremos en el gran ensayo de Paz sobre Marcel Duchamp,<sup>25</sup> quizás la mejor pieza ensayística jamás escrita sobre un artista contemporáneo, y acaso sobre un artista. O, más atrás, en los textos de Simón Rodríguez,<sup>26</sup> los cuales incorporan a la forma ensayística recursos sugeridos por el espacio tipográfico.

Por último, interesa destacar que, por vía de su papel vinculante entre lo visible y lo legible, el ensayo crítico ha tenido la capacidad de inventar al público y, como ha mostrado el teórico de la estética Richard Wollheim, la mirada artística.<sup>27</sup> El análisis retórico de algunos textos de Diderot, redactados en forma de diálogo —un recurso usado por Wilde después en sus ensayos—, resulta sólo la parte más visible y material de un problema de comunicación que, como ya señalaba, fue primero epistolar y luego ensayístico. En la medida en que el texto crítico se concibe a sí mismo como pesquisa y apelación, es ensayo y agencia de experiencia estética. La conclusión es tan simple como que el ensayismo estuvo al frente de la estrategia que en la Ilustración permitió inventar a la vez al espectador, el lector y la obra de arte. Todo un tema apasionante, que por ahora dejaré de lado, no sin señalar las confluencias obligatorias

<sup>22</sup> André Malraux, *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

<sup>23</sup> Mario Praz, *La casa de la vida* [1958], Barcelona, Debolsillo, 2004.

<sup>24</sup> Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* [1929], Madrid, Akal, 2010.

<sup>25</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* [1973], Madrid, Alianza, 1989.

<sup>26</sup> Simón Rodríguez, *Sociedades americanas* [1842], Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.

<sup>27</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte* [1987], Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1998.

entre alfabetidad y educación visual que se establecen en los primeros ensayos modernos sobre arte.

Por lo pronto, valdría la pena retener esto. Al preocuparse por el hecho de que se hace una obra para que alguien la vea, la crítica y el ensayo cooperan en la creación de la instancia que define sensorial e intelectualmente la recepción, algo no tan exhaustivamente expuesto en las teorías del lector que conocemos. En últimas, como han expuesto los estudios de la écfrasis, en la estela de Murray Krieger,<sup>28</sup> Wendy Steiner,<sup>29</sup> Mitchell<sup>30</sup> o el propio Riffaterre, la écfrasis está más dictada por el lector que por el autor. Una écfrasis es, de alguna manera, un mapa que anticipa a un futuro observador: es una garantía de acogida humana para un objeto perdido en la floresta espesa de los símbolos. Ésta es, entonces, la diferencia fundamental entre ensayo sobre arte y crítica académica profesional: la preocupación por propiciar dentro del texto una experiencia de participación. Se trata, si se quiere, de una implicación doble. Por un lado, la de un lector que, además, será posiblemente espectador. Un lector que podría haber mirado o que va a mirar. Y, por el otro, la invención poética del referente, la creación de su fantasma, la imagen manifestada como realidad manifiesta, en desmedro de su descripción técnica. Es decir, lo que, para Luz Aurora Pimentel, marca la diferencia ente écfrasis nocional y écfrasis referencial.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Murray Krieger, "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)", en Antonio Monegal, ed., *Literatura y pintura*, pp. 139-160.

<sup>29</sup> Wendy Steiner, "La análoga entre la pintura y la literatura", en Antonio Monegal, ed., *Literatura y pintura*, pp. 25-50.

<sup>30</sup> W. J. T. Mitchell, "Ekphrasis and the other", disponible en: <https://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2015.

<sup>31</sup> Luz Aurora Pimentel, "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura*, núm. 4 (2003), p. 207.

Esta pregunta por la crítica de arte no es gratuita por una razón complementaria. El siglo XVIII, en que ven su alumbramiento la institución artística y el sistema de las bellas artes, está atravesado por dos dicotomías especiales, una de carácter estético y otra de carácter filosófico: la primera enfrenta creación con cosas y creación con palabras, algo que, como recuerda Tatarkiewicz,<sup>32</sup> impidió la asimilación de la literatura con la producción estética y su inclusión en el sistema de las bellas artes. Hay algo que a menudo olvidamos, esto es, que la literatura es arte sólo a través de una mediación metafórica posterior. La segunda es la que opone literatura de ideas y literatura de imaginación, dicotomía que debemos a Germaine de Staël,<sup>33</sup> y cuya variante preceptiva más conocida en el siglo XIX es la que enfrenta poesía y elocuencia como formas emblemáticas de la producción letrada. Mi propuesta, de alguna manera, es que en el ensayo literario se solucionan ambas antinomias, por razones que los estudiosos del ensayo han nombrado de maneras mucho más precisas: el ensayo es “una poética del pensar”,<sup>34</sup> los ensayos son “poemas intelectuales”,<sup>35</sup> en el ensayo se da mejor que en ningún otro punto “el arte de la interpretación”,<sup>36</sup> el ensayo exhibe “plasticidad”,<sup>37</sup> etc. Pero también debemos decir que hay razones como la equiparación entre ingenio poético y libertad política, o entre acción y contemplación, que ayudan a allanar la distancia entre los dos polos. Asuntos que Juan García del Río advertía en 1823, cuando otorgó al

<sup>32</sup> Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2001, p. 93.

<sup>33</sup> Madame de Staël, “De la literatura”, *UIS humanidades* 2, vol. 28 (julio-diciembre 1999), pp. 85-86.

<sup>34</sup> Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 142.

