

EXPERIENCIA ESTÉTICA E IDENTIDAD EN AMÉRICA LATINA *

Patricio Rodríguez-Plaza
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile

Este texto se propone una aproximación a la cultura estético-citadina latinoamericana. Aquella parte mayoritaria de la población no ha merecido, hasta ahora, la atención teórica esperada y su sensibilidad y expresividad han sido negadas, desconocidas o minusvaloradas por la mirada de la élite intelectual que se abroga la legitimidad sobre el juicio social del gusto. Es decir, se han dejado de lado los mundos simbólicos mayoritarios, los conflictos y las diferencias, y, sobre todo, se ha marginado la performatividad estética de la que es capaz la muchedumbre.

This text proposes an approach to the Latin American urban-aesthetic culture. That larger part of the population has not been given, until now, the expected theoretical attention and its sensibility and expressiveness have been denied, ignored or undervalued by the view of the intellectual elite that arrogates itself the legitimacy concerning the social judgement of taste. In other words, the major symbolic worlds, the conflicts and differences have been left aside and, most of all, the aesthetic manifestations the crowd is able to perform have been marginalized.

I. GENERALIDADES

Como problema, la identidad latinoamericana no ha dejado de provocar la reflexión de la *intelligentsia* (de la cultura formal y especializada) del continente. Incluso hoy, cuando los deconstructores de “las grandes teorías” parecen volverse hacia otras preocupaciones menos provocativas, dicha identidad continúa apareciendo como “un lugar común irremplazable”

* Título que tiene como base la ponencia presentada al XIII Congreso Internacional de Estética (Lahti, Finlandia, 1995), cuyas ideas centrales sirvieron también como fundamento al curso que impartí en La Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, 1996). Agradezco a Rosario Herrera la invitación a dicha Facultad, ya que ello me permitió, no sólo conocer parte de México, sino además discutir con los estudiantes, en un ambiente de fraternidad, éstas que son algunas de mis preocupaciones teóricas. Reconozco también que la lectura del libro de Katya Mandoki (Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano, Grijalbo, 1994) así como las conversaciones que he tenido con la autora, han sido una referencia importante para mi trabajo.

Puede discutirse el tono, el marco teórico o los lugares en donde debería replantearse el asunto de la identidad, ya que como ha escrito Ticio Escobar "la conquista de la identidad supone siempre un riesgo, puede terminar en cualquier lado, puede resolverse o no, puede tener una solución feliz en un nivel y una desdichada en otro"¹. Pero no puede olvidarse la pertinencia con respecto a la significación que ha aportado al debate intelectual latinoamericano.

Obviamente esto no sólo ha sido el capricho de una intelectualidad ávida de novedades exploratorias, sino también el resultado de las evidencias históricas, construidas por todos desde el momento mismo del mutuo descubrimiento iniciado hace quinientos años.

En efecto, desde el origen de la imposición, recomposición y afirmación identitaria, este continente se ha visto confrontado a señalar su lugar de pertenencia y a marcar su tiempo de relato propio. Por lo que un ejercicio de dilucidación intelectual que se atenga exclusivamente a la "artisticidad" de lo estético, está condenado, si no al fracaso, al menos a una relativa esterilidad. Entenderlo así ha significado y significa aún hoy el encubrimiento de las muchas otras posibilidades imaginativas que componen aquellos territorios.

Así es como numerosas enunciaciones analítico-estéticas de lo latinoamericano, incluidas ciertas posturas de los particularismos, parecen manipular una idea refractaria a la que quizás sea la más evidente de esas posibilidades. Me refiero a las experiencias sensitivo-vivenciales mayoritarias² del continente. Es decir que en muchos casos se pierde de vista que América Latina se presenta hoy más que nunca como un vasto universo de *resemantizaciones estéticas autoconstruidas* y no sólo como un espacio de posibilidades y de carencias artísticas³

Esto, en el campo de la sensibilidad expresiva significa que son millones de personas las que se ven hoy lanzadas a vivir bajo el influjo de ciertas constantes narrativas (como la pintura callejera, las animitas, las arpilleras, la canción, el baile, la fiesta, las telenovelas, o la fotografía). Siendo capaces de manipular su gestión ya sea real o imaginariamente⁴

1 Escobar, Ticio. "Identidad, mito; Hoy" en *Art from Latin America: La cita transcultural*. Sydney: Museum of Contemporary Art, 1993.

2 Mayoría o mayorías serán aquí nociones operatorias para hacer referencia a lo multitudinario, a la masa, a la cantidad poblacional y sus derivaciones en tanto multitud; "cultura ordinaria" de "gente ordinaria" (de Certeau. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: UGE, 1980). Esto, para afirmar lo numéricamente mayor en tanto sentido y realidad desbordante digna de atención analítica, evitando igualmente toda estigmatización o cumplimiento gratuito y dejando de lado, al menos por el momento, lo cualitativo.

3 Las imágenes más frecuentes con las cuales se pretende probar el «subdesarrollo» cultural de los pueblos periféricos es en términos de sus escasas obras, resultados y alcances dentro del ámbito del arte. Sin embargo habría que recordar, primero, que el término subdesarrollo pertenece al lenguaje "endémico y castrado de las Naciones Unidas" (Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1989. p. 42) y segundo, que el arte no es ni mucho menos el solo parámetro de evaluación cultural; en el supuesto caso que eso tuviese algún sentido.

4 Sigo en esto a Jesús Martín-Barbero y su idea del estudio de las comunicaciones en cuanto mediación, esto es "de cultura, y por lo tanto no sólo de conocimiento sino de reconocimiento. Un reconocimiento que es, en primer lugar, desplazamiento metodológico para rever el proceso entero de la comunicación desde su otro lado: el de las resistencias y las resignificaciones que se ejercen desde la actividad de apropiación, desde los usos que los diferentes grupos sociales, clases, etnias, generaciones, sexos, hacen de los medios y los productos masivos. Y en segundo lugar, reconocimiento histórico: reapropiación histórica del tiempo de la modernidad latinoamericana y sus destiempo abriendo brecha en la tramposa lógica lineal con que la homogenización capitalista aparenta agotar la realidad de lo actual". *Por unas políticas de comunicación en la cultura*. Cali: Universidad del Valle, 1996, p. 160.

Todo esto configuraría un universo citadino que a falta de mejor denominación llamo *cultura ambiente* (cuestión sobre la que volveré) y que parece separarse —a veces aludiéndolo, otras negándolo— de lo artístico. No se trata por lo tanto de legitimar o anular estas experiencias teniendo delante el paradigma arte, sino encontrar una denominación más adecuada. Tampoco tendría objeto moverme sólo en el aspecto producción-resultado ya que ello desvirtúa cualquier conocimiento que se quiera abarcador y riguroso. Más bien se trata de encarar las condiciones que posibilitan y que disponen estas aventuras. Desde un anverso y un reverso se produce aquí una estética isofónica que maniobra en lo cotidiano, conformando y construyendo *lo estético*⁵.

Mi postura quiere plantear este hecho desde la teoría estética, no sólo porque es el quehacer teórico que conozco un poco mejor, sino porque lo que acabo de señalar me parece más evidente en este campo cultural. Colores, formas, movimientos, imágenes y sonidos son la materia que envuelve y estructura este tipo de accionar, que disuelto en los pliegues de las colectividades produce lo que me he atrevido a denominar *hecho estético total* (asunto sobre el que también volveré). Es por ello que me parece ineludible la re-ubicación de la estética como una disciplina o campo de problemas que no agote en el arte sus posibilidades de alcance.

Mi proposición es exploratoria, luego profundamente proposicional y limitada a dos ejes transitantes que podrían abordarse de muchas maneras.

En primer lugar habría que ver cuál ha sido la propuesta de la cultura formal e institucional latinoamericana, privilegiando allí la poética vanguardista.

En un nivel mayor, de lo que se trata es de ver hasta qué punto esta poética se convierte en una "pregunta" marginal frente al grueso de las "respuestas" manejadas frecuentemente por las grandes mayorías.

En una segunda parte, escudriñar a tientas en aquellos mundos mayoritarios en busca de herramientas que permitan acotar, no sólo estas realidades, sino también nuestras propias provocaciones. ¿Dónde y cómo se producen estos fenómenos? y lo que es más importante ¿qué son desde sus inmanencias y trascendencias?

En fin, ubicarse críticamente en todo esto significa también nombrar de otro modo y poner en duda las formas acostumbradas de enunciación. Con este objetivo es que el manejo de conceptos tales como estética y arte pasa por una ubicación de ambas especificidades como una invención histórica de la modernidad y no como conceptos transhistóricos y esencialistas, que resolverían de una vez y para siempre los eventuales enigmas teóricos.

Estos tres conceptos se justifican y se entrelazan mutuamente y no es posible entender ninguno por separado sin hacer mención a los otros, aunque, claro, es la noción de modernidad la que mayor reclamo hace de su arqueología.

Por modernidad se entiende aquella dimensión cultural inaugurada luego de la Edad Media europea y que ha producido una mutación radical de las formas y los sentidos que construyen la realidad.

⁵ En castellano esta forma neutra permite sustantivar una idea general, dotándola de una expansión semántica y de un sentido abarcador que no tiene sino con esta forma.

Desde una visión conocida, la modernidad habría producido desencantamiento del mundo, (con la consiguiente secularización de la sociedad), concepción lineal del tiempo (el futuro puesto en el lugar de lo deseado), compartimentación y especialización de los saberes, capitalismo y el comienzo de una era de desiguales interconexiones geográficas. También crítica y cambio como fundamentos de una era que no ha dejado de alimentar a Occidente y al resto del mundo por más de cinco siglos.

