



PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA
*La peinture baladeuse. Manufacture
 esthétique et provocation théorique
 latino-américaine*
 Paris: L'Harmattan, 2004.

por Jesús Martín-Barbero

VEO EN ESTA OBRA un doble propósito. De un lado, la búsqueda de un armazón conceptual con la que sea posible pensar la especificidad de la experiencia estética latinoamericana, entendiendo por estética aquello que concierne no tanto y no sólo al arte sino a las *sensibilidades* y las identidades. Este desplazamiento atraviesa las tres partes en que se halla organizado el libro y plantea un muy pertinente espacio de interrogaciones y debates. De otro lado, este libro se propone analizar la experiencia estética de *las mayorías*, esto es de aquella parte mayoritaria de la población cuya sensibilidad y expresividad han sido negadas, desconocidas y minusvaloradas por la mirada de la elite intelectual que se abroga la legitimidad sobre el juicio social del gusto. Ambos objetivos plantean desafíos convergentes, o al menos se entrecruzan, pues los dos resultan de un esfuerzo por arrancarse a la forma normal de la *crítica académica*, y se arriesgan en la construcción de objetos de conocimiento que rebasan tanto el canon de las artes como la concepción restringida —filosófico/hermenéutica— de lo estético. Si es verdad que los riesgos, inherentes a los desplazamientos analíticos que la investigación produce hacen visible alguna ambigüedad conceptual también hacen visible la singularidad y riqueza de pensamiento que posibilita un trabajo transdisciplinar.

Ahora bien, los ejes conceptuales de este libro se articulan en la trabazón de tres planos o niveles de reflexión. El más ancho y comprensivo es el de la *experiencia estética* entendida al modo griego de la *aisthesis*, como aquello que concierne al *sensorium*, esto es al ámbito de lo sensible y de la sensibilidad: aquella “red estructurante de percepciones y operaciones significantes, de resemantizaciones sobre las materialidades y los signos”. Aunque no muy explícitamente lo que aquí se introduce es la mirada de W. Benjamín sobre las transformaciones sociales que hallaron su expresión en los cambios de la sensi-

bilidad colectiva, y su pionera atención a la *experiencia de la muchedumbre*, pues pensar la *experiencia* era el único modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica moderna. Este libro indaga así la modernidad excéntrica de las experiencias *imaginativas* de las mayorías, todo lo que ellas contienen de *autopoïesis*, performatividad, autoconstrucción. Y lo hace cruzando la argumentación de pensadores latinoamericanos como L. Zea y O. Paz, P. Morandé o M. Chauí, con las de T. Adorno y W. Benjamín, R. Debray, M. Berman, L. Ferry, por citar algunos de los más representativos de ambos mundos culturales. Se introduce también en ese plano la reflexión sobre el *margen*, o mejor los *márgenes*, para hacer pensable socio-estéticamente lo que concierne a las mayorías, a lo popular en cuanto lugar de enmarañamientos y entremezclas, de mestizajes e hibridaciones, de las que se hace cargo hoy el pensamiento latinoamericano más avanzado, como el de N. Richard y N. García Canclini. De ahí que desbordando la argumentación filosófica y sociológica, pero en forma altamente pertinente —que puede sin embargo resultar desconcertante para la mirada más acendradamente académica— se introducen aquí alusiones a las prácticas culturales en las que se expresan las sensibilidades de las mayorías: la matriz cultural de la oralidad que atraviesa la canción —de C. Gardel o A. Lara— “como cita masiva de una compartida experiencia amorosa”, o el baile como “una forma de estar en el mundo”.

El segundo plano conceptual se desarrolla en torno a la idea de *cultura ambiente*: “sistema de diseminación objetual, auditivo y visual de la ciudad”. En él se hacen presentes a la vez la complejidad cultural y la precariedad social, sin que entre ellas las relaciones sean fatalmente negativas, pues ni la pobreza es hoy sinónimo de ausencia de cultura ni la riqueza equivale por sí misma a una mayor elaboración cultural. Resulta especialmente fecunda la concepción de la *cultura ambiente* como corporeidad de la ciudad, lugar de comunicación, de conflicto y carnaval (Bajtín) cuya lectura exige rastrear las marcas que esas operaciones dejan a lo largo y ancho de la ciudad. Conjunción de espacio y tiempo, la ciudad simultáneamente genera y desmonta narrativas, iconicidades, sonoridades, visualidades y “palpitaciones” táctiles y olfativas, convirtiéndose en fuente y expresión de experiencias que trabajan *lo estético* integrándolo, desplazándolo o aludiéndolo. En una propuesta que, a la vez concretiza y expande, los referentes de la cultura ambiente en las ciudades latinoamericanas, se señalan cuatro: lo mágico-religioso que movilizan las fiestas populares y los sincretismos de las santerías; lo político-contestatorio que se moviliza en los graffiti y pinturas murales o en las carnavalizaciones de lo político que efectúan las marchas de protesta; lo erótico-amoroso que permea directa o alusivamente el mundo de la canción —bolero, tango, ranchera— y el melodrama —cine, radio, televisión, historieta—; lo lúdico no mediático que aún sobrevive en el circo, la corrida, la feria.