<sup>35</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>36</sup> Liliana Weinberg, “Ensayo, cultura e identidad latinoamericana”, en Leopoldo Zea y Mario Magallón, eds., *Latinoamérica, economía y política*, México, IPGH-FCE, 1999, p. 174.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 166.

ensayo las virtudes que le permitían participar de la esfera estética y de la cultura democrática favorecida por la emancipación.<sup>38</sup>

Pero no nos apartemos. Al leer la justificación dada por Diderot<sup>39</sup> y después por Baudelaire<sup>40</sup> de la existencia de la crítica de arte —ya que ellos son sus fundadores—, quedan algunos puntos para tener en cuenta. Escribir para el sujeto distante, crear un texto para cooperar en la visión como si de un encuentro se tratara, son disposiciones, no sólo animadas por el contexto, sino aspiraciones estéticas y derivaciones éticas para quien se enfrenta a la explicación de la imagen y, por ende, a la formación del público. En cierta medida, podemos decir que el ensayo, como uno de los modelos de mediación más potentes de la cultura, puede aparecer en la crítica de arte como agente de sentido estético y, si se quiere, como dispositivo de traducción entre sistemas artísticos. La idea de mediación, como sabemos, nos lleva a los problemas más acuciantes de nuestros días, donde el ensayo ocupa un lugar preponderante como generador de metáforas vivas y principios de intelección para experiencias y prácticas proteicas.

Ahora bien, el panorama anterior, presentado de manera acotada, sirve para entender el papel del ensayo frente a la visualidad durante la modernidad artística, estética y literaria a partir de instrumentos que, como el de la éfrasis, se forjaron desde la antigüedad. En primer término, porque el ensayo ayuda a enseñar a ver y a leer y, muy especialmente, a establecer los límites entre dos universos semióticos. Esto supone que el texto ensayístico puede ayudar a la dis-

<sup>38</sup> *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura*, Londres, G. Marchant, 1823.

<sup>39</sup> Denis Diderot, *Escritos sobre arte*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp. 62-63.

<sup>40</sup> Rocío de la Villa Ardura, “El origen de la crítica de arte y los Salones”, en Anna María Guasch, coord., *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, pp. 23-62.

posición que requiere la obra de arte, pues convoca a la apertura y al diálogo, extendiendo el problema puramente formal del universo visivo a los dominios sociales. Nos abre a la diferencia, pues, como indica Mitchell, cuando escribimos un ensayo sobre una imagen estamos en condiciones de acceder a las formas de la otredad, la sexual y la cultural principalmente. Esto porque claramente hemos partido de una alteridad de base: la imagen es el otro del texto. Al tener tal preocupación, el ensayo de crítica de arte está entonces inventando al observador y formando la diferencia. El verdadero enigma no es por tanto la imagen, sino su futura lectura por alguien que es un sujeto atravesado por la diferencia, prisionero de las redes discursivas. Un libro de Marta Traba, una crítica de arte-ensayista que cultivó ensayo e historia del arte, lo dice de manera inmejorable cuando invita al lector-espectador a sumirse en el mundo de los tres pintores a los que dedica su libro de 1965, *Los cuatro monstruos cardinales*, que trata de Francis Bacon, Jean Dubuffet, Willem de Kooning y José Luis Cuevas:

Al caer [...], al meternos [...] hasta la cabeza, sentimos horror, curiosidad, angustia. Descendemos hasta el fondo mismo, orfeos miserables y solitarios. Pero como en toda abyección hay un principio de gloria, descubrimos que quizá la gloria resida en asumir ese horror, en encarnarlo. Mi proposición es que entren en el pantano y recojan la partícula de gloria a cambio del coraje que tal acción reclama.<sup>41</sup>

Ante los desafíos impuestos por la neofiguración humanista en tiempos de predominio de la abstracción y el arte conceptual, Traba entiende que no se trata de ofrecer una cartografía formal de la pintura. Sus artistas son la expresión en materia plástica de una angustia y, probablemente, de un

<sup>41</sup> Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Ediciones Era, 1965, pp. 11-12.

dolor histórico. Lo importante, más bien, es adivinar el tipo de humanidad torturada que están convocando los artistas.

Me detengo en ella, porque ésta es la Marta Traba que empezaba, como decía Ángel Rama,<sup>42</sup> a ser ganada por la literatura, y quien se alejaba gradualmente de la crítica de carácter más profesional y técnico para llegar a una aproximación que, aunque dominada por la experiencia con lo sensible y la generación de discurso autónomo, seguía aportando a la cultura artística de su momento, en el que la profesionalización de la historia del arte contribuía a la legitimación de lo estético en el mundo universitario. Varios libros de ensayo dedicados por la prolífica crítica colombo-argentina a artistas, algunos mexicanos, dan cuenta de ese interés. Estoy pensando en sus libros sobre Gunther Gerzso, Rufino Tamayo o Francisco Toledo,<sup>43</sup> que atraían su atención por ese entonces, y que le permitieron encontrar en un ensayo penetrante, y de altas calidades formales, una vía ideal para la escritura de la imagen. Traba es, sin duda, una de las mejores ensayistas de Hispanoamérica, y es una lástima que el examen de su obra crítica no haya despertado todavía el interés de los estudiosos del ensayo.

Ahora bien, la relación que venimos exponiendo nos pone de cara a una cuestión que no ha sido suficientemente debatida en la crítica literaria: el papel que las imágenes tienen en el texto ensayístico. El ensayo, como sabemos, es uno de los responsables del sostenimiento de la ilusión de presencia, pues se encuentra aún muy atado a lo concreto, y más específicamente al fenómeno visual, a los soportes de la imagen, a colecciones y museos. En Ortega y sus *Meditaciones del Quijote*, hallamos la justificación del ensayo en términos visuales; al hablar de amor intelectual, invoca la

<sup>42</sup> Ángel Rama, "Una personalidad: Marta Traba", en *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Planeta, 1984, p. 9.

<sup>43</sup> Marta Traba, *Los signos de vida*, México, FCE, 1976 y *La zona del silencio*, México, FCE, 1976.

percepción y la idea de salvación en la pintura holandesa, que identifica con una amorosa atención a las cosas banales.<sup>44</sup> Con su redención de lo perecedero, una idea cara a Adorno,<sup>45</sup> el ensayo debe aprender de la pintura. Sabemos de la imagen poética, pero poco de la imagen ensayística. Hay allí, entonces, un campo fértil para avanzar en la investigación por vía retórica y comparatista.