Fenómeno exclusivamente occidental, dueño de un sinnúmero de arquetipos, luego forma privilegiada de imposición, asimilación y comprensión paradigmática frente al resto de las culturas. Tiempo de experimentación e invención, en donde lo humano se convierte en "la medida de todas las cosas". El Yo individual como sujeto de reflexión con respecto a sí mismo, como con respecto a la naturaleza, al cosmos e incluso con respecto a Dios⁶

En cuanto al arte, éste es el resultado de la trizadura producida por estos nuevos tiempos. De algún modo es el nacimiento de una autorreflexión de las formas, de un mundo metafórico vuelto sobre sí mismo, asunto desarrollado durante toda la modernidad.

Como no puedo más que expresarme en términos modernos (¿postmodernos?) diré que el arte es, de alguna manera, "la belleza hecha a propósito, o en sí" (Debray), el cual reclama una apreciación desinteresada, sin concepto, centrada preferentemente en la forma (Kant). Todo lo cual es inconcebible sin aquello que Danto ha llamado el mundo del arte⁷: autorreflexión discursiva, especialización historiográfica, disciplina estética, espacio expositivo, autoría y campo específico; sobresaliendo una percepción artística⁸ cuyos ejes constitutivos estructuran, tanto una dimensión cultural sincrónica como otra diacrónica, que disuelve o jerarquiza saberes y percepciones. Ello cuestiona, luego, la idea de que el arte haya existido siempre, camuflado entre otras muchas y diferentes dimensiones culturales (la magia, la religión, la historia o la política).

Quizás no haya mejor ejemplificación de todo este asunto que el nacimiento del "cuadro" como un mundo insólito de representación visual, cuya correlación en términos de géneros picturales es la aparición de la naturaleza muerta, el paisaje y la escena de interior.

6 Hago aquí un ensamblaje bastante asistemático, que no siempre será explicitado en el trascurso de estas notas y que corresponde a las ideas expresadas por Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. México: Siglo XXI, 1994. También a Habermas, Jürgen. *Le discours philosophique de la modernité*. Paris: Gallimard, 1990 y a Paz, Octavio, op. cit.

7 Ver a este respecto a Danto, Arthur. "Le monde de l'art" en *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988. También a propósito del museo como el espacio especialmente condicionado para colocar (exponer) esto que se denomina arte, consultar a Pomian, Krzysztof. "Le musée face à l'art de son temps" en *Le Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Hors série Paris, 1989. Todo esto no significa negar en el fenómeno artístico las dimensiones sociales, sean estas particulares o colectivas. A lo que apunta es al hecho histórico de que en medio de todas esas dimensiones y sólo en ellas se justifica la evidencia de esta especificidad. Ver en este caso a Marcuse, Herbert. *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*. Paris: Seuil, 1979.

8 Aclaro que el concepto arte posee varias acepciones que pueden consultarse en el *Vocabulaire d'esthétique* (Etienne Souriau. Paris: Presses Universitaires de France, 1990). Allí se lee el sentido en el que lo estoy utilizando aquí: "on a voulu réserver le nom d'arts à ceux dont les oeuvres n'avaient aucune utilité pratique, en estimant que ce désintéressement leur donnait une place supérieure" p. 168. Para una visión crítica de las condiciones históricas que han posibilitado esto que ha dado en llamarse, de manera un tanto inexacta, estética pura ver a Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.

Imagen objetual que no tiene por función la veneración ni menos un lugar de exposición estrictamente reglamentado, como era el caso de la imagen religiosa. Un "cuadro" no es un icono y por lo tanto no es posible conectarse a través de él con una vida trascendente⁹.

Ahora bien, uno de los tantos y fundamentales hechos históricos que marca a la modernidad naciente es el llamado Descubrimiento de América. Hito dialógico ya que si algo no hubiese cambiado en Europa los grandes viajes no se hubiesen producido¹⁰.

Este hecho trascendente da como nacimiento al primer ciudadano verdaderamente moderno tanto en términos raciales como culturales, llamado profusamente desde entonces criollo, mestizo y más tarde latinoamericano. Luego toda una modernidad-otra cuyos signos más elocuentes, aunque no exclusivos, se ubican hoy en la ciudad como espacio de perpetuo cambio y continua tradición.

Mucho se ha discutido acerca de los logros, promesas, falsedades o el inacabado proyecto de la modernidad. Sin embargo hay que darle crédito desde nuestro tema en cuanto a su creación (tautología obliga) cultural más exitosa: la noción de arte y todos sus desplazamientos objetuales y semánticos expandidos hoy por buena parte del mundo. Igualmente su capacidad de provocar (en el doble sentido de desafiar y generar) nuevas realidades que quizás se alejen, inevitablemente, de un centro.

En este último caso toda una cultura continental que se ha percibido, no sin tremendas contradicciones, como la alteridad por excelencia: Latinoamérica¹¹.

Mucho se ha especulado también acerca de las inautenticidades o incumplimientos de este continente, sobre todo en lo que respecta a su convivencia socio-política, como a la falta de logros y distribución económica. No obstante, habría que concederle gracia en cuanto a sus producciones expresivas mayoritarias, ya que ni los descalabros sociales, ni la precariedad son necesariamente sinónimos de planitud cultural.

Dicho esto queda por preguntarse ¿si es posible situarse en estos mundos para construir desde ellos una lectura propia y por tanto apropiada?

Pienso que no sólo es posible, sino necesario, ya que la dimensión numérica se convierte en sí misma en una proposición insoslayable. Es decir que el sólo hecho de que estas acciones sean un ejercicio masivo les brinda una fuerza que no admite únicamente una comparación cualitativa. Contestar aquí el cómo estudiarlos me parece igualmente una pregunta fundamental.

Quiero aclarar, no obstante, que lo propio no es para mí sinónimo de exclusivo. No asumo entonces el mito de lo latinoamericano como construcción de una identidad fuera de toda sospecha de vinculación externa. Tampoco la imagen de aquello propio como una dimensión ontológica esencialista y superior.

9 Para un estudio detallado y profundo del problema consultar el excelente libro de Stoichita, Victor. *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

10 De allí la conocidísima expresión de O'Gorman en cuanto a la "Invención de América". *Filosofía de la Cultura*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995.

11 La alteridad y las contradicciones nacen, crecen y se desarrollan a partir de los mismos nombres con los que sucesivamente se conoce al continente. Ver a este respecto el documentado libro de Rojas Mix, Miguel, *Los cien nombres de América*, Barcelona, Lumen, 1991.

Quizás valga aquí una cita a propósito de la cultura oral de la tradición poética popular, la cual ha expresado que "frente al sistema de identidad por diferenciación y oposición está el sistema de identidad por pertenencia; de crecer y crear con el otro, no contra el otro o lo del otro"¹²

Si fuese permitido trasplantar esta idea, sería posible concebir de este modo los signos fractuales en los que se transfigura la identidad latinoamericana.

Esto significaría, como pienso que efectivamente significa, reconocer su pluralidad, con lo cual estaríamos reconociendo las diversidades regionales que nos constituyen y, que en definitiva permiten reencontrarnos. Mas también explicitar el diálogo con nuestras tradiciones extra americanas. Explicitar y explicar esta identidad por pertenencia que de algún modo, e independientemente de las teorías que pretenden ignorarla, existe en la actualidad como un hecho preferente, de mayorías.

Esto no significa por otro lado entregarse a la globalización, dentro de cuya lógica aparece, por lo demás, el arte como fundamento de autoridad impuesto sobre realidades infinitamente más numerosas. Ni tampoco pensar que dicha planificación global anula definitivamente las diferencias. Significa simplemente que la convivencia es posible, aunque las jerarquizaciones sean para mí evidentes.

Si durante tanto tiempo las élites latinoamericanas han trabajado en torno a sí mismas, argumentando, teorizando y concluyendo a partir de las construcciones, gustos y hábitos perceptivos de las minorías, ya es tiempo de cambiar el lugar del enfoque.

No para concluir simplemente que en "todas las sociedades hay un saber especializado y, por lo tanto, hay técnicas y lenguajes especializados (y que) ese saber y esos lenguajes minoritarios coexisten con las creencias e ideas colectivas"¹³. Tampoco para entregarse a una contemplación romántica que descubra en el pueblo los signos renovados del buen salvaje, ni menos para compartir el lugar común intelectualista, que no ve allí más que un lugar común.

II. LA CULTURA COMO INTERROGACIÓN... MARGINAL

Preguntarse por el sentido y alcances de la experiencia estética en América Latina implica una mirada obligada al arte allí producido. Sin embargo y teniendo en cuenta los planteamientos anteriores parece necesaria una explicación que justifique al menos parcialmente, su inclusión en tanto objeto de estudio.

