

# **LA NORMATIVIDAD COMPLEJA COMO POSIBLE RESPUESTA A LOS DEBATES SOBRE EL CANON LITERARIO\***

Mario Alejandro Molano Vega\*\*  
*Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano*

Recibido: 13/09/2009 Aceptado: 30/10/2009

**Resumen:** El objetivo del ensayo es mostrar algunas dificultades que han surgido tras los debates sobre el canon, específicamente en materia de las funciones valorativas y normativas de la crítica. Precisamente desde allí trataré de argumentar que una salida posible a esta

---

\* Este artículo surgió a partir del capítulo final de la tesis de Maestría titulada “Verdad y arte. El contenido de verdad de las obras de arte en la Teoría Estética de Th. W. Adorno” (Bogotá, Universidad Nacional, 2008), que ha recibido mención meritoria. Una versión resumida de este artículo fue presentada en el I Coloquio Nacional de Historia de la Literatura Colombiana (Medellín, Universidad de Antioquia, abril 24-26 de 2008).

\*\* Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional con tesis laureada y Magíster en Filosofía de la misma Universidad como beneficiario del programa de Becas para Estudiantes Sobresalientes de Posgrado. Ha trabajado como docente universitario en la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Santo Tomás y la Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Participó en investigaciones sobre la poesía colombiana (Rostros y voces de Bogotá: Bogotá en la lente de los poetas, 2004; La poesía de Giovanni Quessep: Crítica, Tradición y Perspectivas, 2004), sobre la historia de la filosofía en Colombia (“La historia de la filosofía en Colombia y el proyecto SIFCO”, 2006). Contacto: alejandrophoros@yahoo.com

situación podría desarrollarse a partir del concepto de “normatividad compleja” que Lambert Zuidervaart menciona al final de su investigación sobre la teoría estética de Th. W. Adorno. Con ese propósito reconstruiré el contexto de la propuesta de Zuidervaart y algunos de sus elementos centrales.

**Palabras clave:** Estudios literarios; Crítica literaria; Creación literaria; Canon literario; Literatura del siglo XX.

## **“COMPLEX NORMATIVITY” AS A POSSIBLE ANSWER TO THE DEBATES ABOUT LITERARY CANON**

**Abstract:** This paper analyzes some difficulties that had risen after the discussions on canon, specifically about the normative and evaluative functions of the criticism. From that point I will try to argue that a possible answer could be developed with the “complex normativity” concept –which Lambert Zuidervaart refers at the end of his investigation on Adorno’s aesthetic theory. In that purpose, I will reconstruct the Zuidervaart proposal context and some of its main elements.

**Key words:** Literary studies, Literary criticism, Literary canon, Literature of the XX century.

## **LA NORMATIVITE COMPLEXE COMME UNE REPONSE POSSIBLE AUX DEBATS SUR LE CANON LITTERAIRE**

**Résumé :** L’objectif de cet essai est de montrer quelques difficultés qui sont apparues suite aux débats sur le canon, en particulier en ce qui concerne la critique. C’est à partir de ce point précis que j’essaierai d’argumenter qu’une issue possible à cette situation pourrait se développer à partir du concept de « normativité complexe » que Lambert Zuidervaart mentionne à la fin de sa recherche sur la théorie esthétique de Th. W. Adorno. Dans cette optique je reconstruirai le contexte de la proposition de Zuidervaart et quelques-uns de ses éléments centraux.

**Mots-clés :** Etudes littéraires; Critique littéraire; Création littéraire ; Canon littéraire ; Littérature du XXème siècle.

**M**irados en retrospectiva, los debates sobre el canon literario constituyen uno de los puntos de inflexión más importantes de los estudios literarios. Aunque en el ámbito académico norteamericano este debate ha ocupado un espacio central de atención, durante la década de 1990 especialmente, debates semejantes habían sido generados en otros contextos académicos variados, como las corrientes semiótico-

estructuralistas checa, rusa<sup>1</sup> y francesa o diferentes corrientes de sociología literaria. En Latinoamérica el debate sobre el canon también ha tenido un lugar importante, especialmente desde el punto de vista de los problemas historiográficos y por la necesidad creciente de reconocer la condición multicultural de nuestras naciones.

El debate a todas luces parece necesario y provechoso, toda vez que contribuye a la ampliación de la conciencia acerca de nuestra propia situación como críticos y académicos dedicados a enseñar, investigar y evaluar aquello que llamamos “literatura”. Sin embargo, de los debates sobre el canon siempre parecen seguirse dificultades considerables que tocan directamente nuestro oficio de críticos literarios. Walter Mignolo quizá haya sabido darle expresión concreta al tipo de dificultades a las que me refiero. Él estima que en el contexto de los estudios literarios somos al mismo tiempo “creyentes” que participan de una cierta concepción interiorizada de lo que “es” la literatura (sus prácticas, su función social, sus obras representativas y los valores que a través de ellas se transmiten) y “académicos” que intentan comprender cómo cada sociedad desarrolla sus propios sistemas de valores, sus propias formas de expresión y, desde luego, sus propios cánones (Mignolo, 1991: 6-7). La compleja imbricación de ambos niveles (vocacional y epistémico, respectivamente) conlleva por un lado, la tendencia a proyectar arbitrariamente valores elaborados dentro de ciertos límites socioculturales sobre contextos bien diferentes; y por el otro lado, implica la dificultad o, más aún, la imposibilidad de determinar valores y normas cuya validez sea universal. Sin embargo, no parece ser suficiente reconocernos como “creyentes” que afirman valores y normas (y por tanto que construyen cánones) y como “académicos” que intentan comprender cómo se forman dichos valores, normas y cánones. De hecho, la distinción en sí misma puede ser ilusoria puesto que podría llevarnos a la convicción errónea de que cuando somos “académicos” no somos “creyentes”, o que debemos dejar de ser “creyentes” para ser “académicos”. Con otras palabras, la convicción equivocada que podría generarse a partir de una distinción demasiado estricta entre lo epistémico y lo vocacional consistiría en suponer que en el nivel epistémico dejamos en suspenso nuestras convicciones y, así mismo, que nuestras convicciones en todo caso nos impedirían comprender que existen también otras formas de vida y otras tradiciones.