Por lo pronto, considero que, si quisiéramos usar una imagen tomada de la teoría de los signos de Peirce, el ensayo encarnaría la vigencia en la mediación de la *deixis*, pues está en condiciones de ligar el discurso con su referente, la imagen, de una manera que quizás no pueden los discursos técnicos y, aun, otras formas de la literatura. De ahí que, metafóricamente hablando, el ensayista-crítico de arte dé cuenta de las huellas de lo visual, pues opera como alguien que convierte fenómenos del espacio en experiencia vivida temporalmente. Se trata de una nueva manera de entender el *hic et nunc* en el ámbito de la comprensión. Esta experiencia preñada de tiempo es, por supuesto, la interpretación aunada a la experiencia estética. En este contexto, saber ir de lo visto a lo escribible es una de las grandes aventuras que nos puede ayudar a vivir el ensayo, algo que deberían aprovechar mejor sociedades democráticas y críticas como las nuestras que, se supone, estarían obligadas a ser más escépticas con las diseminaciones de la visualidad, del arte o del universo estético al que, no sin comodidad conceptual, se ha llamado “expandido”.

Debo anotar que, al ser además árbitros del gusto y participantes del debate alrededor de la autonomía del arte y la definición de lo estético, los ensayistas actuaron en muchas regiones como agentes de secularización y modernización social y cultural. Una tarea en la que el desmonte de regí-

<sup>44</sup> José Ortega y Gasset, “Meditaciones del Quijote”, en *Obras completas* t. I, Madrid, Alianza, Revista de Occidente, 1983, p. 113.

<sup>45</sup> Theodor Adorno, “El ensayo como forma” [1958], en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 20.

menes de visión obsoletos ha desempeñado un papel preponderante. Es necesario, en este momento, como lo han mostrado los estudios visuales, un ensayista crítico que nos haga conscientes de los regímenes de visión vigentes y la política que ellos encarnan. Ése es el verdadero giro icónico, el de la política de la visión.<sup>46</sup>

Aquí podemos mencionar el principio de homología, como lo planteó en su momento el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Recordemos que éste identificó el modo en que, al discutir las innovaciones o revoluciones en el campo estético, el intelectual —pensemos en el ensayista-crítico en este caso— está extendiendo a la vida civil aquello por lo que está luchando en la vida de las artes y, digamos nosotros, de la imagen.<sup>47</sup> Muchas veces, como sabemos, se trata de una lucha por la autonomía, por el derecho al trabajo o a la libertad de pensamiento, cátedra y culto. En Colombia, mi país, por ejemplo, uno de nuestros más importantes ensayistas, Baldomero Sanín Cano, encarnó esa divisa. Sus textos de 1904 y 1905, en los que defendió al impresionista Andrés de Santa María de los ataques de los políticos conservadores de la Regeneración, mostraron cómo a las virtudes estéticas del artista incomprendido había que relacionarlas con sus virtudes como integrante de la sociedad y las nacientes instituciones seculares.<sup>48</sup> Veo una encarnación de este tipo de intelectual —Sanín en Colombia, Zola en Francia— en el ensayista y el crítico de hoy que se ocupa, por ejemplo, del uso que políticos, compañías multinacionales y conglomerados mediáticos hacen de la imagen.

<sup>46</sup> W. J. T. Mitchell, "What Do Pictures Really Want?", *October*, vol. 77 (verano 1996), p. 82.

<sup>47</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 194.

<sup>48</sup> Baldomero Sanín Cano, "El impresionismo en Bogotá I", *Revista Contemporánea* (Bogotá), vol. I, núm. 2 (noviembre de 1904), pp. 145-156 y del mismo autor "El impresionismo en Bogotá II", *Revista Contemporánea*, vol. I, núm. 4 (enero de 1905), pp. 354-361.

En el contexto contemporáneo, es evidente que cada vez más necesitamos a los ensayistas para entender los sistemas de visión, los órdenes de producción y distribución de imágenes ante los que nos sentimos, muchas veces, desamparados. Es en este punto, quizás, donde podríamos indicar que el ensayo, aproximando a los estudios de cultura visual y política de la representación, es capaz de mostrar las estrategias de dominación inherentes que atropelladamente circulan en la red. (Aún es vigente la idea de Benjamin de un productor literario alineado con los otros productores, como intermediador y, si se quiere, como gran confiscador de las representaciones).<sup>49</sup> La pregunta por lo visual es entonces una de las caras más importantes de la interrogación crítica que exigen las sociedades actuales. El novelista checo Milan Kundera lo dijo en los años noventa con palabras que seguramente aún se recuerdan: “el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido”.<sup>50</sup> Necesitamos una ralentización, un carruaje que, como recuerda la portada de la edición española del libro de donde extraigo la cita, nos haga quedarnos y demorarnos. Por ello, el mismo autor diría que “nuestra época está obsesionada por el deseo de olvidar y, para realizar ese deseo, se entrega al demonio de la velocidad; acelera el paso porque quiere que comprendamos que ya no desea que la recordemos; que está harta de sí misma; asqueada de sí misma; que quiere apagar la temblorosa llamita de la memoria”.<sup>51</sup>

#### EL ENSAYO Y LA IMAGEN

Ahora bien, puestos en la tarea de aproximar ensayo e imagen de esta manera amplia, más allá del “gran” arte, debe-

<sup>49</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.

<sup>50</sup> Milan Kundera, *La lentitud*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 48.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 147.

mos advertir dos cosas. La presencia de un pensamiento visual, de una mirada y de un interés en los rasgos de los objetos a lo largo de la historia de nuestro género. Y, por otro lado, la vinculación efectiva del quehacer del ensayista con el del comentarista profesional, que liga experiencias estéticas cuya conexión no ha sido siempre advertida en los estudios de literatura comparada.