En primer lugar esto se debe en parte a la disciplina estética la que ha recorrido un camino produciendo la conjunción entre ella y el arte, de forma que las teorías más ampliamente reconocidas dentro de este ámbito han planteado tal conjunción como una aventura complementaria. Aunque muchas veces sea esta más una voluntad que una realidad

12 Sepúlveda, Fidel. "Nicanor, Violeta, Roberto Parra, encuentro de tradición y vanguardia". *Aisthesis* 24 1991.

13 Paz, Octavio. "Televisión: cultura y diversidad" en *Hombres en su siglo*. Barcelona: Seix-Barral, 1990.

Este es el caso por ejemplo de la utilización de la teoría Kantiana, para la cual, sin embargo, el arte no es más que un detalle de ilustración general. Las preocupaciones acerca de la Belleza o de lo Sublime no se hacen en este caso ejemplificando con las obras de arte. “Lo Bello no es ilustrado por imágenes u obras sino por el canto de los pájaros o las azucenas inmaculadas” (...) “En vez de objetos de arte, Kant prefiere el espectáculo de la naturaleza”¹⁴

Con todo y sin necesidad de hacer alcances más globales, diré que efectivamente el arte es una experiencia estética. En tanto que tener tal experiencia (*faire l'expérience*) significa que ésta es requerida por la *estetización* de lo *estetizable* (*l'esthétisation de l'esthétisable*)¹⁵ y en tanto alguien vive tal experiencia en un espacio de tiempo particular « si y solamente si la mayor parte de su actividad mental durante ese tiempo se unifica y se vuelve agradable por el lazo que la une a las calidades formales de un objeto, presentado de manera imaginativa (o con miras a serlo) y sobre el cual se fija principalmente su atención”¹⁶

Desde esta perspectiva es ineludible entonces que si se quiere conocer la trama que suele construir la sensibilidad latinoamericana, ello suponga una primera aproximación a sus obras de arte, ya que “nuestras experiencias con las obras de arte y en particular nuestras experiencias con las grandes obras de arte pertenecen, por lo general, a un orden elevado de unidad, de coherencia y de integralidad, comparada con la mayor parte de nuestras experiencias cotidianas”¹⁷. Aunque claro, visto desde un ángulo mayor esto me sirve sólo en tanto referencia que inscribe en su reverso su propia marginalidad. Esto debido no tanto al carácter “cósico” de las obras, no tanto por las inscripciones empobrecidas de los objetos artísticos en tanto realidades inmanentes, sino más bien por el registro excluyente de sus manifestaciones, en tanto proposiciones de lo vivido o de lo por vivir en términos sociales¹⁸

Por supuesto que este planteamiento requiere un sentido crítico que no siempre es compartido por aquellos que han hecho suyo, de una manera bastante radical, el encanto y el hechizo que guarda la dimensión artística. Obviamente ello no sólo se debe a las imposiciones centrales, disfrazadas por lo general de universales, que diseñan y alimentan los conocimientos con respecto a la cultura, sino, y esto es lo importante, por la asimilación que estas informaciones logran al interior de las sociedades periféricas.

Así es como el concepto arte, la noción general de arte se encuentra cargada de *un aura luminosa* que impide, o al menos dificulta cualquier cuestionamiento tanto con respecto a su ubicación en cuanto invento histórico, como en relación a su confinamiento en cuanto experiencia estética contemporánea y latinoamericana.

14 Debray, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992, p. 140.

15 *Vocabulaire d'esthétique*, p. 708.

16 Beardsley, Monroe. “L'expérience esthétique reconquise” en *philosophie analytique...*, op. cit. 147.

17 *Ibid*, p. 152.

18 La afirmación de la marginalidad del arte latinoamericano es un hecho reconocido por la crítica más sobresaliente del continente y no una mera expresión caprichosa de mi parte. A este respecto puede consultarse los trabajos de Acha, Juan, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: GAN, 1984. Remito también al importante texto *América Latina en sus artes*. México-Paris: Siglo XXI, UNESCO, 1974 (Romero Brest, Jorge. “La crisis del arte en Latinoamérica y el mundo”; Yurkievich, Saúl. “El arte en una sociedad en transformación”; Desnoes, Edmundo. “La utilización social del objeto de arte”; Adoum, Jorge Enrique. “El artista en la sociedad latinoamericana”).

Las posiciones más atrevidas suelen a lo más concebir el concepto arte como un concepto abierto,¹⁹ o desde una perspectiva antropológica aceptan lo artístico en tanto componente de todo grupo humano, independiente de su grado de complejidad²⁰.

No obstante, una crítica que efectivamente se plantee como tal, debería comenzar por cuestionar el nacimiento y el uso de los propios conceptos que la alimentan. En este caso particular dicho acercamiento se hace necesario no ya para ampliar la utilización de sus significados, si no como digo, para restringir, justificar y finalmente para resituarse en una justa y más realista ubicación aquello que compone su material teórico.

Por otra parte esto significa también abandonar las explicaciones que pretenden demostrar la inexistencia de un arte latinoamericano ya que éste indudablemente existe. Y pienso que existe en la medida en que ciertos artistas han extremado la conversación con los mundos que los sustentan, señalando de paso aquella marginalidad. El arte latinoamericano más profundo ha intentado siempre poner en relieve las coordenadas en las cuales se ha visto involucrado, sopesando a su vez el ámbito de su destino. Y ello lo ha logrado, ya sea como reflexión en cuanto alteridad occidental, ya sea como percepción histórica de su propia sociedad.

Ahora bien, cualquier explicación que pretenda alumbrar las profundidades del presente debe en mi opinión alentar una mirada historicista, sin la cual todo se convierte en un asunto trunco.

De este modo es posible comprender que el fenómeno artístico es no solamente tardío en este continente, sino también dueño de una excentricidad extrema, producto de las características extrañas en las que tiene que desplegar sus especificidades.

Como ha explicado Mirko Lauer, el concepto arte, al igual que una visión científica por oposición a otras visiones culturales, es en América un fenómeno de clase dominante y ligado a los postulados de la ilustración, que prolonga de esta forma una oposición inaugurada por la Conquista entre el arte y las expresiones de los dominados²¹

Si bien es cierto desde la Conquista se ve aparecer una serie de signos que prefiguran ciertas maneras "artísticas", marcando así la modernidad naciente, la verdad es que ello es mucho más aparente que real²². Durante esta etapa y prolongándose en toda la Colonia se producirá más bien un manejo propagandístico, alentado e implementado por la Iglesia, con lo que la libertad creadora, producto de la secularización moderna, sería difícil de comprobar²³

Si en el mundo protestante se produce la prohibición de la apariencia divina la cual permite la "aparición del mundo" en América se alienta precisamente lo contrario.

19 Morris, Weitz. "Le rôle de la théorie en esthétique" en philosophie analytique... op. cit.

20 Grebe, María Ester. "Etnoestética: un planteamiento antropológico del arte". *Aisthesis* 15 (1983).

21 Lauer, Mirko. *Crítica de la artesanía. Plástica en los Andes peruanos*. Lima: Desco, 1982, p. 21.

22 Gruzinski ha hecho notar una cierta mirada renacentista con respecto al inicio de la Conquista. A propósito de los zemíes Colón se pregunta por su eventual función, que se mueve entre un uso mágico o el mero adorno. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blande Runner*. México: F. C. E., 1994.

23 Es evidente que la producción plástica llevada a cabo bajo el mandato de la Iglesia, no se agota en la dimensión estrictamente proselitista. Pero tampoco puede desconocerse el sustrato esencial que amarra, esa misma producción, a los objetivos de la evangelización.

De forma que será la Iglesia, a través de sus encargos, la que copará la producción pictórica y arquitectónica en América, lo cual implica —fundamental, ya que no exclusivamente— un trabajo anónimo, colectivo y religioso, bastante alejado de los propósitos que se instalan en aquellas regiones en donde se está produciendo arte. Y esto a pesar de que la España conquistadora, unida a los enormes restos de las culturas precolombinas y a la impronta de las culturas africanas, contribuyen también a la conformación de los Tiempos Modernos. Inclusive a pesar de la aparición, e incluso la producción, de las señas artísticas que supone la llegada de buena cantidad de obras pictóricas pertenecientes a autores, en el sentido recto del término.

Así y todo la tensión se inclinará siempre por un mundo que no conocerá ni la conciencia, ni el deseo de conformar “valores artísticos” La colonización española significa el anulamiento de un pasado percibido como demoniaco y la implantación severa de trabajos religiosos, cuyo fin último es la conversión y no la contemplación de formas.

Y contradictoriamente es con la llegada de las ideas de la ilustración, pero sobre todo con las posteriores revoluciones independentistas que aparece de manera más recta el arte en tanto valor al mismo tiempo relativo y absoluto; aunque esta vez subordinado por otra vía tanto a la política como a la metrópoli.

En efecto, desde la emancipación comienza a configurarse, por ejemplo en el dominio de la representación visual, un cierto tipo de pintura, cuyas características de contenido responden a las gestas, a las imágenes y a los personajes ilustres que en ella participan.

El Neoclasicismo es, para estos fines, la cita obligada que aunará a la independencia latinoamericana con el arte europeo (que también acá comienza por ser una cita) que siguiendo los dictámenes metropolitanos, mantiene amarrada la conciencia de este continente a los dictados y correlativos descalces.

En fin, es sólo con la aparición de las vanguardias que el arte latinoamericano se instala en tanto quehacer estético interrogativo y autosuficiente. Salvo el fenómeno literario cuyos antecedentes datan de fines del siglo XIX las artes visuales producen sólo hacia la década de 1920 una conciencia y necesidad de afirmación de sí mismas. Es hacia esa época que la producción artística comienza a declarar una cierta autonomía, una cierta manera revolucionaria de plantearse, tanto frente a sí, como frente a la sociedad en la cual le ha tocado nacer y desarrollarse. Autonomía que por cierto no implica un desprendimiento de una expresión de reflejos externos, sino que suponiéndolos, reafirma el carácter artístico de este arte en cuanto alteridad.

Esto lo conduce a una interrogación con respecto a su significación en tanto producción y generador de sensibilidades percibidas como distintas. De allí que la pregunta no siempre explicitada, en tanto cuestionamiento manifiesto sea por el *quién somos*.

Pero este *quién somos* ha sido también la manifestación de una duda recóndita y con pocas posibilidades de expresarse, lo cual ha sido la más clara interrogación acerca de la existencia o inexistencia de este arte.

Esta pregunta fundamental está entonces anclada no sólo a una cuestión artística inmanente, sino también a una interrogación ontológica con respecto al habitante de este continente. Si de un modo u otro el arte ha sido la herramienta que el hombre occidental ha utilizado para responder a importantes interrogantes imaginativas, no

podría eludir aquí una de las mayores: *quiénes y qué somos*. Y esto en medio de unas dudas y sospechas profundas que le llevan a negar, una y otra vez, la existencia misma de sí mismo. Así y quizás por esto, los grandes esfuerzos por demostrar la inexistencia de una expresión artística y vital propia, ésta ha sido creada por la intensidad misma de dicha expresión.

Se ha definido, pues, parte de nuestro ser artístico por el camino mismo de la búsqueda de una definición o en el límite de una definición-creación incompleta. De forma que cada vez que se ha interrogado acerca de la existencia o validez de sus manifestaciones, cada vez que un escritor o un pintor ha tenido que afirmar o justificar la utilización de aquella o esta forma particular de expresión ha contribuido al trayecto de una cultura propia.