Crear que el punto de vista epistémico se construye más allá de los valores y las normas, nos empujaría fácilmente a una ilusoria actitud de neutralidad que, en cuanto críticos, nos haría tanto más vulnerables a la proyección arbitraria de valores, cuanto con mayor fuerza ignoremos precisamente el substrato normativo de nuestro oficio. A su vez, cerrar el paso a la comunicación entre culturas y tradiciones mediante

---

1 Por ejemplo: los artículos de Jan Mukarovsky sobre los conceptos de “función”, “norma” y “valor” publicados en los años 30 y 40 (Mukarovsky, 2000); los artículos de Iuri Lotman sobre el arte canónico y sobre la estructura del concepto de “literatura artística” (Lotman, 1996).

una relativización radicalizada, parece partir del rechazo a la crítica y al diálogo intercultural. Mignolo reconoce lúcidamente que la distinción entre lo epistémico y lo vocacional sólo tiene sentido si ambos niveles se mantienen en un diálogo constante. De hecho él apunta en esa dirección cuando afirma que “deberíamos invitar a nuestros estudiantes a pensar (críticamente) sobre los mecanismos y las estrategias de la formación y transformación del canon en los estudios literarios” y sobre todo que “deberíamos examinar críticamente los presupuestos ideológicos de la formación del canon a nivel vocacional desde nuestros presupuestos ideológicos a nivel epistémico” (Mignolo, 1991: 258).

Lo que la compleja imbricación de lo epistémico y lo vocacional implica en una primera instancia, consiste en que no podemos ni abstenernos de emitir juicios valorativos (y por tanto renunciar ingenuamente a la construcción de cánones), ni deberíamos negarnos a la revisión de los procesos a través de los cuales construimos nuestros criterios de valor. En consecuencia, nuestras respuestas frente a los debates en torno al canon deberían asumir precisamente la necesaria simultaneidad de lo vocacional y lo epistémico, de la formulación de valores y la revisión de sus límites socio-históricos. En este contexto considero pertinente revisar la discusión que surge a partir de la filosofía estética de Th. Adorno, por vía de Peter Bürger y Lambert Zuidervaart. Enseguida espero mostrar, primero, el tipo de crítica que Bürger dirige contra los fuertes juicios de valor que Adorno formula contra algunas formas de arte vanguardista que transgreden ciertos límites de la institución burguesa del arte. En segundo lugar me detendré en la posición de Zuidervaart, para quien no sería posible ni tampoco deseable la renuncia a la función evaluativa de los críticos. Zuidervaart, por tanto, considera importante la reconstrucción de algunos teoremas adornianos a la luz de su propuesta de una “normatividad compleja”. Esta propuesta implica al menos tres niveles de desarrollo: [a] el primero de ellos tiene que ver con la comprensión de las redes de normas que pueden aplicarse a los productos literarios como constructos sociales que deben interpretarse tanto desde la perspectiva de la integración social sistémica, como desde la óptica de las relaciones intersubjetivas. [b] El segundo nivel tiene que ver con la observación acerca del alcance que tienen las redes normativas que pueden aplicarse a la literatura y al arte; en este nivel las distinciones demasiado estrictas entre los ámbitos del gran arte burgués y otras manifestaciones artísticas tienden a suavizarse. [c] Finalmente, el tercer nivel de la propuesta de una normatividad compleja se refiere a la construcción de categorías que nos ayuden a describir la forma en que opera la institución de la literatura. Para ello Zuidervaart utilizará los conceptos de “estructura”, “estándar” y “criterio”. Al final del texto he adicionado una breve reflexión sobre las proyecciones investigativas de estas categorías conceptuales desde la óptica de la formación de la institución arte moderno en Colombia.