En la gran tradición del ensayo, esta presencia de la imagen es permanente. Pensemos en dos ejemplos distantes, que marcan un arco entre el siglo XVI y el siglo XX: Michel de Montaigne y Virginia Woolf. En el caso del francés, es importante señalar de nuevo la dimensión fundacional que tienen dos imágenes: en primer lugar, el símbolo del vado, unido desde ese entonces a la tarea del ensayar, émulo del escribir al correr de la pluma, y que, si pensamos bien, es visual, además de táctil.<sup>52</sup> Me gusta la idea de un Montaigne bastante corporal, que es capaz de convertir el andar en práctica estética, si es que quisiéramos, a modo de paseantes, apropiarnos del bello título del libro de Francesco Careri.<sup>53</sup> Y, en segundo lugar, tenemos el hecho de que, remoto precursor del *collage*, Montaigne hubiera tenido de las citas una valuación óptica y, si se quiere, objetual. Por su parte, la potente metáfora del cuarto propio de Woolf es, con derecho propio, una alusión al espacio, entendido una vez como intersticio, grieta hecha en medio de la argamasa paterna o marital para la mujer y luego como lugar social y cultural.<sup>54</sup>

Woolf es, si así lo queremos, la remota precursora de las zonas temporalmente autónomas, caracterizadas por el poeta, místico y ensayista Hakim Bey, tan influyente en las concepciones sobre arte y cultura de corte situacionista y re-

<sup>52</sup> Michel de Montaigne, “De Demócrito y Heráclito”, en *Ensayos*, vol. I, Barcelona, Orbis, p. 245.

<sup>53</sup> Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

<sup>54</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1929.

lacional. Dice Bey, gurú del anarquismo ontológico y del terrorismo poético, además de inspirador del movimiento hacker, acerca de lo que podemos esperar de nuestra experiencia del espacio:

Buscamos [...] “espacios” —geográficos, sociales, culturales, imaginarios— con fuerza potencial para florecer como “zonas autónomas” buscamos tiempos en los que estos espacios se encuentren relativamente abiertos, bien por desinterés del Estado en ellos, bien porque hayan pasado desapercibidos a los cartógrafos, o por la razón que sea. La psicotopología es el arte de la prospección de zonas potencialmente autónomas.<sup>55</sup>

Una lectura de Debord y Bey en la tradición de Thoreau, y aun de Montaigne, es un propósito que el estudio de la vanguardia todavía no ha emprendido.

Y es que, si lo pensamos bien, la inquietud por el espacio ha tenido un lugar preponderante en el ensayo. Y ese espacio, una vez entendido como físico, pasa a tener implicaciones culturales, sociales y sobre todo políticas. Es de Germán Arciniegas la tesis de que el espacio define, desde el ensayo, nuestra particularidad literaria e intelectual como latinoamericanos.<sup>56</sup> Esto habría conducido, en toda la historia del ensayo de interpretación del ser nacional y continental, a esa primacía del espacio a la hora de dar claves interpretativas sobre sociedad, cultura y personalidad. América es un ensayo, es cierto, pero lo es más aún que América es el espacio de y para el ensayo. De Alfonso Reyes, Martínez Estrada y Fernando Ortiz a Octavio Paz y Juan José Saer, la imagen del lugar se erige como un símbolo aún susceptible de lecturas que superen la limitación, extrañamente autoimpuesta, de

<sup>55</sup> Hakim Bey, *La zona temporalmente autónoma*. En línea: [http://lahaine.org/pensamiento/bey\\_taz.pdf](http://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf), p. 4. Fecha de consulta: 13 de noviembre de 2015.

<sup>56</sup> Germán Arciniegas, “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos* (París), núm. 3 (1963), pp. 9-16.

que la literatura tiene como objeto sólo la representación de la experiencia temporal. Pensemos en Carpentier, por ejemplo, o en el mismo Saer, en textos hermanos como *La ciudad de las columnas*<sup>57</sup> y *El río sin orillas*.<sup>58</sup> La imagen, en los dos casos, tiene matices. En el primero, aparece físicamente, con las fotografías de Paolo Gasparini, para respaldar hipótesis arquitectónicas, pero, de manera más importante aun, etnográficas e históricas. En el segundo, se trata de la imagen fluvial de Montaigne, elevada a la condición de puerta de entrada a la comprensión del modo de ser argentino. Y en ambos, por supuesto, asistimos a una manifestación de la imagen con un poder cognitivo que activa comprensiones ajenas a lo meramente ornamental. Las implicaciones de esta tesis de Germán Arciniegas sobre la relación del espacio y el ensayo literario han encontrado poco desarrollo desde esta perspectiva de la imagen y creo que estamos a tiempo de enmendar tal omisión.

Y es que los ensayistas que ejercen como críticos de arte y de la imagen han podido indagar en las posibilidades de la representación —y gestión— del espacio como forma de acceso a un conocimiento privilegiado. Traductor de las percepciones suscitadas por la realidad visual, el ensayista está frente a las distintas formas de concreción y es capaz de ver allí signos dotados de espesor, intersticios que favorezcan un residir más humano.

Ahora bien, y ya que de arte del siglo xx hablamos, deberíamos referirnos a un fenómeno poco estudiado. Se trata de la relación, hoy, entre el ensayo y las formas avanzadas de creación artística y cultural, que probablemente se ha venido deteriorando por la insistencia del ensayista en formas de arte atadas a los epígonos del modernismo y por

<sup>57</sup> Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970.

<sup>58</sup> Juan José Saer, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Buenos Aires, Alianza, 1991.

la distancia que las artes vienen adoptando respecto de la mediación literaria. La situación del arte contemporáneo es singular, pues hemos vivido diferentes momentos, en los que se han dado tanto cercanías como lejanías. Ha habido circunstancias en que el arte ha desafiado a la palabra y la ha puesto en el trance de encontrar su sentido más allá de la forma o de la apariencia visual. Un libro como el de Tom Wolfe ilustra esa idea de manera extrema.<sup>59</sup> Por su parte, un filósofo como Arthur Danto lo ha dicho enfáticamente, al indicar la primacía del discurso en el arte contemporáneo.<sup>60</sup> Frente a un arte no siempre hecho para los sentidos, el ensayista ha tomado caminos diferentes a los descriptivos o celebrativos de la pericia técnica del artista, lo que lleva a dominios mucho más amplios.