Si el arte, especialmente en su versión de vanguardia ha sabido ganar para sí el discurso sobre sí mismo, la modulación latinoamericana consistiría, luego, en llevar aparejada una interrogación acerca del habitante de este continente.

Ahora bien, esta pregunta y las dudas que en ella convergen sólo puede darse con la existencia de artistas dispuestos a asumir sus antecedentes y contextos. Asumir el papel del arte en tanto especulación, en tanto autonomía, pero también y preferentemente, en tanto marginalidad.

En este último caso se trata de reconocer que su accionar se da inmerso en una historia y en un imaginario cargado de posibilidades y no en un vacío marcado como escenario de mera naturaleza o paisaje cultural. Dicho reconocimiento se produce en cuanto lucidez dialógica que la sensibilidad artística produce desde su especificidad.

De no existir esta lucidez el arte latinoamericano pierde todo sentido en cuanto presencia y visión de mundo, en cuanto renovación perceptiva y proposición de una experiencia estética anclada a la memoria y la tradición del continente. Todo esfuerzo poético que intente negar los contextos, no digo históricos o sociales (lo cual ya es peligroso), sino los imaginarios, está condenado al más profundo de los fracasos.

No se trata, obviamente, de hacer exigencias en cuanto a la absoluta necesidad de generar un trabajo especulativo o incluso metafísico desde lo artístico. Tampoco negarlo si de este modo puede producirse un juicio creativo. Apunto más bien a la relación que entabla todo artista latinoamericano, quiéralo él o no, con su circunstancia, la cual le ha signado un lugar especial (no digo mejor ni peor) dentro del panorama de la cultura occidental.

Condenado a girar en la órbita omnipresente de la noción de arte universal, que para los efectos prácticos no es más que el arte europeo, la creación latinoamericana ha sido pulsionalmente sensible a su excentricidad occidental, al tiempo que descubre perpleja su marginalidad interna.

Más de una vez se ha señalado la necesidad de trabajar desde la periferia para "desmontar los sistemas de arte que la cultura internacional impone como finitos y de recombinar sus partes en una operación de subconjuntos que corrompa la seudoperfección del modelo original, mediante la recuperación perversa de lo que le sobra a Europa o Estados Unidos como desechos del lenguaje"²⁴. Sin embargo no se ha reparado lo suficiente en que el arte latinoamericano más profundo ha trabajado regular y críticamente las posibilidades que lo condenan a ser, no más que un detalle dentro de un todo interno.

24 Richard, Nelly. *Margins and Institutions*. Melbourne: Art and Texte, 1986.

Así lo han entendido ciertos artistas de este tiempo que se han planteado los orígenes de su trabajo y han reconocido la deuda que tienen con el universo que les ha servido de justificación y verdadera inspiración. Algunos como García Márquez no han dejado de resaltar, no sin cierta coquetería, cuestiones como las siguientes: "yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a trasponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real"²⁵.

En cuanto al ámbito de las artes visuales es evidente que el manejo de la palabra, en tanto discurso elaborado del lenguaje, no tiene aquí las mismas connotaciones de espesura. Lo que no ha impedido reconocer también allí los profundos momentos de reflexión al que ha sido sometido el universo contextual de estas manifestaciones.

Pensar en la obra de Frida Khalo, Oswaldo Guayasamín, Rufino Tamayo o cualquiera de los grandes artistas plásticos de este siglo es visitar sólo una parcela de un mundo cultural, geográfico e histórico inmenso.

Algunos han ido aún más lejos en la toma de conciencia de este contexto, descubriendo la propia marginalidad, que es, como digo, su constante más evidente. Es verdad que esto no ha sido lo más característico y regular de la poética latinoamericana, pero pienso que las percepciones más lúcidas y profundas se construyen en esa dirección.

Es el caso del escritor chileno Nicanor Parra, quien en cuanto al folklore ha comentado: "muchas veces yo me pregunto ¿cómo es posible que los poetas de cuello y corbata se hayan o nos hayamos extraviado de la manera que nos hemos extraviado?"²⁶. Me permito citar también al pintor chileno Rodolfo Opazo, quien al ser interrogado acerca de las raíces y una posible identidad en Latinoamérica ha declarado:

raíces aquí no existen. Bueno mis raíces son la calle Suecia donde pasé mi infancia. Mis raíces existenciales, geográficas. Las espirituales están en Homero, en Shakespeare, en Leonardo. Pero ocurre en Latinoamérica que existe un individuo, un ser que es constante. ¿Cuáles son esas constantes? Es un individuo que está conformado por una religiosidad; por el bolero; por el tango; las telenovelas; el deporte (...) "Yo me identifico con el afrancesamiento de los individuos que viven en la calle Hernando de Aguirre, con el de los padres franceses, donde me eduqué; con la generación del '98 que me la enseñaron en el colegio" (...) Soy un pintor afrancesado²⁷

25 García Márquez, Gabriel. "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe" en Pablo González Casanova (Coord.). *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo XXI, 1989.

26 Mesa Redonda: "El folklore", *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas N° 18*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1985.

27 Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar. *Chile arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988. Tomado de la Revista *Pluma y Pincel* 10, 1983.

Para volver al Caribe y ahora en una perspectiva comparativa, podríamos preguntarnos por el lugar que ocupa, por ejemplo, la pintura cubana frente a lo que significa este mismo quehacer visual en una región como Holanda o la Península Ibérica. ¿Qué contrapeso puede oponerle la isla a la rica y diversificada historia de la pintura flamenca o española, por ejemplo?

Pero por encima de estas interrogaciones, que tienen como derrotero una comparación occidental, está la comparación interior.

En este sentido podría entonces preguntarse, por ejemplo con respecto a Colombia: ¿qué lugar ocupa el pintor Fernando Botero en el panorama de las experiencias estéticas de esa nación sudamericana? Y el mismo García Márquez, ¿qué sitio puede asignársele a su literatura con respecto a la mitología, o a la oralidad que se filtra por entremedio de su escritura? Incluso, en el caso del muralismo mexicano, que es lejos el fenómeno artístico latinoamericano de más hondas repercusiones sociales, se puede comprobar el carácter periférico que ocupa dentro de la múltiple cultura mexicana.

Ahora, si las comparaciones se producen en el ámbito musical o dancístico, las conclusiones son aún más elocuentes.

Pienso que todo el gran esfuerzo de las vanguardias latinoamericanas, que representa, por un lado una toma de conciencia con respecto a la separación histórica entre arte y vida y por otro, la protesta y la tenacidad para revertir dicha situación es un rebusque condenado al fracaso. El arte es especialización, el arte es exposición, el arte es confinamiento; es decir el arte es "el cerco de un individuo con un interés específico, que sanciona la instauración de un objeto fabricado o elegido como mundo y su establecimiento en acto o en potencia, como valor de intercambio en el sistema social total del mundo del arte"²⁸. Por supuesto que es también creación, verdad y belleza, pero aún así o quizás por lo mismo, los intentos y quejas se quedan sin una respuesta satisfactoria.

Más sano me parece reconocer, al menos en el caso de Latinoamérica, el lugar que éste ocupa no como simple sustracción, sino como marginalidad situacional comparativa; evaluando de paso su enorme aporte en la constatación de este hecho. Podría pensarse que esto no es privativo de este Extremo Occidente, ya que el arte y los artistas han vivido durante mucho tiempo lamentándose del lugar inhabitual y marginal que ocupan en la sociedad moderna.

No obstante, en Europa o para ser más preciso, en la Europa más evidentemente moderna, dicha marginalidad es bastante relativa. Esto porque su manejo, su historia, pero sobre todo su conocimiento, está prácticamente incorporado a la vida de esos pueblos²⁹

28 Chateau, Dominique: "Définir l'art, pour finir encore", *Espaces-Temps*, Les cahiers 55/56, 1994.

29 Algunas cifras tomadas al azar evidencian esta situación en los países desarrollados: en tan sólo 18 países de Europa existen más de 1.000 Museos, Centros y Fundaciones sólo de arte moderno o contemporáneo (*Le guide Art Press*. Paris: Editions art press, 1994); La Documenta de Cassel o la Bienal de Venecia reciben cada una más de medio millón de visitantes cada vez (*Le commerce de l'art. De la Renaissance à nos jours*. Besançon: La Manufacture, 1992). Las transacciones financieras sólo de arte contemporáneo de las grandes casas internacionales de venta (Sotheby's, Christie's) alcanzaron en 1989 los 10 mil millones de francos (ibíd.). Nueva York cuenta con más de 700 galerías de arte contemporáneo, lo cual explicaría por otro lado

No por nada el arte en tanto producción de un saber especializado es una invención europea, que desde los confines del mundo protestante y moderno ha ido extendiendo sus categorías y modos. Es en aquel universo de formas profanas, de nombres, apellidos y títulos en donde puede reconocerse el arte en tanto reconocimiento de sí. Desde allí nos viene lo que posteriormente, cuando la modernidad se afirme como hecho histórico consciente, reconoceremos como las bellas artes. Y serán reconocidas principalmente a través de los aparatos educativos que irán regularmente formando al ciudadano instruido dentro de estos saberes, alejado al mismo tiempo de unas prácticas mágico-artesanales en vías de desaparición³⁰. Otra cosa es discutir la capacidad subversiva y revolucionaria del arte (vanguardista u otro), los mimos sociales a los cuales ha sido sometido o la dimensión de verdad que es posible verificar en sus manifestaciones³¹

En el caso de América Latina, esto lejos de provocarnos ataques de culpabilidad convulsiva, debería hacernos meditar en una apertura que abarque las otras infinitas caras de lo que es este continente; ya que no basta con el planteamiento de las preguntas para dar cuenta de una determinada personalidad histórico-vital. Aun si las interrogaciones son y siguen siendo necesarias e irremplazables, aun si ellas han ayudado a dibujar los contornos móviles y siempre cambiantes de un ser.