## 1. La crítica de Peter Bürger a la estética adorniana

El blanco de las críticas de Peter Bürger contra la teoría estética de Adorno está constituido por los residuos de idealismo que subyacerían en ella. Bürger entiende la estética adorniana como una gran heredera de la estética idealista en la cual, según la famosa fórmula de Hegel, el arte es la manifestación sensible de la Idea. Lo problemático de la herencia idealista en Adorno sería que atribuye al arte unas determinadas condiciones (especialmente su autonomía, su capacidad de mantener un contenido de verdad y un significado social objetivo) como si éstas fuesen *esencialmente* constitutivas del arte y no el producto del desarrollo histórico-social de las formas de producir y comprender el arte. En la medida en que Bürger entiende el concepto de “institución arte” tanto en el sentido habitual del “aparato de producción y distribución del arte” como en el sentido más amplio de “las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y determinan esencialmente la recepción de las obras” (1987: 62), consecuentemente su argumento contra la estética de Adorno consiste en que en ella “el arte como institución permanece oculto” (1996: 98). Si para Adorno la autonomía está relacionada con la forma en que las obras de arte se oponen a conductas y comprensiones del mundo acostumbradas por medio de la configuración artística de experiencias no cosificadas, para Bürger en esa interpretación se estaría confundiendo el plano de la objetivación de las obras de arte con el estatus que se les atribuye en un contexto sociohistórico determinado. Bürger quiere mostrar que la oposición del arte a la sociedad, radicalizada especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX con el esteticismo, en vez de verse como un atributo objetivo de las obras o como un factor constituyente esencial suyo, debe verse como un producto precario de la sociedad en tanto que modelo (sujeto a variaciones) según el cual se entiende el fenómeno del arte. A la sentencia adorniana de que “lo social en el arte es *su* movimiento *inmanente* contra la sociedad” de tal modo que “si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es *su* falta de función” (Adorno, 2004: 300), Bürger respondería alegando que:

Cuando se habla de la función de una determinada obra, se hace en base a un discurso metafórico, pues las consecuencias observables o inferibles del trato con la obra no se deben en absoluto a sus cualidades particulares, sino más bien a la clase y manera en que está regulado el trato con obras de este tipo en una determinada sociedad, es decir, en determinados estratos o clases de una sociedad.<sup>2</sup> (1987: 48).

2 Bürger critica duramente el “empleo de la figura de la personificación” que Adorno frecuentemente utiliza en su *Teoría Estética* para referirse al arte, pues este uso pone en evidencia que el autor piensa como atributo objetivo de la obra lo que se entendería mucho mejor como determinación sociohistórica de la misma. “La posición dominante que ocupa la obra de arte en la estética de Adorno se hace patente en el empleo de la figura de la personificación, que hace con extraordinaria frecuencia: las obras de arte son castigadas por su ‘hybris

Son esas condiciones estructurales que determinan el estatus de las obras de arte en contextos sociohistóricos definidos a las que Bürger se refiere bajo el concepto “institución arte”. Bürger en realidad no difiere sustancialmente en el contenido del análisis que hace Adorno del arte autónomo, esto es, de la caracterización adoniana del gran arte burgués como protesta contra una sociedad orientada según la racionalidad instrumental y que por esa misma razón se aparta de la praxis vital. Bürger incluso cree que es necesario mantener el concepto de contenido de verdad de las obras de arte, aunque modificándolo (1996: 90-91). En cambio, se distancia radicalmente de Adorno precisamente en la forma en que atribuye la autonomía, la función crítica y el contenido de verdad del arte, a cualidades objetivas de las obras sin reconocer en ello más bien el conjunto de determinaciones estructurales que configuran justamente el carácter institucional del arte.

De aquí se siguen nuevas objeciones, pero en este artículo vamos a insistir en la siguiente: dado que Adorno tendería a esencializar el carácter autónomo de las obras de arte, ello lo habría impulsado a formular también una estética normativa que necesariamente terminaría excluyendo ciertos fenómenos culturales. Adorno juzga las diversas formas de arte con criterios inscritos dentro de un marco institucional definido, a saber, la institución arte autónoma, y asume dichos criterios como si tuviesen validez más allá de los contextos sociohistóricos de los cuales depende.

Cuando Adorno disputaba con Lukács acerca de la legitimidad de las vanguardias, su argumento radicaba en que, bajo las condiciones del capitalismo avanzado, la obra de arte podía continuar desvelando la falsedad del todo social sólo si renunciaba al carácter orgánico y a la apariencia de totalidad lograda: “en las auténticas nuevas obras de arte la expresión del sufrimiento y el gusto por la disonancia, que Lukács censura como ‘sensacionalismo, anhelo de lo nuevo por lo nuevo’, se encuentran indisolublemente imbricados” (Adorno, 2003: 260). Sin embargo, el argumento está basado en la asunción de que el arte *es* una forma de protesta contra la sociedad y se aparta radicalmente de la praxis que esta impone. Paradójicamente Lukács presupone que el arte poseía una función crítica similar y es en este sentido en que Bürger sostiene que ambos están ubicados dentro de la *institución arte* propia de la sociedad burguesa desde el siglo XVIII, cuya idea determinante es precisamente la de autonomía. El motivo de la disputa entre Adorno y Lukács no se refiere tanto a las funciones que deben cumplir las obras, ni a los criterios con que deben ser juzgadas,

---

de ser más que arte’; se afanan por su pureza (AT 158/142); es ‘inherente’ a las obras de arte... despertar la confianza; al mismo tiempo la apariencia es ‘su pecado cardinal’; la obra de arte se hace ‘semejante a su propio ideal objetivo’ (AT 159/143). Todas estas citas muestran el esfuerzo de Adorno por presentar todo lo que ocurre en la obra de arte como procedente de ella. Incluso la confianza de que en ellas está presente lo absoluto, se atribuye a las obras de arte, y no al marco de condiciones institucionales que regulan el trato con las obras de arte” (1996, pág. 98).

sino más bien al problema de qué medios artísticos se adecuan mejor a las funciones y criterios presupuestos: para Adorno son claramente las obras no-orgánicas, vanguardistas, representadas por Beckett, Joyce, Kafka, etc.; para Lukács eran, en cambio, las obras realistas.