Es importante destacar que, más recientemente, el ensayo ha ganado una nueva presencia en la agenda del arte contemporáneo, que parece haber atraído de nuevo a los ensayistas. Sin que sea el índice más representativo, algunos premios dan cuenta de ello. Por ejemplo, el ensayista colombiano Carlos Granés Maya obtuvo en 2011 el premio Santillana de Ensayo con un libro sobre un tópico poca veces analizado: la relación entre vanguardia estética y vanguardia política.<sup>61</sup> En su libro, que yo encuentro discutible por razones políticas y conceptuales, y por su conservadurismo un poco gesticulante a lo Vargas Llosa, hay, sin embargo, un ejemplo espléndido del modo en que la gran aventura del arte de nuestro tiempo sigue siendo un gran tema para el ensayo y —he aquí su originalidad— una clave para explicar los movimientos sociales recientes. Granés ha mostrado

<sup>59</sup> Tom Wolfe, *La palabra pintada*. Traducción de Diego Medina, Barcelona, Anagrama, 1975.

<sup>60</sup> Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19 (1964), p. 580.

<sup>61</sup> Carlos Granés Maya, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Santillana, 2011.

con mucha propiedad cómo el ideal contestatario de las vanguardias, que se habría creído en algún momento marginal o elitista, es ahora la verdadera clave de los tiempos, la aspiración superflua de una sociedad que privilegia las emociones fuertes, la juventud y la excitación.

También, debemos recordar que Graciela Speranza fue finalista del XL Premio Anagrama de Ensayo con un conjunto de textos sobre arte contemporáneo.<sup>62</sup> Néstor García Canclini ha dedicado también uno de sus libros recientes a este tema,<sup>63</sup> en una obra que posee un interés adicional, visible también en la obra Mieke Bal:<sup>64</sup> la aproximación entre arte y ciencias sociales. El filósofo y el teórico del arte encuentran en el ensayista una encarnación que, entonces, valdría la pena extender al intelectual y humanista para dar luces y entender la complejidad de lo visual en la era de los nuevos medios. De la cara estética y comunicativa de este fenómeno me ocupó en la última parte de esta exposición.

#### ENSAYO, EXPERIMENTACIÓN Y CREACIÓN RELACIONAL

El anterior panorama, que sólo señala desde una perspectiva histórica los argumentos que permiten entender la existencia por vía doble de un “arte del ensayo”, nos lleva, a mi juicio, a dos implicaciones que radicalizan la relación entre imagen y palabra y entre arte y literatura. La primera es el lugar del ensayo en las formas de creación más amplias y abarcadoras de nuestros días y su papel como referencia conceptual para ellas. Me permito, brevemente, proponer

<sup>62</sup> Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.

<sup>63</sup> Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires-Madrid, Katz Editores, 2010.

<sup>64</sup> Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.

esta conexión, que encuentra en la pregunta ética y social del ensayista una de sus raíces menos reconocidas.

Como saben los estudiosos del arte contemporáneo, después del apogeo del arte etnográfico en las décadas de los ochenta y noventa y del multiculturalismo de la primera década del siglo XXI, hubo un momento en que el interés de críticos, artistas y curadores se desplazó hacia las ciencias sociales, a los problemas del discurso y a la política. Dicho con la frase de Danto: empezó a ser relevante la atmósfera teórica que hay detrás.<sup>65</sup> Hal Foster, el crítico norteamericano de la revista *October*, lo definió muy bien:

El arte habría pasado por varias etapas, que le ayudaron a escapar de las restricciones modernistas de confinamiento al medio: 1) reflexión sobre los constituyentes del medio artístico, 2) pregunta por sus condiciones espaciales de percepción y 3) inquietud por las bases corpóreas de esa percepción. En el momento en que Foster escribe, es decir, a principios de la década de los noventa, la institución artística había pasado ya a ser una red discursiva múltiple; el espectador se estaba convirtiendo en un sujeto social atravesado por la diferencia, mientras que los conflictos sociales y políticos se empezaban a entender como *lugares* para el arte y, en resumen, se habría pasado “al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que debía ocuparse”.<sup>66</sup> Investigaciones como la del Minimalismo, preocupadas por la percepción y la información, de donde sacó Hal Foster su genealogía para el arte contemporáneo, son centrales a las inquietudes del ensayo.

En ese contexto irrumpió, entonces, la estética relacional, que intentó extender el problema del arte del espacio privado de la contemplación a la esfera de las relaciones sociales.

<sup>65</sup> Arthur Danto, *op. cit.*

<sup>66</sup> Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, en *El retorno de lo real. La vanguardia en el fin de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 189.

El interés en las relaciones socioprofesionales, pregonado por el autor de su manifiesto, Nicolas Bourriaud,<sup>67</sup> no era a pesar de ello nuevo. Ya el situacionismo de los años sesenta y la teoría de las zonas temporalmente autónomas habían postulado la posibilidad de que el arte agenciara un nuevo lugar para generar subjetividad y propiciar encuentros no regulados por la lógica del trabajo en la era del capital. Se trataba de un “materialismo de encuentro”. El programa político de estas tendencias es claro, toda vez que retoman tesis en las que se encuentran ensayistas de la gran crisis europea como John Berger<sup>68</sup> y Milan Kundera. ¿Hay sólo nostalgia en la petición de lentitud del checo y en el rechazo de los estilos de vida capitalistas del inglés? Creemos que no, y que la apuesta por duraciones y lugares alternativos debe ser tomada en serio desde la confiscación del flujo de la imagen que le hemos encomendado aquí al ensayista.

Renunciando a cualquier pretensión de transformación estructural y optando por la búsqueda de nuevas formas de habitar el mundo existente, el arte relacional busca establecer conexiones humildes, romper pasajes taponados, unir niveles de realidad que se mantienen separados por la división del trabajo y la compartimentación de los papeles sociales. Aspecto que define, entonces, su crítica a la concepción capitalista del oficio y las relaciones. Así, la estética relacional aspiraría a nuevas formas de sociabilidad y amistad, que en algunos casos adquieren configuraciones clandestinas y desconcertantes de relación, lo que permite entender la praxis artística como un ambiente privilegiado para los experimentos sociales.