III. LA CULTURA COMO AFIRMACIÓN ... CENTRAL

Fidel Sepúlveda ha afirmado alguna vez (no sin un sesgo poético-ontológico) que "la vocación estética viene dada en la dotación genética del hombre. La experiencia estética no es facultativa ni optativa. La estructura humana la reclama como una condición para el despliegue integral de su ser en el mundo"³².

Si se acepta tan categórica afirmación y para darle un anclaje en las materialidades, puede decirse entonces que la vida no se concibe sin una serie de actos vivenciales e históricos, que le entregan a una sociedad determinada los alcances de su verdadera condición cultural. Estos son un encumbramiento en lo imaginario, en lo social y en lo político; un manejo de signos que logran cohesionar, ya sea de manera armónica o desarmónica, el entrecruzamiento de las distintas lógicas que allí conviven.

la ausencia de las grandes exposiciones de este tipo de expresiones a la manera europea (FIAC). En Francia, en donde el 30% de los niños entre los 3 y 5 años recibe ya una escolaridad regular la formación se basa preferentemente en una "educación por el arte". Esta afirmación no debe inducir a pensar que en estas sociedades sólo existe este tipo de experiencia estética. Es un hecho conocido que el lugar que ocupa la llamada cultura de masas (sobre todo en su versión visual) en estos países es mucho más que un simple entretenimiento de sus horas libres. Lo que importa recalcar es la situación que por razones históricas ocupa, sobre todo el conocimiento teórico del arte, así como la situación diferente que las sociedades latinoamericanas experimentan y que demasiado a menudo suelen ser asimiladas a contextos distintos.

30 Sería interesante ver hasta qué punto el saber fundado en estas nuevas prácticas pertenece a una masculinización de la cultura. Digo esto teniendo en cuenta la importante presencia femenina en las prácticas mágicas medievales, en cuyo seno la brujería ocupa un lugar destacado como una ejecución de mujeres. Como hipótesis podría decirse entonces que el arte es una materia de hombres.

31 Rochlitz, Rainer. *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris, Gallimard, 1994.

32 Sepúlveda, Fidel. "Discurso del Director de Aisthesis" *Aisthesis* 21, (1988) p. 94.

En el caso del continente latinoamericano actual se ha producido la evidencia de que dicho entrecruzamiento, de que dicha vocación tiene a la ciudad como su más elocuente construcción³³. No como muestra museal, sino como elemento diverso, sin el cual la ciudad no existiría. Allí se ubican los fragmentos de nuestra modernidad postmoderna, disponiendo nuestras identidades y travistiendo las estadísticas.

La ciudad latinoamericana suele esconder sus profusiones, suele ser señalada como el espacio de las carencias, las faltas, las marginalidades, y desde el punto de vista de las experiencias estéticas relacionadas con el arte, como el lugar de una sustracción sin límite. Todo ello, sin dejar de ser cierto, escamotea, sin embargo, tanto el asunto de los modelos que suelen guiar dichas informaciones, así como las variaciones de lo real.

Si se acepta la re-ubicación del arte en tanto realidad configurada y en tanto rasgos históricos continuos y cercados, podríamos comenzar a mirar de frente lo que la ciudad continental suele presentarnos como una situación cotidiana. La ciudad y todo lo que esto implica continúa encendiendo las estructuras de una imaginación insoslayable. De algún modo se ha convertido en el lugar preferido de nuestra convivencia, jamás exenta de los aspectos violentos.

La cultura latinoamericana (como cualquiera otra), es múltiple, conflictual, convivial y es la ciudad la que mejor suele marcar esta condición, desde por lo menos la Época de la Conquista.

Es decir, que si convenimos en que el continente produce su realidad más característica, en términos de una unidad cultural a partir de la llegada de España, la ciudad aparece como la señal física más evidente³⁴

Esta ciudad propone, tiente, duda entre un marco definitorio de poder ejercido desde arriba y la organicidad de sus usos. Junto a la trama de las imposiciones y de las proposiciones hegemónicas, ésta expresa sus maniobras y engendra sus dispositivos de sucesos ordinarios de imaginación.

Desde el punto de vista de una experiencia estética, es decir desde los mensajes de un hacer que es solicitado por la *estetización* de lo *estetizable* y en una perspectiva que no se agota en estas delimitaciones, todo esto resulta, por el contrario, central.

A menudo se señala a estas prácticas como elementos marginales por corresponder a aquellos sectores económica o culturalmente degradados, los que no logran sobrepasar un nivel de mera sobrevivencia. Sin embargo desde una horizontalidad analítico-estética, desde un resituamiento, o mejor, desde un abandono aunque sea parcial de las categorías artísticas que suelen guiar aquellos enfoques esto no resulta tan claro y evidente.

Estoy pensando en el baile por ejemplo, el que posee en estas Américas, una presencia, una irradiación y una constancia difícil de esquivar cuando se indaga en esta ciudad. En la danza no sólo como instrumento de conexión con lo sagrado o lo mágico, sino también como elemento expresivo que busca y encuentra los motivos de

33 "El porvenir inevitable: para la siguiente generación, menos del 30 por ciento de los 350 millones de latinoamericanos dependerán, para costumbres, mitos y modos de pensar, del pasado rural". Monsivais, Carlos. "Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano" en Pablo González Casanova (Coord.), op. cit.

34 Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Uruguay: Arca, 1984.

presencializarse más allá o más acá de esas trascendencias. Una vez más el ejemplo del Caribe, como espacio mucho más extenso que los límites geográficos del caribe, se hace indispensable. El baile no es, como podría pensarse, una manera secundaria de estar en el mundo. Por el contrario, responde aquí a una tradición en el sentido más hondo del término y a un complejo aprendizaje, que por estar "en el aire" no se percibe como tal.

¿Y qué decir de la música como elemento notable de conjunción entre acto y audición, entre producción y recepción de mil figuras imaginativas? Esta está marcada por un espacio de experimentación, de experiencia y de sabiduría inundante que se filtra y se diseña en todo(s). Desde lo banal a la "transfiguración de lo banal", desde los tipos a los arquetipos. Pero también la canción, en tanto experiencia musical omnipresente en la cultura latinoamericana puede aportar un hito ejemplificador de como se construye un imaginario de colectividades ciudadinas.

En cuanto a los aspectos manuales del trabajo o de la manufactura de la cotidianidad, basta constatar la falta de máquinas o de especialización técnica para caer en la cuenta de que las manos son aquí casi el único soporte para la sobrevivencia. Con ellas se produce, entre muchas otras cosas, la rayadura urbana o la construcción arquitectónica no hecha por arquitectos.

Mientras en Europa las vanguardias heroicas mueren bajo el influjo de la post-modernidad, la cual entre otras cosas reivindica a la pintura como expresión válida en sí misma, en estos espacios de la ciudad latinoamericana se pinta(ba) en las calles para exigir la caída del tirano de turno.

En el campo lingüístico aparece por su parte el lenguaje tejido en grupo y con malas palabras; de boca en boca y de tiempo en tiempo. "El decir, conversar, glosar, transformar el acontecer cotidiano en este código hace que la vida sea percibida y reflexionada de acuerdo a las reglas con que ocurre (no sólo agregaría yo) lo poético"³⁵.

Finalmente qué decir con respecto al desencantamiento del mundo, cuando a orilla de los caminos o de las vías férreas, se levantan las animitas o altares de carretera. Santuarios construidos anónimamente, y lo que es más importante, mantenidos a través de la veneración cotidiana, que muestran que el más allá existe aquí y no sólo allá. Y existe de la manera más modesta y a la vez más elocuente: con piedras y flores marchitas, con nombres y velas baratas; como recuerdo de una trágica muerte y su correspondiente deseo de perdón.

En un nivel más global se trata de pensar la ciudad más allá de la creación y la sensibilidad artística, ubicándose en la marginalidad³⁶ y descubriendo la centralidad avasalladora de esto otro. Pero también pensar la ciudad como nudo tejido desde las diversas piruetas que la modernidad suele mostrarnos.

Esta ciudad latinoamericana, nombrada así de manera más o menos arbitraria, es entonces el lugar que suele convocar instancias de experiencia estética, desde y con los aspectos manuales y corporalmente manejables, hasta las realizaciones de mediación, producto de la exposición a los llamados medios de comunicación de masas.

35 Sepúlveda, Fidel. "Nicanor, Violeta, Roberto Parra...", op. cit. 34.

36 Marginalidad que significaría comparativamente: bajos índices económicos, menores, escasos o nulos niveles de educación formal y una mayor cuota de los alcances que adquiere la represión política.

El arte vuelve a afirmar aquí su parcialidad mientras paralelamente se consti- tuyen mundos que en vez de abandonar la modernidad la prolongan. Claro que la prolongan y la convierten en una cuestión transfija, de donde resulta el lugar excep- cional de sus signos más elocuentes y ostentosos. No se trata por lo tanto de antepo- ner este tipo de manifestaciones al arte en cuanto éste sería moderno y aquellas no. Se trata de afirmar ambas cuestiones como consecuencia y prolongación de un mismo momento histórico, distinguiendo la relación privilegiada que las mayorías ciudadanas y modernas establecen con una de ellas; produciendo sus originales vinculaciones y marcando sus alteridades.

En el caso de las vinculaciones es evidente que la modernidad cultural ha compuesto una cierta dimensión de gratuidad asociada a una búsqueda premeditada de la realización de lo nuevo. Cuestión que aparece tanto en la hechura y los conten- dos de muchas de las manipulaciones ya señaladas, pero también en las formas de producción y de recepción de las tecnologías massmediáticas, las que a su vez han extendido, por su mismo carácter, un renovado aspecto de la modernidad.