La disputa entre Lukács y Adorno sobre la legitimidad del arte de vanguardia se reduce al aspecto del medio artístico y su consecuente alteración del tipo de obra (orgánica versus vanguardista). Ninguno de los dos se ocupa, sin embargo, del ataque dirigido contra la institución arte por los movimientos históricos de vanguardia (Bürger, 1987: 156).

Por esta razón, según Bürger, aunque Adorno trataba de pensar radicalmente el carácter histórico del arte, no obstante en su filosofía estética se impone una forma de normatividad nueva. En cada periodo histórico sólo un grupo determinado de obras podían ser auténticamente representativas del arte, puesto que la visión misma sobre el arte en Adorno estaba determinada por la institución arte fundada en la autonomía. Este compromiso notorio con el concepto de arte autónomo sería, para Bürger, una de las razones de fondo que habrían suscitado su característica actitud negativa frente a manifestaciones culturales (tales como nuevas formas de realismo en literatura, la música de Stravinsky y el Jazz, el cine, ciertos aspectos de los movimientos vanguardistas como el surrealismo y Dadá, etc.) que él consideraba simplemente heterónomas o que buscaban cuestionar el concepto de autonomía (1996: 173-182).

El objetivo de Bürger en su polémica contra Adorno consiste en mostrar las limitaciones históricas de su filosofía estética; o con sus propias palabras, “historizar la teoría”. El núcleo de la historización consiste en “investigar la relación entre el desarrollo de los objetos y las categorías de una ciencia”, lo cual equivale a comprender la relación entre el desarrollo histórico del objeto de estudio y el desarrollo histórico de la ciencia que trata de conocerlo (1987: 52). Siguiendo a Marx, Bürger trata de mostrar que la validez de las categorías empleadas por una ciencia está limitada por el desarrollo histórico del objeto al cual pretenden aplicarse tales categorías. Por ello resulta tan importante para Bürger comprender las implicaciones del surgimiento del arte de vanguardia en vistas de mostrar las limitaciones de la estética adorniana: dichos movimientos no implican simplemente el nacimiento de nuevos estilos, temas y métodos dentro del contexto de la institución arte, sino que implican, sobre todo, un cuestionamiento profundo de los presupuestos más importantes de la institución “arte burgués autónomo”, como son su distancia respecto a la praxis cotidiana, su independencia respecto a otras esferas sociales, la actitud contemplativa del espectador y el carácter orgánico de la obra, por ejemplo.

Al cuestionar el estatus autónomo de la obra de arte y la literatura, lo que en realidad permite la vanguardia es comprender el carácter social de dicho estatus. A partir de la autocrítica al arte que las vanguardias introducen, no podría asumirse

simplemente que la separación relativa del arte respecto a la praxis es resultado de la dinámica *inmanente* de las obras, como afirmaría Adorno, so pena de anacronismo. Antes bien, después de la vanguardia es posible reconocer que la relación arte-praxis social, es una relación determinada por la institución arte, ahí radica su carácter decisivo: “ha puesto en evidencia el papel que juega la institución arte, determinando el efecto de cada obra en particular” (1987: 156). En consecuencia, Bürger propone que la estética estudie precisamente la relación del arte y la sociedad dentro de contextos sociales definidos, esto es, dentro de los marcos que fija en cada caso la institución arte desde la cual se interpretan las obras. A su vez ello implica abandonar el modelo normativo de la estética adorniana: “el puesto de las consideraciones normativas lo ocupará ahora el análisis de la función, que investigaría el efecto social (la función) de una obra en el encuentro de los estímulos presentes en la obra con un público sociológicamente definible dentro de un determinado marco institucional, la institución arte” (158). Para Bürger no parece bastar con la comprensión de los límites socio-históricos de los criterios valorativos y las normas estéticas, sino que parece renunciar a una estética normativa en cuyo lugar quedaría la pura descripción de las funciones sociales asignadas al arte.

## 2. Zuidervaart y la “normatividad compleja”

El punto de partida de la propuesta de Zuidervaart consiste en mediar las posiciones de Adorno y de Bürger en un cierto sentido. Por una parte, Zuidervaart acoge la propuesta de Bürger de reconocer los contextos institucionales que limitan toda forma de valoración. Sin embargo, para Zuidervaart el problema de la valoración no desaparece con ello (y no parece posible que desaparezca en realidad); muy por el contrario vuelve a manifestarse bajo la forma de ciertas cuestiones como la de los criterios de elección de ciertas obras, entre otras muchas, para el estudio crítico; o la de los criterios por los cuales se decide que es mejor historizar todos los criterios de valoración frente a la elección de alguno de ellos; o, por último, la cuestión sobre qué posición puede tomarse frente a las transformaciones históricas de la institución arte. Por esa razón, Zuidervaart considera de gran importancia el intento de mantener las funciones valorativas de la crítica, como Adorno proponía con mucha razón, si bien replanteando dicha función a la luz de la diversidad de formas de expresión artística y literaria que tienen lugar a lo largo de la historia de las sociedades y a lo ancho de los contextos culturales.