Se insiste, con ello, en la importancia que tienen las formas autárquicas de la producción, la creación de áreas li-

<sup>67</sup> Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

<sup>68</sup> Estoy pensando en toda la obra de Berger, pero especialmente en libros como *El tamaño de una bolsa*, Madrid, Taurus, 2004.

bres, la instauración de ritmos alternativos de existencia, en la dirección promovida por el ensayo libertario que nos gusta. La obra de arte es, de este modo, una suerte de intersticio social que se opone a la mecanización de las funciones sociales, y cuyo horizonte subyace en el dominio amplio de la interacción humana, no en el espacio simbólico privado. Es por ello que, con Bourriaud, “la obra de arte no es un espacio para ser transitado”, sino “una duración por experimentar”,<sup>69</sup> circunstancia que da la posibilidad de instaurar una sociabilidad específica.

Es obvio que estas ideas participan de una visión que ha estado presente en el ensayo. Sería también una tarea pendiente examinar el modo en que semejantes transformaciones en la esfera de las artes del espacio, el objeto y el cuerpo pueden extenderse a la creación con palabras. La pregunta por la lectura y el lector, por la amistad y la buena fe, por la celebración y el goce, como ya lo sabemos, es clave.

La cuestión es, también, qué papel tiene el ensayo en una cultura fundamentalmente animada por el espectáculo. ¿Es la inclinación hacia una dinámica de participación, como apunta Claire Bishop,<sup>70</sup> la oposición factible ante lo que vemos circular de manera impávida? ¿Es el decir del ensayo lo que se puede oponer al mostrar desafortado de nuestra acelerada y exponencial condena a las representaciones —incluidas las literarias— sin digerir? La misma literatura, de Henry James a Milan Kundera, ha tocado estas cuestiones. Ford, a quien le debemos la antinomia entre *show and tell*,<sup>71</sup> y Kundera, para quien la pregunta por la experiencia de la duración es fundamental, coinciden en este punto. Dice Kundera: “Es una exigencia de la belleza, pero ante todo de la memoria, imprimir una forma a una duración. Porque

<sup>69</sup> Nicolás Bourriaud, *op. cit.*, p. 14.

<sup>70</sup> Claire Bishop, ed., *Participation*, Cambridge, Whitechapel, The MIT Press, 2006.

<sup>71</sup> Ford Madox Ford, *The English Novel*, Manchester, Carcanet Press, p. 122.

lo informe es inasible, inmemorable”.<sup>72</sup> El arte del ensayo, podríamos decir, nos ayuda a codificar una experiencia alternativa de duración, obliterada por el mercado literario y los *managers* del ocio rápido y desechable, vívido ejemplar de la obsolescencia programada, pero esta vez en el mundo de los símbolos.

Hakim Bey, el creador de la teoría del espacio cultural y del intersticio que nos interesa discutir hoy, resulta más que oportuno en este contexto. Su texto *La zona temporalmente autónoma* indica lo que en buena medida debe procurar el arte del ensayo: inventar —y experimentar con— nuevas formas de sociabilidad. Los planteamientos de Bey nos abren a repercusiones incalculables, pues su propuesta está en el corazón de muchas de las formas de creación y acción estética avanzadas de nuestros días. La crisis de las humanidades y la necesidad de incorporar en ellas el camino de la experimentación parecen coincidir con planteamientos del arte y la creación cultural más reciente. Que el espacio artístico sea cada vez más lugar de encuentro y cita no debe pasar inadvertido para los estudios del ensayo y de las humanidades.

La relación entre ensayo y experimentación es digna de consideración en primer término, y esto, en su faceta plenamente estética —el ensayo como experimento literario, como en Borges, o incluso netamente plástico, como en Rodríguez o Berger. Como se sabe, el papel del experimento en las humanidades ha sido señalado como una de las salidas a su aparente crisis por Samuel Weber.<sup>73</sup> Valdría la pena pensar que esta experimentación ha sido comprendida en términos estrictamente literarios, aunque no suficientemente, pues sólo se ha entendido en el ámbito formal. La acción

<sup>72</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 47.

<sup>73</sup> Samuel Weber, “El futuro de las humanidades: experimentando”, *Revista Co-herencia*, vol. 10, núm. 20, enero-junio 2014, pp. 13-38.

social como campo de creación es el lugar donde podría dirigirse el experimento del ensayo con sus lectores. A la larga, éste es participativo y relacional.

Y es que, además de fortalecer la idea de que el espíritu ensayístico influye en la renovación del lenguaje de la literatura, de la narrativa y de la poesía, necesitamos entender el ensayo como experimento social, como forjador de nuevas formaciones humanas desde la experiencia discursiva y la conciencia crítica que agencia. Y esto, quizás, en el sentido dado por Nicolás Bourriaud a la palabra relacional: se hace arte con las relaciones sociales,<sup>74</sup> algo que —como sabemos— tiene una larga tradición en el ensayismo latinoamericano, desde Simón Rodríguez, Bello, Sarmiento o Bolívar. El experimento de emancipación fue a la vez textual y social. Así, bajo este esquema doble de experimentación, estética y ética, tendríamos de la mano del ensayo nuevas formas de la vida y nuevas formas de la literatura.

El ensayo, el pensamiento, las ciencias sociales y el arte contemporáneo también dan testimonio de imbricación, pues como han mostrado recientemente muchos de los conceptos que hoy usamos, pasan de una vertiente a otra, convirtiéndose en lo que la videoartista y narratóloga Mieke Bal ve como un verdadero grupo de nociones viajeras.<sup>75</sup> Todo esto lo que hace es, a la larga, dar cuenta de lo que quería Lukács: la penetración del pensamiento y las ideas en la imaginación y la invención literaria.<sup>76</sup> La interpenetración de crítica y literatura, como ya sabemos, en un signo de nuestros tiempos —Vila Matas, Borges, Piglia, Pitol—, pero hace falta, acaso, ir hacia otra frontera, en la que podamos asistir a un hecho cada vez más visible: que el ensayo es el único género moral de nuestros días, implicado como está

<sup>74</sup> Nicolás Bourriaud, *op. cit.*

<sup>75</sup> Mieke Bal, *op. cit.*

<sup>76</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, p. 23.

en pensar críticamente nuestros modos de ser, representar y actuar. De ahí que el abandono de la esfera privada de contemplación pasiva que hemos venido describiendo como progresivo en las últimas décadas tenga dos cursos: el abandono del recinto museístico que privilegia la contemplación elitista en las artes visuales y el retiro de la esfera exclusiva de la lectura literaria y la escritura de opinión.