En cuanto a las alteridades éstas no son más que la tradición transfigurada, que conecta al continente con tres vertientes de su propia historia. Primero, con la memo- ria de una España medieval y moderna, que supo prolongar en aquella realidad ame- ricana sus sueños, sus deseos y hasta sus propias taras, y que ya no volverá a ser nunca la misma. En segundo lugar, por la marca indisoluble de las culturas precolom- binas que sobreviven en continuo enfrentamiento con un rostro que no termina por aceptarse a sí mismo. Finalmente, las culturas africanas que más que construir un discurso latinoamericano suelen teñirlo y modularlo.

De este modo el continente latinoamericano se ve envuelto no sólo en la omnipresente señal de la cultura occidental sino que forma parte de su fabricación, la cual resulta muchas veces reciclada, aunque no pocas otras como producción legítima de una sensibilidad propia, marcada por el doble signo de la alteridad hacia afuera y hacia adentro.

Dicho de otro modo y para seguir con el tono de esta exposición: a la pregunta general acerca de nuestro ser latinoamericano, tan propia de cierta intelectualidad del continente, habría que, obligatoriamente sumar la respuesta general dada por estos otros espacios.

Si la respuesta es clara, precisa o verdadera habría que verlo en una etapa más o menos empírica y en un segundo momento. Lo que no admite duda es el estar de este ser. El genio discontinuo y multiforme de aquella parte del mundo se percibe en las acciones y en los utensilios, así como en el mundo objetual y ritual de los sonidos más variados y variables de estos signos. Una cultura que quizá no ha disociado "la palabra del mundo de los objetos", ni tampoco la experiencia de la producción y recepción de lo sensible. Allí se maneja no sólo el castellano como algo que ha sabido decir cosas que no dijo nunca en otros lugares, sino también estos signos como doble o triple de algo más. Así el lenguaje, el sonido, el movimiento, el canto se vincula con las cosas y ambos producen no una definición, sino una acción, una presencia en donde aquél doble es en primer lugar.

Todo esto constituye, como he adelantado, una *cultura ambiente* cuyos pliegues, contornos y sedimentos componen lo más permanente de aquella condición y cuyo despliegue integral, no sólo depende de esta cultura, sino que es su primera y última fundamentación.

Según la definición, ambiente puede entenderse como las condiciones o circunstancias físicas, sociales, económicas, etc., de un lugar, una colectividad, una época. Del latín *ambiens-entis*, que rodea o cerca. De esta manera y en una perspectiva actual, llamo *cultura ambiente* a todo un sistema auditivo, objetual y visual que sitúa e instaura en toda su complejidad la actual ciudad latinoamericana.

Cultura de la pobreza y de lo precario. Allí es posible reconocer una amalgama entre lo que comunmente se conoce como popular y masivo; una realidad que escapa aunque no anula a tan drásticas determinaciones conceptuales.

Jesús Martín-Barbero ha indagado en América Latina una cantidad considerable de experiencias en donde es posible observar cómo lo popular se hace presente en lo masivo³⁷. No como simple sumatoria de encuentros, ni menos como un sincretismo hecho a partir de contrarios definidos esencialmente. Sin embargo su análisis se contenta con una mirada de los usuarios de tales experiencias en tanto dinamizadores, capaces de reconocerse por medio de aquellos mensajes y en tanto aquellos mensajes funcionan como interpelaciones representativas de estos espectadores.

Para él, tanto los medios de comunicación (radio y televisión) como asuntos menos vastos en cuanto a sus coberturas (por ejemplo las fiestas o los circos), son actividades que saltan por encima de las acostumbradas visiones que pretenden reducir tales ocurrencias a una sola de aquellas visiones: sea lo popular o lo masivo.

Aceptando su proposición queda por reconocer el carácter constructor y material de muchas de estas experiencias. Es decir pasar del ámbito del reconocimiento y de la mediación en cuanto construcción "virtual" a la estructuración material-simbólica de la ciudad y la realidad latinoamericana.

Lo cómico, lo dramático, lo festivo se explica solamente en el todo que significan las manipulaciones de los usos cósicos de los materiales y no sólo en la mediación. La pintura callejera, el baile, el *graffiti*, las manifestaciones políticas masivas y todo aquello que forma lo tangible es también parte constitutiva de este total.

Haciendo un viaje multidireccional es posible encontrar allí distintas regiones, cuyo centro manufacturero es, no obstante, la llamada periferia en toda su magnitud. Ahí se alberga lo que Juan Acha llama la "subjetividad estética colectiva", es decir: "sentimientos e ideales de belleza, dramaticidad, comicidad, etc., que son estéticos y por tanto gobiernan sus actividades sensitivas (la sensibilidad) o, lo que es igual, las relaciones estéticas (o sensitivas) que mantenemos con la realidad"³⁸.

De manera que la *cultura ambiente* es la construcción, manejo y autoelaboración de dispositivos y producciones imaginarias y "reales" de enorme magnitud y a la cual "la ciudad letrada" le debe su sustento actual.

Espacio-tiempo como un *continuuus* cuyo fluido genera la permanente sensación de habitar todos los rincones. Variante infinita de los contornos merodeadores, tanto de la superficie como de lo sumergido y que permite conjugar el sentido y lo sentido con los sentidos.

37 Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili, 1993.

38 Acha, Juan, op. cit.

Esta cultura, lejos de aparecer como marginal o carencial es la estructura tiempo-espacio que inunda, de manera contundente, las posibilidades contemporáneas de una experiencia estética latinoamericana. Aunque, claro, de una manera singular.

Dicho espacio ha sido capaz de *decir somos* en vez de preguntarse *quiénes somos*. Respondiendo a necesidades cotidianas y profundas ha objetivado ideas, dioses y hazañas. Ha manejado la historia y la transhistoria por una acción, por un signo, por una cosa, en suma por un *hecho estético total*, por algo real y simbólicamente dado.

Es evidente que la terminología, el concepto de hecho estético total está construido teniendo delante el *fait social total* de Marcel Mauss³⁹. Me ha parecido un concepto apropiado, ya que lo que este autor entiende por tal *fait total*, responde a la problemática que intento señalar.

Estudiando el fenómeno del don en las civilizaciones anteriores a las nuestras ha afirmado que "los intercambios y los contratos se hacen en forma de regalos, en teoría voluntarios, en realidad obligatoriamente" (...). "Hay aquí todo un enorme conjunto de hechos, ellos mismos bastante complejos. Allí todo se mezcla, todo lo que constituye la vida propiamente social de las sociedades que han precedido a las nuestras..."⁴⁰

Puede afirmarse entonces, que en el caso de la ciudad latinoamericana, se produce un *hecho estético total* cuando alguien construye su entorno festivamente, con lo cual las maneras (colores, olores, formas, sonidos musicales, y ritmo) se relacionan con este alguien metonímicamente, envolviendo todo su ser en la dialéctica del sentido, de esto que su contexto legitima como tal. Esto se encuentra, a su vez, atravesado por el sello de raza, clase social o de género, con lo cual se marca la diferencia, pero también la pertenencia. Más que diálogo, interacción.

De este modo y en esta perspectiva contemporánea diré que aquí también todo se entremezcla, se enreda, se enmaraña y puede construirse, fundamentalmente, tanto desde el placer como desde el displacer.

Este *hecho estético* se tiñe de aspectos éticos, políticos, religiosos, morales e identitarios, sin necesidad de circunscribirse a ninguno de ellos exclusivamente⁴¹. A diferencia de la experiencia estética con el arte, que como se sabe, supone una relación más bien metafórica y centrada en la gratuidad y en la preocupación de la forma, acá la relación es una manipulación horizontal, en la que existe una representación⁴².

39 Mauss, Marcel. «Essais sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques» en *Sociologie et anthropologie*. P.U.F., 1991.

40 Ibid, p. 147.

41 Lo cual significa también que ninguno de estos aspectos lo es sin la participación de la carga estética que produce esta cultura.

42 "Représenter signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent (ce qui est, pour le dire en passant, la structure la plus générale d'un signe). Cette substitutions est, on le sait, réglée par une économie mimétique, la similarité postulée du présent et de l'absent autorisant cette substitution. Mais par ailleurs, représenter signifie montrer exhiber quelque chose de présent. C'est alors l'acte même de présenter, qui construit l'identité de ce qui est représenter, qui l'identifie comme tel. D'un coté donc, une opération mimétique entre présence et absence permet le fonctionnement et autorise la fonction de présent à la place de l'absent. De l'autre, c'est une opération spectaculaire, une autoprésention qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime". Marin, Louis. "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures". *Cahiers du Musée d'art moderne*, 24, 1988.

En fin, total no tanto por su capacidad de globalización, sino por los materiales sensitivos que son literalmente usados, *funcionalizados*, insertados en un entramado social y desde allí dialógicamente legitimados. Total por la capacidad de integrar, manipular y disolver elementos productores, transmisores y mediadores en un mismo momento colectivo-individual.

Esto no quiere convertirse en una definición en el sentido estricto de cercar, acotar, delimitar, concluir. Más bien debe entenderse como una manera aproximativa, inestable y sujeta a verificación. Comparto la idea de Winttgenstein en cuanto a la imposibilidad de las definiciones generales o universales de conceptos.

También suscribo la proposición de concepto abierto de Morris Weitz. Me parece que su planteamiento es, desde un punto de vista epistemológico, un asunto lo bastante convincente en lo que se refiere a esta materia. Luego, posible de ser utilizado en otras áreas del conocimiento⁴³.

Con todo, la identificación que alcanzan estos hechos con las angustias, sufrimientos o felicidades inenarrables los convierten a su vez en momentos peligrosamente abiertos. Si todo se entremezcla, también todo sirve como excusa y justificación para el abandono, la manipulación y la desesperanza. Mas también como manufacturación de la ciudad en tanto imagen real de convivencia.