Así pues, Zuidervaart propone su concepto de “normatividad compleja” como respuesta a una falsa disyuntiva entre las funciones valorativas y el rechazo a toda forma de valoración, entre valorar o no valorar. De hecho él replantea la lectura que hace Bürger de los movimientos de vanguardia y su impacto sobre la institución



arte: “Cuestionando –dice Zuidervaart– la institución del arte autónomo, es claro que la vanguardia ha contribuido a hacer posible una normatividad compleja más que una simple anormatividad”. La descripción de lo que Zuidervaart llama una “normatividad compleja” es la siguiente:

“Normatividad compleja” refiere a una red de normas, ninguna de las cuales tiene preeminencia, y muchas de las cuales se aplican a fenómenos externos al arte autónomo. Algunas de las normas aplican a las funciones de las obras dentro de la institución arte. Otras aplican a las funciones de las obras dentro de otras instituciones. Aún otras aplican a lo que Adorno llama el contenido de la obra. [...] Una lista parcial de tales normas podría incluir la excelencia técnica, la profundidad formal, la expresividad estética, el alcance social, la efectividad política y la verdad histórica. Rara vez una obra podría reunir todas estas normas, tampoco una gran cantidad de obras podría alcanzar un nivel de mérito excepcional con respecto a las normas que reúne. La filosofía estética debería asumir la tarea de exponer los contenidos de tales normas en el contexto de una comprensión crítica de la historia social (1991).

En esta descripción hay varios elementos que quisiera revisar.

## ***2.1 Los entramados normativos en perspectiva social***

En primer lugar, Zuidervaart enfatiza la necesidad de descubrir bajo el desempeño evaluativo de la crítica, aparentemente simple y autoevidente, todo un entramado de normas y criterios de diferente índole y contenido. Estos plexos o entramados fungen para Zuidervaart como marcos de referencia disponibles de los que en cada caso se echa mano para emitir juicios de valor. Ahora bien, Zuidervaart considera que las normas expresan expectativas humanas sobre lo que resulta deseable, pero dado que estas expectativas toman forma en relación directa con circunstancias histórico-sociales concretas, de ello se desprende que ningún tipo de norma pueda reclamar validez ni preeminencia por sí misma. El aparente carácter universal de las normas tiene que ver con su aspiración al reconocimiento intersubjetivo de validez, es decir, con su intención práctica de impulsar consensos entre los seres humanos entorno a lo que quisiéramos que fuese el mundo en el que vivimos. Sin embargo, en cuanto productos históricos, ninguna norma tiene asegurada su validez irrestricta. La aparente preeminencia de las normas puede ser entendida como estrategia de estabilización social y cultural y estaría conectada directamente con la elaboración de cánones cerrados.

En este nivel de reflexiones sobre la normatividad, entendida como entramado históricamente condicionado y variable, más que como existencia unívoca de principios autoevidentes, Zuidervaart se acerca considerablemente a los planteamientos habermasianos de teoría social. En este contexto teórico, entender las complejas

redes normativas que han prosperado en distintas sociedades y culturas a lo largo de la historia, exigiría la distinción entre el nivel de relaciones intersubjetivas y el nivel sistémico de integración social.

En el primero de estos niveles, el nivel de las relaciones intersubjetivas, los individuos entran en relación a través del lenguaje y buscan la construcción de consensos que les permitan actuar coordinadamente. Dichos consensos siempre se apoyan en horizontes de presuposiciones que en ciertas ocasiones pueden ponerse en el centro de la atención y ser cuestionadas o reconstruidas. En términos muy generales, el “horizonte en que los agentes comunicativos se mueven “ya siempre”, es lo que Habermas entiende por “mundo de la vida” [*Lebenswelt*]. En el plano de la comunicación intersubjetiva se afirman valores y normas que expresan las expectativas que determinado grupo humano, en determinado contexto, tiene acerca de cómo quisiera que el mundo estuviese organizado. Zuidervaart afirma que en este nivel se proyectan y actualizan las ideas sobre el “propósito”: “El propósito” pertenece al cumplimiento de necesidades y deseos humanos en una sociedad” (Zuidervaart, 1991: 228).

Ahora bien, en el segundo nivel, el nivel sistémico de integración social, los individuos están sometidos a estructuras de control que se esfuerzan por mantener la consistencia del grupo. En este nivel las relaciones entre los individuos ya no tienen su medio directamente en la comunicación, sino en nexos funcionales que garantizan la estabilidad social. Precisamente en la medida en que este nivel de relación sistémica tiene que ver específicamente con nexos funcionales, ocurre que tiende a independizarse e incluso a bloquear los consensos intersubjetivos sobre las expectativas humanas afirmadas en las relaciones de comunicación, es decir, las normas y valores. De hecho, este fenómeno sería cada vez más visible, según Habermas, cuanto más se diferencian las tres formas de relación comunicativa (objetivo-instrumental, práctico-moral y estética), más complejo se torna el entramado social y mayor es el nivel de desarrollo de los medios técnicos de producción. Lo paradójico consiste en que la integración sistémica que puede acabar separándose de las prácticas comunicativas en las cuales se afirman valores y normas, no obstante surge a partir del desarrollo mismo de las formas de comunicación. Por ello Habermas, como Zuidervaart, considera de central importancia reconocer la interconexión entre el nivel sistémico de integración social y el nivel de integración social comunicativa, construida sobre la base de los horizontes del mundo de la vida. Esta mediación podría estudiarse a través de la categoría de “institución” en la cual los “propósitos” humanos, es decir, la proyección de deseos y necesidades humanas, pueden encontrar respuesta bajo la forma de “funciones” que regulan las relaciones intersubjetivas. Zuidervaart sostiene que “la función” pertenece a las operaciones y prácticas institucionalizadas mediante las cuales los propósitos humanos son afirmados o denegados” (Zuidervaart, 1991: 228).