Finalmente, un tercer plano conceptual más específico, es el que elabora la reflexión sobre las peculiaridades estéticas del *mural*, en sus relaciones y diferencias con el *muralismo*, en este caso especialmente el muralismo de los grandes pintores mexicanos Orozco, Rivera, Siqueiros. Interesa aquí la inserción de

la pintura mural en el mundo de la estética popular, de su autopoiesis y su *savoir-faire*, de sus intertextualidades con las “liras populares”, con las procesiones religiosas y las manifestaciones o marchas de protesta. Así como también su caracterización expresiva por los rasgos de transitoriedad y *ensuciamiento* visual, de sus operaciones de préstamo, robo o fagocitación sobre otras narrativas y textos, o de conexión entre el grito fonético y el *grito gráfico*.

La “provocación teórica” o crítica que subtitula este libro se hace claramente manifiesta en el largo y denso *rebusque* a través del cual se elaboran las especificidades analíticas, las estrategias metodológicas, o dicho de otro modo, el *desde dónde se analiza y se escribe*. Ya que ese *desde dónde* es el lugar de articulación epistemológica entre la reflexión teórica y las operaciones de análisis. Uso la palabra colombiana *rebusque* —que nombra las destrezas y estrategias mediante las que sobreviven en la ciudad los miles de *desplazados* (no deja de ser también sintomático que en castellano esa palabra conecte el “movimiento en la teoría” (Foucault) con el movimiento de las poblaciones pobres del campo a la ciudad y de un lugar a otro dentro de la ciudad) por la violencia y la pobreza que sufren los campesinos— para denominar las estrategias de lectura de la ciudad que el autor va tejiendo a lo largo del libro. Estrategias que él mismo llama su “callejeo disciplinar”, la “distorsión teórica” que desajusta las clasificaciones y los ordenamientos teóricos, el “conjunto analítico amalgamado y anónimo”, el “cambiar el dial crítico” para hacer posible una crítica capaz de hacerse cargo de las configuraciones más permanentes de la estética de las mayorías y de leer las oblicuas experiencias en que se encarna la “postmodernidad de la muchedumbre”, esa cuyas sensibilidades “descalabran las apoyaturas meramente racionales” exigiendo ciertas destrezas de empatía con el “objeto” en cuestión.

Las huellas del *rebusque analítico* se hacen bien presentes en la escritura de este libro, a caballo entre dos idiomas (el francés y el castellano) y múltiples “dialectos”, entre la claridad exigida por el texto académico y la pasión que tensa el discurso cuando el conocimiento se quiere a la vez elucidación intelectual y “arma de combate” en la transformación de la sociedad que se estudia.

Desde el punto de vista operativo las estrategias del análisis son dos: la construcción de una “historia”-relato de las transformaciones que atravesó el *mural* en Chile desde los años 60 hasta hoy, y la lectura de las operaciones de apropiación y re-semantización que el mural efectúa a lo largo del tiempo —de las diferentes etapas— en que se producen, y a lo ancho del espacio/cuerpo de la ciudad: la calle, el río, el museo, etc.

De la primera etapa —años 60-73— interesan especialmente estos avances de conocimiento. Uno, la “definición” del mural como forma de “ensuciamiento de la visualidad” —el equivalente del ruido en la teoría de la información— que más que informar produce una “profusión retiniana” mediante la cual las materialidades —l hormigón, la piedra, la madera— se transmutan en superficies de inscripción, de escritura pública. Dos, la inserción del *mural* en la fiesta visual y sensitiva que lo conectaba con la Fiesta en su capacidad de mezclar lenguajes, de disolver jerarquías, de subvertir órdenes. Tres, el *mural* como figu-

ra de la apropiación de la calle por las masas como “su espacio”, la materialización del espacio público. De la segunda etapa —años 73 a 87— la caracterización de la nueva estética mural por el “blanqueamiento de los graffiti”, el grado cero de su carga simbólico-ideológica reduciendo el *mural* a la palabra emborronada del spray barato que conmemora una fecha, marca la represión y la resistencia, pues ha dejado de poder ser metáfora ha debido de convertirse en “inscripción de la vida misma convertida en sujeto de textualidad dolorosa y subversiva”, en “graffiti-cita de una historia negada”. De la tercera etapa —que se inicia desde el 81, cuando la represión empieza a ceder para dar paso a la construcción de una hegemonía político-cultural— el análisis de las ambivalencias del redescubrimiento de la calle desde el *mural* que se abre a nuevas demandas, nuevos motivos de protesta, que incluso acrecienta su creatividad expresiva pero al costo de perder su carga subversiva, su potencial de grito.

En fin, los desafíos teórico-metodológicos han sido seriamente afrontados. El discurso presenta sin embargo una buena carga de redundancias y caminos abiertos pero perdidos, inevitables en la medida en que la escritura no podía dejar de resentirse de los tanteos y las búsquedas pie a tierra, pero que le restan nitidez y eficacia a algunos de valiosos hallazgos. Pero por encima de la redundancia y las pistas sin desarrollar, este libro configura un aporte precioso no sólo a la comprensión de la complejidad y la riqueza que entrañan las estéticas populares en América Latina, sino al debate que quiere dar cuenta de la movilidad que hoy presentan los objetos de conocimiento y las modalidades del pensamiento nómada que esos objetos exigen para su comprensión.