Ahora bien, para explicar de manera más detallada la constitución de este *hecho* recurro a Hans Robert Jauss, quien a su vez y para desarrollar ideas centrales de su defensa de la experiencia estética se ha servido de conceptos tradicionales de la estética tales como *poiesis*, *aisthesis*, *catharsis*⁴⁴

Como se sabe, Jauss es un pensador destacado de lo que se conoce genéricamente como la teoría de la recepción, la cual ha señalado la importancia de la "lectura" en la concretización de las obras artísticas. También como un gran defensor de la actitud de gozo, del cual el arte implicaría la posibilidad y el fundamento mismo en tanto experiencia estética y función social. Estos tres conceptos le han servido, luego para resumir "...la eficacia propia de la experiencia estética, en tanto función de la actividad humana, es decir de la actitud posibilitada tanto por el arte, por el goce de lo bello como por el placer producido por los objetos trágicos o cómicos"⁴⁵.

43 "Un concept est ouvert si ses conditions d'application peuvent être amendées et corrigées; c'est-à-dire si on peut imaginer ou établir une situation ou un cas qui ferait appel à quelque espèce de décision de notre part, en vue soit d'étendre l'usage du concept de façon à le couvrir, soit de clore le concept ou d'en inventer un nouveau pour traiter le nouveau cas et sa nouvelle propriété". Weitz, Morris, op. cit.

44 "Poiesis, compris comme 'pouvoir (savoir faire) poétique', désigne alors un premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale: l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de 'sentir de ce monde et chez lui dans ce monde': l'homme 'd'pouille le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid' (Hegel, *Esthétique*), il en fait son œuvre propre, et atteint de la sorte à un savoir également distinct de la connaissance scientifique, conceptuelle, et de la praxis artisanale purement reproductrice, limitée par sa finalité. Aisthesis désigne un second aspect de l'expérience esthétique fondamentale: l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude; l'aisthesis rend donc à la connaissance intuitive (anschauende Erkenntnis) ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle. Enfin, catharsis désigne un troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale: dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social; il peut aussi couvrir sa liberté de jugement esthétique". Ibid, p. 131.

45 Ibid, p. 130.

Dejando de lado la perspectiva kantiana de la proposición de Jauss y su exclusiva preocupación por las obras artístico-literarias, me interesa de él fundamentalmente la trilogía conceptual anotada.

Así es como el *hecho estético total* está convertido desde su generación misma en un asunto de tridimensionalidad constitutiva. Es decir que éste es capaz de conjugar una permanente interpenetración de estos tres aspectos y que sólo por razones de comprensión analítica pueden ser registrados separadamente.

Veamos: es indudable que la producción o mejor el aspecto *poietico* corre aquí por cuenta de la población citadina latinoamericana. No solamente en cuanto a las experiencias en las cuales se manifiestan las mediaciones, las lecturas, las manufacturas perceptivas de la *cultura ambiente*, sino también y muy fundamentalmente en aquellas cuya realidad, en tanto manifestación objetual y activa, depende por entero de este aspecto. Lo que más propiamente puede llamarse *autopoiesis*. Esto contribuye, entre otras muchas cuestiones, a una toma de conciencia del tiempo y del espacio urbano, para lo cual la cotidianidad se vuelve densa, satírica, lugar de comunión o conflicto. La participación corporal, la adecuación somática, la participación física, los usos y las marcas que todo esto produce en la carnalidad de la ciudad acentúan el carácter de bitácora carnavalesca de una edificación regular y no sólo la presencia de una mera receptividad colectiva. El propio cuerpo, la propia escritura, ésta y no "la otra voz"

En cuanto a la *aisthesis* ésta es tanto individual como colectiva y tanto pública como privada. Se realiza no exclusivamente para renovar una mirada acerca de las cosas cotidianas, sino para construirlas en su cotidianidad. La percepción en este *hecho* es la presencia de los aspectos intuitivos e imaginativos de una relación que se suma a los intereses más inmediatos. Más que una relación a los significados, esta percepción se genera en una absoluta conjunción entre éstos y los significantes. Acercamiento y disminución de las distancias.

Los *hechos estéticos totales* lo son, entre otras muchas cosas porque tensan las historias personales y colectivas desde una aperccepción que anuda lo guardado como memoria con lo expuesto como acto concreto de sensibilidad. *Aisthesis*, significa entonces aquí la relación estrecha que guarda lo vivido y almacenado con la extensión de lo aparecido en tanto forma, sonido o movimiento, en una relación de igualdad.

La *catharsis* por su parte es el aspecto de transfiguración que se produce en el acto mismo del *hecho estético*, y que ata la vida (con todo lo que ésta tiene de felicidad y desgracia) a una especie de dimensión mágica. Es decir que un hecho como éste supone una intermitencia constante entre la banalidad de la vida y la necesidad de reproducirla con descargas de necesaria manipulación.

Lo banal se escucha, se lee y se siente en estas constantes que hechizan y encantan, tanto la apertura como la cerrazón de la construcción vital de las sociedades latinoamericanas. De este modo la religión, la política, las costumbres o incluso las entretenciones transitan por la dimensión de empatía en tanto restitución de lo que estos actos presencializan en virtud de sus formalizaciones.

Sin embargo la pluralidad de estos acontecimientos latinoamericanos, en cuanto eventos de todo orden debe llevarnos a pluralizar también el tipo de asuntos que trato de mostrar.

En este sentido es que un paso, también tentativo se inscribe en la necesidad de proponer una tipología que, de manera más o menos coherente, permita agrupar y definir en detalle el *hecho estético total*.

Pienso que fundamentalmente existen tres grandes agrupaciones que, sin abandonar su pertenencia a una matriz común poseen características propias y que de algún modo, y pese a su aspecto actual, mantienen ciertas reiteraciones históricas.

En primer lugar un tipo que caería bajo la denominación de lo mágico-religioso. Esto es el hecho constante de que una buena parte de los imaginarios latinoamericanos se han construido en una amalgama, que no disocia los aspectos de trascendencia en lo divino de unas prácticas y rituales que persiguen el manejo y la conciliación de fuerzas sobrenaturales. Algo así como una dimensión trascendente-intrascendente; esto es por el carácter divino al tiempo que terrenal que suelen mostrar estas prácticas.

Como ejemplos se encuentran las innumerables fiestas tradicionales de carácter principalmente (aunque no exclusivamente) católico, ciertos aspectos de lo que se conoce como folklore, la santería (Cuba), la umbanda (Brasil), el vudú (Haití) y las animitas (Chile, Bolivia, México).

Una segunda agrupación puede denominarse político-contestataria por estar centrada en un aspecto contingente y porque se mueve tanto en la búsqueda como en el desafío del poder establecido. Es característico de este tipo de *hechos*, al menos en su versión plástica, sus merodeos por la periferia de la ciudad, que como he señalado más de una vez, es mucho más que un simple detalle.

A esta tipología pertenecen por ejemplo la pintura callejera chilena, buena parte del *graffiti*; parte importante de la producción de lo que se conoce como la Nueva Trova Cubana, la llamada canción protesta de los años '70, cierto tipo de arpilleras y también el muralismo haitiano.

En términos más generales se encuentran también las carnavalizaciones a la que es sometida la política, en cuanto ésta es utilizada como manera de protesta o como deseo de cambio violento de la autoridad ⁴⁶.

Finalmente y siempre teniendo delante la arbitrariedad de este tipo de denominaciones, habría un tercer tipo de constante y que estaría relacionado con lo erótico-amoroso. Desde el melodrama televisivo hasta la canción latinoamericana, pasando por las fiestas de todo tipo se repite aquello del amor. No de cualquier idea de amor por cierto, sino del amor cortés y éste a su vez no ya como una excepción, sino como una práctica del imaginario latinoamericano más evidente.

El amor cortés se expresa como digo en más de una experiencia, pero es en la canción en donde encuentra su más general tendencia, en cuanto expresión propuesta por una serie de objetos, pero sobre todo por una serie mayúscula de sujetos. De forma que tanto en el bolero, como en el tango o en el vallenato a lo que se alude de manera frecuente, es a la solicitud, mantenimiento o pérdida de este sentimiento ⁴⁷

46 Recuérdese la magnitud y la festividad que adquiere la campaña del SI y del NO (Chile, 1988) en ocasión del plebiscito que permitió el comienzo del fin del gobierno autoritario, encabezado por Augusto Pinochet.

47 A este respecto ver a Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix-Barral, 1994. En una perspectiva más local a Carrasco, Eduardo, et. al. *Nueva canción, canto nuevo*. Madrid: Ediciones de la Frontera, 1985. Martín-Barbero, Jesús. *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

Esto no significa, no obstante, que cada una de estas experiencias excluya a las otras; simplemente quiere constatar ciertos trazos que pueden, y de hecho son, intercambiables y transeúntes.

Dicho esto queda por señalar el que quizás sea el más provocador de estos trazos, es decir el aspecto lúdico que, sin pertenecer a ninguno en particular, se presenta de manera variable en todos.

Sin embargo lo consigno como una problemática que debería ser pensada al indagar en esta cultura. Lo lúdico se muestra entonces de manera especial en actividades como el circo, la corrida, la feria, incluso en la fotografía, como forma de manipulación y de exposición estética⁴⁸. El juego, que en sincronía con el gozo (en su ambivalencia placer/displacer), desmonta todo intento evaluativo de una crítica estética que ha confundido el campo de sus autorizaciones. Si en un nivel de exterioridades objetuales, como son las obras de arte, dicha evaluación tiene algún sentido, aunque siempre discutible y polémico, en el espacio de lo experimentado, en tanto sujeto y ámbito sensorial, toda norma es nada más que una mueca que retuerce su propia condena.

IV. TEORÍA CRÍTICA

Plantear la conformación de una posible teoría estética para América Latina significaría, en mi opinión, continuar con el tono de lo que he intentado explicar hasta aquí. Es decir que una proposición para el continente sería de partida un tanteo especulativo de los mundos que inundan allí el espacio cultural.