#### EL ENSAYO EN EL CAMPO EXPANDIDO

Ya para concluir esta exposición, sería importante revisar el que, a mi juicio, es el último ejemplo de conexión entre ensayo e imagen aprovechable para el propósito anunciado. Un ejemplo que tiene la particularidad de que nos muestra, no al ensayo buscando la imagen, sino al revés. El mundo de lo visual, de los objetos, buscando análogos en el ensayo, bien para explicarse, bien para desmarcarse de la condena al entretenimiento inocuo de la ficción, bien para definir su forma de activación. Para quienes se han ocupado del estudio de nuevos medios y lenguajes, resultarán conocidas voces como “ensayo audiovisual”, “ensayo visual”, “ensayo curatorial”, “cine-ensayo”, “ensayo tipográfico”, entre otros. Tales expresiones, como resulta evidente, suponen, a igual dosis, malentendidos y oportunidades. Pero, más allá, representan un nuevo modo de pensar los problemas de nuestro género. Valdría la pena aquí rescatar por lo menos la segunda dimensión del problema y ver una salida adicional a la relación con lo visual y lo artístico antes planteada.

El ensayo es hoy en día, como lo prueba el uso del buscador, una metáfora viva, como diría Paul Ricoeur,<sup>77</sup> con un lugar ganado a la hora de designar experiencias fronterizas en la creación visual, audiovisual y espacial. Y esto acaso

<sup>77</sup> Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.

porque el ensayo designa a la vez un producto y una acción. Ensayo visual, ensayo curatorial, ensayo audiovisual son expresiones usadas para referir un tipo de práctica y un tipo de producto que, como el videoarte, el audiovisual, el performance o el arte relacional, toma al género ensayístico como referente. Lo cual no es poco. La presencia del ensayo en el auge de las escrituras no ficcionales es evidente y se ve su extensión conceptual hacia lo visual, con mucha fuerza, por ejemplo, en el ámbito del documental, que ha sido reconocido en el último tiempo como el homólogo no ficcional del ensayo en el mundo de la realización cinematográfica. La pluralización de las escrituras creativas, de cuyo auge en el mundo universitario el ensayo es un agente poco reconocido, tendría su equivalente en este género, que ha obligado a repensar la obra cinematográfica. Géneros como el del falso documental son todo un desafío en ese sentido. ¿Habrán, me pregunto, un falso-ensayo? ¿Colisionan con los regímenes de verdad los ensayos sobre escritores y teorías inexistentes de Borges o los diálogos de Piglia? Ficcionalidad, como hemos visto, no parece ser una categoría lo suficientemente útil, pues ella sólo nos puede dar teorías construyendo una exterioridad, la del mundo “otro”, que necesariamente sirve de cotejo.

Finalmente, necesitamos prestar atención al más importante campo de mediación del arte de nuestro tiempo: la curaduría artística. Ésta, últimamente, ha reconocido también la raíz ensayística de su práctica, pues se ha dicho que, junto con la textualidad producida, catálogos, fichas, explicaciones, etc., la alineación de obras y la organización de espacios museísticos y de exhibición tienen un carácter asimismo argumentativo, ensayístico. (Convendría recordar en este punto una precisión hecha por los semiólogos: el hecho de que una imagen aislada pertenece al discurso argumentativo, mientras que varias imágenes juntas caen en el

dominio narrativo).<sup>78</sup> La apasionante trayectoria del curador Harald Szeemann es un ejemplo de esta comunicación y de la capacidad argumentativa de una organización de objetos e imágenes en el espacio. Baste pensar, por ejemplo, en una exposición como *When Attitudes become Form*, que en su mismo título reviste una crítica profunda a la noción de intención artística.<sup>79</sup>

En cierta medida, con estos dos casos —el documental y la curaduría—hablaríamos, entonces, de la adopción de un principio al que podemos llamar “ensayístico” para definir formas y productos residentes en la creación cultural de nuestros días que se sirve de la imagen. Parafraseando el conocido ensayo de Rosalind Krauss de 1978 sobre la escultura y la naciente forma de la instalación, es posible decir que asistimos a un apogeo del ensayo en “el campo expandido”.<sup>80</sup> Esto significa que, si bien el ensayo puede ver eclipsadas sus posibilidades en el ámbito académico a causa de la hegemonía del articulismo, o en el periodismo a causa de la columna de opinión y la crónica, o en las redes sociales por el *tweet* y la autopublicación, sí ostenta una presencia fuerte en la cultura, y sobre todo en aquella que trabaja con imágenes y experiencias artísticas.

Una conclusión, que no aspira de ningún modo a cerrar el debate, lleva a pensar que los nuevos desafíos de la visualidad nos ponen de cara a las posibilidades del ensayo. Entenderse como metalenguaje de la imagen, pero a la vez como reserva para la activación de sus códigos, podría ser

<sup>78</sup> Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, *op. cit.*, p. 116.

<sup>79</sup> Harald Szeemann, *When Attitudes become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information: [exhibition Held At] Kunsthalle Bern, 22.3.-27.4. 1969; an Exhibition Sponsored by Philip Morris Europe; [catalogue by Harald Szeemann]*, Berne, Impr. Stämpfli et Cie., 1969.