El estudio de los plexos o entramados normativos que Zuidervaart nos propone implica, en consecuencia, tener conciencia de los niveles de la interacción subjetiva y la integración sistémica. Los plexos normativos que afectan al arte y la literatura se enmarcan en esos dos niveles: desde el punto de vista de las relaciones intersubjetivas establecidas a través de la comunicación, las redes normativas tienen que ver con la forma en que las obras de arte reflejan deseos y necesidades humanas, es decir, están conectadas directamente con los “propósitos”; desde el punto de vista de la integración sistémica, las redes normativas tienen que ver con el control de prácticas y operaciones (que no necesariamente coinciden con propósitos humanos afirmados a través de los consensos intersubjetivos), es decir, están conectadas directamente con las “funciones” institucionalmente establecidas y reguladas.

Un ejemplo que puede contribuir a reconocer la importancia de estas distinciones es el siguiente: cuando Adorno afirmaba en *Teoría Estética* que “si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función” (2004: 300), probablemente quedaban allí indiferenciados los dos niveles del propósito humano y la función institucional. Lo que Adorno observaba era aproximadamente que para mantenerse fiel a un determinado horizonte de propósitos y deseos humanos que no son satisfechos por instituciones de orden político y económico del capitalismo avanzado, la institución arte autónomo tendía a rechazar su funcionalidad dentro de tales instituciones.

## **2.2 Alcance de los entramados normativos**

Ahora bien, la comprensión de los plexos normativos desde la perspectiva intersubjetiva y sistémica no nos lleva solamente a la construcción de conceptos como propósito, función e institución. Zuidervaart corrobora que las redes normativas que afectan al arte no tienen que ver solamente con una esfera específica de lo estético. Algunas de las normas –especialmente aquellas vinculadas con los propósitos humanos intersubjetivamente construidos– tienen un alcance que excede la esfera específica de la literatura o el arte; son normas que “se aplican a fenómenos externos al arte autónomo” como afirma Zuidervaart. A su vez, las funciones institucionales a través de las cuales los productos literarios son definidos y juzgados, no quedan exclusivamente delimitadas por la institución de la literatura. “Algunas de las normas –dice Zuidervaart– aplican a las funciones de las obras dentro del arte en cuanto institución. Otras aplican a las funciones de las obras dentro de otras instituciones”.

Estas observaciones intentan mostrar que resulta bastante ingenuo suponer que frente a las obras literarias no caben sino normas y valores propiamente “literarios”. Desde el punto de vista de los flujos de comunicación intersubjetiva, no es realista creer que las manifestaciones expresivas, cuyo núcleo serían las artes y la literatu-

ra, carecen por completo de implicaciones práctico-morales e incluso cognitivas. Habermas sostiene abiertamente que:

en realidad las manifestaciones comunicativas están insertas *a un mismo tiempo* en diversas relaciones con el mundo. La acción comunicativa se basa en un proceso cooperativo de interpretación en que los participantes se refieren *simultáneamente* a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo aun cuando en su manifestación *sólo subrayen* temáticamente *uno* de estos tres componentes (1987: 171).

Por esa razón, al enfrentarnos con una obra literaria ponemos en juego mucho más que nuestros conocimientos en literatura. De lo contrario tendríamos que resignarnos a aceptar la muy triste consecuencia de que la lectura de la obra poética de José Manuel Arango, por ejemplo, resultara significativa solamente para quien ha estudiado literatura o pertenezca al gremio de escritores y críticos. Así mismo tendríamos que confesar –con agrado– el hecho de que entre las manifestaciones artísticas que no obedecen a las determinaciones de la institución literaria moderna-occidental, también encontramos elementos que captan nuestro interés, reflejan nuestras preocupaciones e incluso cautivan nuestro gusto.

Desde el punto de vista de la integración sistémica, también resulta terriblemente reductivo el desconocimiento de las dinámicas de las obras literarias dentro de otras instituciones sociales, como la política, la religión o el mercado. En buena medida considero que los proyectos de investigación sobre los principios historiográficos que han servido de base para construir nuestras literaturas latinoamericanas oficiales, han acertado en el blanco precisamente al mostrar que dichos principios estuvieron lejos de ser exclusivamente “literarios” o “estéticos”.

Una de las consecuencias a las que nos lleva el reconocimiento de que los plexos normativos que afectan al arte y la literatura no son exclusivamente estéticos, consiste en que tienden a cuestionar distinciones demasiado fuertes del tipo “arte auténtico/pseudo arte”, “arte autónomo/arte heterónomo”, “gran arte/arte popular”. Por ejemplo, los fenómenos de desacoplamiento entre el nivel de los propósitos humanos y las funciones institucionalmente reguladas que tiene lugar en nuestras sociedades, no pueden ser concebidos como contenidos exclusivos de los productos literarios inscritos en la tradición occidental. Es posible considerar que otras manifestaciones artísticas, provenientes de contextos diversos y con sus propias determinaciones irreductibles, también expresan ese tipo de fenómenos. En pocas palabras, creo que debemos abandonar el prejuicio pernicioso según el cual sólo el gran arte literario de la tradición occidental puede ejercer funciones críticas respecto a las sociedades capitalistas. Al mismo tiempo considero que no podemos dejar de mostrar los efectos indeseables que puede generar la subordinación de las manifestaciones artísticas a instituciones como el mercado.