<sup>80</sup> Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 289-303.

uno de esos caminos. ¿Eso qué significa? Que, por un lado, el ensayo traslada su dimensión crítica a un terreno que es, no un sistema alterno, sino un campo con otros medios, donde sus estrategias y disposiciones pueden funcionar. Y, por el otro, estamos frente a la posibilidad de que aportemos a la ya larga historia del ensayo un campo de opciones aún mayor del que supone la restricción al mundo del texto o de la experiencia literaria y del libro. Pese a que no hay razón para defender un generalismo estético o una obra de arte total, el ensayo puede portar la clave para entender la manera en que, mediante las artes, la esfera de la imagen y la esfera del texto verbal logren una comunicación. Podemos decirlo con unas palabras de Octavio Paz que, pese a haber sido vinculadas con Duchamp, podríamos aplicar a nuestra relación con el goce y la intelección de la imagen: “La libertad no es un saber, sino lo que está *después* del saber”.<sup>81</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR, *Notas de literatura* [1958], trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- ARCINIEGAS, GERMÁN, “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos* (París), núm. 3 (1963), pp. 9-16.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 1996.
- BAL, MIEKE, *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez, Murcia, Cendeac, 2009.
- BARTHES, ROLAND *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

<sup>81</sup> Octavio Paz, *Obras completas IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*, p. 262.

- BENJAMIN, WALTER, *El autor como productor* [1934], trad. y presentación de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004.
- BERGER, JOHN, *El tamaño de una bolsa*, trad. de Pilar Vázquez, Madrid, Taurus, 2004.
- BEY, HAKIM, *La zona temporalmente autónoma*, trad. de Guadalupe Sordo, en [http://lahaine.org/pensamiento/bey\\_taz.pdf](http://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf), consultado el 13 de noviembre de 2015.
- Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura*, Londres, G. Marchant, 1823.
- BISHOP, CLAIRE, ed., *Participation*, Cambridge, Whitechapel, The MIT Press, 2006.
- BOURDIEU, PIERRE, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOURRIAUD, NICOLÁS, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- CARERI, FRANCESCO, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- CARPENTIER, ALEJO, *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970.
- DANTO, ARTHUR C., "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19 (1964), pp. 571-584.
- DIDEROT, DENIS, *Escritos sobre arte*, trad. de Helena del Amo, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
- FORD, FORD MADDOX, *The English Novel*, Manchester, Carcanet Press, 1997.
- FOSTER, DAVID WILLIAM, *Para una lectura semiótica del ensayo hispanoamericano, Textos representativos*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- FOSTER, HAL, *El retorno de lo real. La vanguardia en el fin de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires-Madrid, Katz Editores, 2010.

- GIRALDO, EFRÉN, “‘Entrar en los cuadros’. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”, *Co-herencia*, vol. 12, núm. 22 (2015), pp. 201-226.
- GRANÉS MAYA, CARLOS, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Santillana, 2011.
- GUASCH, ANNA MARIA, coord., *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
- KRAUSS, ROSALIND, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- KUNDERA, MILAN, *La lentitud*, trad. de Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets, 2011.
- LUKÁCS, GEORG, *El alma y las formas*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MALRAUX, ANDRÉ, *Las voces del silencio. Visión del arte*, trad. de Demián C. Bayón y Elva de Loizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- MATHIEU CASTELLANI, G., ed., *La Pensée de l' image: signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- MITCHELL, W. J. T., “What Do Pictures Really Want?”, *October*, vol. 77 (summer, 1996), pp. 71-82.
- \_\_\_\_\_, “Ekphrasis and the other”, en <https://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>, consultado el 12 de noviembre de 2015.
- MONEGAL, ANTONIO, comp., *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Ensayos*, trad. de Juan G. de Luaces, Barcelona, Orbis, [1984], 3 vols.
- NAVARRO, JESÚS, *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de la conversación*, México, FCE, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Obras completas*, Madrid, Alianza, Revista de Occidente, 1983.
- PAZ, OCTAVIO, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989.

- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura*, núm. 4 (2003), pp. 205-215.
- PRAZ, MARIO, *La casa de la vida*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- RICOEUR, PAUL, *La metáfora viva* [1975], trad. de Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2001.
- RIFFATERRE, MICHEL, “The referential fallacy”, *Columbia Review*, vol. 57, núm. 2 (winter, 1978), pp. 21-35.
- RODRÍGUEZ, SIMÓN, *Sociedades americanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- SAER, JUAN JOSÉ, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Buenos Aires, Alianza, 1991.
- SANÍN CANO, BALDOMERO, “El impresionismo en Bogotá I”, *Revista Contemporánea*, Bogotá, vol. I, núm. 2 (noviembre de 1904), pp. 145-156
- \_\_\_\_\_, “El impresionismo en Bogotá II”, *Revista Contemporánea*, vol. I, núm. 4 (enero de 1905), pp. 354-361.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN, *De sobremesa*, Bogotá, Editorial Cromos, 1925.
- SPERANZA, GRACIELA, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- STAËL, MADAME DE, “De la literatura”, *UIS humanidades*, vol. 28, núm. 2 (julio-diciembre 1999), pp. 85-86.
- SZEEMANN, HARALD, *When Attitudes become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information: [exhibition Held At] Kunsthalle Bern, 22.3.-27.4. 1969; an Exhibition Sponsored by Philip Morris Europe; [catalogue by Harald Szeemann]*, Berne, Impr. Stämpfli et Cie, 1969.
- TATARKIEWICZ, WLADISLAW, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2002.
- TRABA, MARTA, *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Ediciones Era, 1965.

- \_\_\_\_\_, *Los signos de vida*, México, FCE, 1976.
- \_\_\_\_\_, *La zona del silencio*, México, FCE, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Planeta, 1984.
- VÉLEZ UPEGUI, MAURICIO y JUAN MANUEL CUARTAS RESTREPO, eds., *El caduceo de Hermes. Estudios de hermenéutica teórica y aplicada*, Medellín, Editorial San Pablo, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2011.
- WARBURG, ABY, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
- WEBER, SAMUEL, “El futuro de las humanidades: experimentando”, *Revista Co-herencia*, vol. 10, núm. 20 (enero-junio 2014), pp. 13-38.
- WEINBERG, LILIANA, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007.
- WILDE, OSCAR, *Ensayos y diálogos*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- WOLFE, TOM, *La palabra pintada*, trad. de Diego Medina, Barcelona, Anagrama, 1975.
- WOLLHEIM, RICHARD, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1998.
- WOOLF, VIRGINIA, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1929.
- ZEA, LEOPOLDO y MARIO MAGALLÓN, eds., *Latinoamérica, economía y política*, México, IPGH-FCE, 1999.