### 3. Institución, estructura, estándar y criterio

Precisamente para relativizar las fuertes oposiciones entre gran arte y arte popular, por ejemplo, sin que ello implique atenuar la posibilidad de cuestionamiento y transformación, Zuidervaart introduce tres elementos más a su propuesta de una “normatividad compleja”. Se trata de las categorías de “estructura”, “estándar” y “criterio”. Estos tres conceptos están directamente conectados con el concepto de institución y de hecho lo que hacen es contribuir a la descripción de las diversas clases de institución social. Para Zuidervaart las instituciones sociales son fundamentalmente modos de organización de la vida los cuales regulan las relaciones entre individuos, especificando funciones que, en principio, pueden estar vinculadas con la formulación de propósitos intersubjetivamente acordados, pero que también pueden entrar en conflicto con estos últimos. Para que puedan cumplir ese cometido de regulación y control, las instituciones sociales deben ser durables y relativamente diferenciables unas de otras. Además las instituciones sociales tienden a desarrollarse a través de diferentes contextos culturales conservando una cierta identidad en medio de las particularidades que surjan de dichos contextos. Así pues:

El arte puede ser descrito como un modo de organización de la vida en la sociedad, durable, relativamente diferenciable y transculturalmente ejemplificado. Obviamente cambia a través del tiempo, se funde con otras instituciones y es diferente en varias culturas. Sin embargo, hay continuidad significativa a través de los cambios, hay diferencias significativas respecto a otras instituciones y la especificidad del arte en una cultura nunca es totalmente propia de esa cultura (Zuidervaart, 1991: 238).

El concepto de “estructura” contiene precisamente todas las características estables de una determinada institución social. A su vez, dos componentes esenciales de una estructura institucional son sus “estándares” y sus “criterios”. Los estándares “refieren a las expectativas dominantes compartidas por los participantes, con respecto a las acciones y resultados en una institución social establecida”. Finalmente, los criterios no son otra cosa más que la formulación explícita de los estándares institucionales por medio de discursos (Zuidervaart, 1991: 244).

En la estructura institucional de la literatura occidental se pueden diferenciar fácilmente ciertos estándares, como por ejemplo el de la maestría de las técnicas de uso del lenguaje. Éste estándar comúnmente aceptado por escritores, críticos y lectores en general, se convierte en un criterio al ser explícitamente reconocido en los discursos de quienes participan en la institución literaria y usado por ellos para establecer el valor de las obras literarias. Para este tipo de elementos estructurales de la institución de la literatura occidental podemos encontrar buenas justificaciones a la hora de someterlo a juicio. Por ejemplo, podemos reconocer que las capacidades expresivas que una obra posee dependen en gran medida del dominio técnico del

lenguaje. Sin embargo, criterios diferentes, como el del éxito de ventas o la “popularidad”, como sostiene Zuidervaart, pueden resultar bastante cuestionables. En esa dirección las críticas de Adorno contra la industria cultural aún hoy tienen mucha relevancia: nos muestran cómo las prácticas expresivas más importantes, como son la literatura y el arte, pueden quedar subordinadas bajo estructuras institucionales como el mercado o la política, las cuales, en ciertos contextos, limitan justo la capacidad de comunicación. La degradación que creemos intuir en algunos de los productos culturales especialmente diseñados para el consumo masivo puede (y debe) ser investigada, toda vez que presiones del tipo que estamos tratando de describir implican en ocasiones una franca pérdida de las capacidades expresivas de los fenómenos artísticos. Por tanto, si el éxito de ventas y la popularidad se convierten en criterios dominantes de una estructura institucional, ésta “bien podría llevar un impulso aparentemente populista y democrático en una dirección antidemocrática y elitista” (Zuidervaart, 1991: 245).

#### **4. Conclusión**

La “normatividad compleja” es una posible respuesta frente a ciertas consecuencias paralizantes de los debates sobre el canon, especialmente la de aquella disyunción entre valorar y construir cánones o no valorar y renunciar a ellos. Sin embargo, la normatividad compleja se presta a muchas complementariedades lo cual es una enorme ventaja: a ella se pueden integrar resultados de investigaciones de distinto tipo (semiológicas, sociológicas e historiográficas, por ejemplo). Por otra parte, la “normatividad compleja” tampoco le cierra la puerta a los reclamos sobre la reflexión política que nos compete como críticos literarios y culturales, pero también como ciudadanos pertenecientes a sociedades específicas. Si bien bajo esta luz la función valorativa del crítico es revisada y cuestionada, sin embargo podríamos redescubrirla como función principal cuyo fin no radica tanto en la postulación de valores absolutos, sino más bien en la construcción intersubjetiva de consensos entorno a nuestros intereses humanos. Beatriz González-Stephan lo dice mejor: “no todo vale”.

Si estos desarrollos conceptuales tienen sentido deben ponerse en relación con la investigación histórica y la crítica del arte y la literatura. Lo que presentaré enseguida es un intento de proyectar las consecuencias prácticas de este tipo de debates teóricos para la investigación local del arte y la literatura colombiana.

Una investigación sobre el desarrollo histórico del arte y la literatura que incorpore el concepto de normatividad compleja debería vérselas en primera instancia con la idea de institución, no simplemente como circuito de distribución y producción, sino especialmente como sistema de ideas dominantes acerca de la producción, la recepción y las funciones sociales del arte. Desde esta perspectiva el análisis histó-

rico debería preguntarse varias cosas: ¿cuáles son las estructuras identificables que determinan la institución arte en Colombia?; ¿cómo se relacionan sus estándares y criterios con los procesos históricos de estructuración social y con las estructuras del mundo de la vida que orientan las dinámicas cotidianas de intersubjetividad?; ¿qué tipos de institución arte han competido y compiten en la actualidad por una posición dominante?

La primera pregunta se refiere a la caracterización de los elementos constitutivos fundamentales de la institución arte que ha alcanzado una posición cultural dominante en el contexto colombiano. Es de esperarse que este tipo de caracterización muestre cómo la institución arte culturalmente dominante en Colombia posee rasgos de la institución “arte moderno” surgida en Europa desde finales del siglo XVIII (Bürger, 1985-1986). El concepto de autonomía del arte, la enorme importancia que se le otorga a la percepción estética como forma de relación con el mundo, el cuestionamiento a las normativas estilísticas y la consecuente experimentación de los medios artísticos, son todos elementos que ya empezaron a hacer su presencia manifiesta en los debates sobre la poesía modernista. Pero la caracterización de la institución arte en Colombia implica también reconocer las especificidades de esta formación. Una de ellas, por ejemplo, podría ser el de la relación entre el campo de la literatura y el de las artes plásticas. Si bien uno de los rasgos constitutivos de la institución arte moderno europea es el de la unificación de la literatura y las artes plásticas bajo el concepto general de arte, uno podría preguntarse hasta qué punto este elemento fue realmente asimilado por la institución arte en Colombia. La división entre literatura y artes plásticas está soportada por la ideología de la superioridad del trabajo intelectual sobre el físico propia de estructuras sociales fuertemente jerarquizadas en clases bajas campesinas o trabajadoras y clases superiores aristocráticas liberadas del esfuerzo físico.

Precisamente en este tipo de especificidades resulta importante la pregunta por la relación entre la institución arte y los planos de la estructura social y el mundo de la vida. Uno de los elementos clave para esta pregunta es el de la paradójica función social del arte moderno en la sociedad capitalista: la función de no tener función. Por una parte la institución arte moderno proclama no simplemente su autonomía o su independencia respecto a otras esferas de valor, sino que implícitamente formula una crítica contra otras instituciones que conforman la estructura social moderna (como la economía capitalista y las divisiones de clase). Pero por otra parte el arte moderno se configura como campo de acción diferenciado que no tiene efectos directos sobre el funcionamiento de otras instituciones de la estructura social. Y adicionalmente entra en conflicto con las clases populares en la medida en que cuestiona algunos de sus valores tradicionales y sus formas de comprensión del mundo. En obras como *De sobremesa* volvemos a encontrar síntomas de esta problemática en el contexto colombiano. La oscilación del héroe

entre la actitud estética y la transformación de la estructura social de su región pueden ser interpretadas bajo esta óptica como una tematización de las tensiones que el arte enfrenta por el choque entre sus propósitos de modernización cultural y liberación de la experiencia estética, por un lado, y su función social limitada a la construcción estética de obras literarias o artísticas, por otro.

A esta altura ya parece necesario plantear el desarrollo de la institución arte en el contexto del complejo desarrollo social de la modernidad. En este marco, habría que observar cómo la formación de la institución arte moderno está vinculada con lo que puede llamarse el proyecto europeo de la Ilustración burguesa que se abre paso en contraposición a estructuras sociales tradicionales. La idea de arte moderno triunfará en la obtención de la posición cultural dominante en Europa probablemente en la primera mitad del siglo XIX. En el contexto colombiano este proceso no se desarrollará sino hasta finales del siglo XIX. Asimismo las vanguardias históricas desafiarán la institución arte moderno durante el primer tercio del siglo XX en Europa, mientras que en Colombia este tipo de movimientos vendrán a surgir hacia mitad del mismo siglo. Lo que habría que preguntarse frente al tema del ascenso de la institución arte moderno y los intentos de cuestionarla es qué la hizo triunfar y mantener su posición dominante después de las crisis inducidas por los movimientos de vanguardia; y aún por qué experimentamos negativamente la subordinación de esta institución a intereses de instituciones económicas y políticas bajo la figura de las sociedades del consumo, del simulacro y del espectáculo. Allí la hipótesis de trabajo más fuerte tiene que ver con los potenciales que son liberados por la forma de construcción social del arte moderno. De estos potenciales hacen parte la valoración de la forma de percepción y comprensión estética del mundo frente al predominio de formas instrumentales y conceptuales de hacerlo; la experimentación de los medios artísticos que pone en crisis las normativas estilísticas y las comunidades cerradas del gusto; y las posibilidades de distanciarse de las estructuras acostumbradas de comprensión y comportamiento. Estas son las preguntas que una investigación debería contestar desde la perspectiva de la institución arte y la normatividad compleja.

## Bibliografía

- Adorno, T. W., 2003, *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_, 2004, *Teoría Estética. Obra completa*, (Vol. 7), Madrid: Akal.
- Bürger, P., 1996, *Crítica de la estética idealista*, Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_, 1985-1986, The institution of "Art" as a Category in the Sociology of Literature. *Cultural Critique*, pp. 5-33.
- \_\_\_\_\_, 1987, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- González-Stephan, B., 2002, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La*



*historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid: Iberoamericana.

Habermas, J., 1987, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus.

Lotman, I., 1996, *La Semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.

Mignolo, W., 1991, Canons a(nd) cross-cultural boundaries (or, whose canons are we talking about?), *Poetics Today* , pp. 1-28.

Mukarovsky, J., 2000, *Signo, función y valor*, Bogotá: Universidad Nacional.

Zuidervaart, L., 1991, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Massachusetts: MIT Press.