Demás repetir que este espacio se despliega, preferentemente en el abandono y no en la abundancia; en el conflicto y no siempre en la concordia social, en los márgenes y no en los centros hegemónicos. Aquí suele conformarse una realidad que conjuga índices altísimos de pobreza material con falta total o parcial de formación educativa formal (cuestión que redundaba en un desprecio social debido al valor sobreestimado de este aspecto de la cultura) y finalmente con represión política. Por supuesto que la combinación de estos tres aspectos varía, dependiendo del país latinoamericano del que se trate pero, *grosso modo* corresponde a una realidad más o menos generalizada.

En un plano más amplio y profundo se da aquí una problemática bastante antigua dentro del marco de la cultura occidental y que tiene que ver con la tradicional separación entre el llamado pensamiento lógico y el denominado pensamiento poético.

O sea que la cultura latinoamericana actual se inscribe en el horizonte de una tal dicotomía, señalando, no obstante, a estos inmensos espacios culturales como construcciones preferentes del reverso de la razón, como materias privilegiadas de la sensualidad y de lo imaginario. Lo cual obviamente no significa negar aquí el sedimento de pensamiento racional, sino más bien la transposición estética a la cual es éste llevado por medio de las radicalizaciones imaginativas de estos eventos.

48 Bourdieu, Pierre. *Un art moyen*. Paris: Minuit, 1965. Benjamín, Walter. "Petite histoire de la photographie". *Etudes photographiques* N° 1 (1996).

Esta *cultura ambiente* es, nada más y nada menos que un lugar de encuentro de las siluetas de aquello que escapa a la dualidad excluyente de lo verdadero o de lo falso. Esto es, la vieja problemática occidental y moderna que insiste en percibir la realidad desde un basamento que privilegia lo conceptual a lo perceptual, lo racional a lo imaginativo⁴⁹. Lo que habría permitido la enorme presencia del desarrollo de la técnica y de la ciencia, en el sentido actual de explicaciones y experimentaciones guiadas por la instrumentalidad.

En este caso se trata de un sincretismo como tantos otros sincretismos latinoamericanos, en el cual conviven las explicaciones o los sentimientos más racionales con las creencias más arraigadas. No se trata, como en el caso del arte, simplemente del reconocimiento y legitimación que éste suele alcanzar dentro de la cultura especializada, en tanto hecho excéntrico; entendido en su doble acepción de ubicarse fuera del centro y en oposición a éste. Más bien de la modernidad expuesta como una aventura extravagante; es decir de un evento que puede ser percibido como falso y/o verdadero y que puede ser vivido, en algún momento, como un acto limítrofe entre lo medido y lo desmedido; producto inalterablemente soñado⁵⁰.

Así es como es posible dudar, una vez más, de las críticas tradicionales que ven a estas sociedades desde ángulos que expresan una incomodidad. Como aquella que se desgarran, entre la culpa de ver convertidos a los rincones latinoamericanos en lugares exentos del fenómeno arte, a la vez que inundados por el barbarismo de la cientificidad. Cuando en realidad ni lo primero tendría por qué ser una falta, ni lo segundo se perfila como una realidad verdaderamente tangible, al menos con la irradiación anunciada.

El continente latinoamericano, al menos en términos del extenso porcentaje que representa en cuanto conglomerado urbano, extiende, manipula (y es manipulado), a través de la imagen, el sonido y el movimiento y por medio de la hibridez metonímica y de la embriaguez festiva que representan estos *hechos estéticos totales*.

Es en este sentido y debido al territorio práctico-teórico invocado aquí que finalmente se suscita una interrogación acerca de la estética en tanto disciplina afectada por un tal proyecto.

Si estos *hechos* no son en el sentido estricto, institucional e histórico, arte, si son ellos los que constituyen principalmente la realidad imaginativa de las ciudades latinoamericanas; si ambos comparten con la estética la dimensión de modernidad y si ésta se encuentra lejos de ser una cuestión unívoca, entonces la pregunta central es en cuanto a la pertinencia de la estética en el estudio de lo hasta aquí tratado.

Creo que la posibilidad real de utilización de la estética como un saber capaz de crear aquí una teoría crítica, significa de partida el reconocimiento de la elasticidad de su tesitura. Aceptar que en tanto Teoría de lo Bello, en tanto Ciencia del Placer Sensible o en tanto Filosofía del Arte legítima, agota y expande una ambigüedad, o mejor una polivalencia señalada desde su nacimiento en tanto quehacer intelectual

49 Durand, Gilbert. *L'imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994.

50 Ernesto Sábato ha dicho alguna vez que "de un sueño se puede decir cualquier cosa, menos que sea una mentira". *América Latina marca registrada* (Entrevista con Sergio Marras). Buenos Aires: Zeta, 1992.

autónomo. Esto porque ya desde el principio de su constitución como disciplina “se perciben dos tendencias, dos maneras de concebir la autonomía de la estética: o bien se habla de la autonomía del sujeto, de su facultad de apreciar y de juzgar libremente acerca de la belleza, de la naturaleza, del arte (o de la cultura podría agregar yo por mi parte); o bien se entiende por autonomía el aislamiento de una esfera artística, capaz de dar también ella acceso a la Idea, a la Verdad, al Sentido, al Absoluto y susceptible de competir con la ciencia y la filosofía”.⁵¹

Hasta hoy los temas, autores y disciplinas que suelen ocuparse de los asuntos que presuntamente caen dentro del dominio de la estética no han logrado un claro consenso con respecto a ninguno de estos aspectos. Y esto a pesar de que las teorías estético-visuales más reconocidas han insistido en el arte como la aventura que obligatoriamente debería, si no legitimar al menos atraer la atención exclusiva de éstas. En desmedro inclusive de aquellas teorías que conciben la estética en el tramado que es capaz de producir la separación de la Belleza con respecto a la Verdad y al Bien.

De ser así podríamos preguntar, como lo hace y lo niega Christian Bouchindhomme, si Baumgarten es el precursor de una estética moderna⁵². Incluso podría agregarse si es posible una historia de la estética en los términos de un saber milenario, difusamente enroscado en otros tantos aspectos de la civilización occidental.

La verdad es que la estética se encuentra lejos de recibir un consenso en cuanto saber teórico circunscrito, siendo más admitido, como digo, la idea que insiste en relacionarla con las diferentes manifestaciones de los objetos o acontecimientos de producción artística. Luego, cualquier intento por evadir estas constataciones lo que hace es confundir categorías conceptuales y dar lugar a un anacronismo que desfasa los acontecimientos sobre los cuales trabaja.

La estética es desde sus inicios una parte de entre los saberes ocupada de los problemas de la percepción y de lo sensible. De esto resulta, como lo ha afirmado categóricamente Timothy Binkley, “que la estética no ha sido nunca exclusivamente el estudio de los fenómenos artísticos”⁵³. En este caso se trata más bien de la filosofía del arte, ocupada de estudiar una “actividad específica de producción de objetos particulares, como depósito de formas, como actitud humana, etc...”, “...poseyendo éstas dos partes: el estudio de hechos o de formas artísticas y el estudio de las categorías de juicio sobre el arte”⁵⁴

Desde una problemática conceptual y empírica la estética es también un claro ejemplo de la necesidad de trabajar a partir de lo que Wittgenstein llamó las “afinidades familiares”⁵⁵ ya que invoca a una familia de términos, pero no se reduce a ninguno de ellos.

Lo importante, pues, no es tanto esclarecer de una vez y para siempre lo que se entiende o entenderá por estética, sino más bien reconocer su capacidad productiva de un aparejo epistemológico y desde allí la necesidad de exigencia con respecto al uso que de ello se haga.

51 Jiménez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997, p. 90-1.

52 Bouchindhomme, Christian. “Naissances et renaissances de l'esthétique”. *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*. Paris: Cerf, 1992.

53 Binkley, Timothy. “Pièce contre l'esthétique”. *Esthétique et poétique*. Paris: Seuil, 1992, p. 41.

54 Chateau, Dominique. “L'esthétique dans le cadre des arts plastiques”. *Les arts plastiques à l'Université*. Aix-en-Provence: Publications de L'Université de Provence, 1993, p. 103-4.

55 Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Suivi de investigations philosophiques. Paris: Gallimard, 1986.

Entonces la posibilidad de una estética para Latinoamérica es viable a condición de registrar su multiplicidad en tanto campo de problemas, cuestión que podría aceptarse, en principio, teniendo delante su historia, sus teorizaciones y problemáticas o sus resoluciones y sobre todo sus usos⁵⁶

El develamiento de esta especie de polivalencia de los sentidos y alcances semánticos de la estética se corresponde, al mismo tiempo, con los cuestionamientos del propio escenario latinoamericano. Es éste en buenas cuentas el que desde su ambivalencia ciudadana conjura cualquier intento desmovilizador, proveniente de toda disciplina que encuadre rigurosamente sus postulados programáticos.

Si los ámbitos constructores de una experiencia estética latinoamericana no encajan con un orden teóricamente moralizante, entonces el discurso debe ceder a un estado que se movilice desde lo arrogante a lo atorrante. No con el ánimo de perder profundidad, sino más bien con el objetivo de ganar en territorialidad aquello que se pierde en hidalguía de claustro.

La proposición de una teoría crítica pasa a mi juicio por aceptar un estado de cosas que busque señalar tal estado como la producción discontinua de una tradición construida en desmedro de esa misma teoría crítica. Esa es la manera de serle fiel a un pensamiento que reconoce su espacio de maniobra, en cuyo centro, la misma crítica, se alimenta para, desde allí, continuar un trabajo de fidelidad con gran parte de sus postulados. Crítica significa antes que todo interrogación en relación a sí misma. Crítica latinoamericana no puede, entonces, dejar de ser construcción a partir de conceptualizaciones que busquen y señalen los reflejos y las correspondencias de una ciudad que se niega a ser exclusivamente cuadrículada y orgánicamente formateada.

Mucho se ha insistido en cuanto al divorcio entre una tarea intelectual de las élites latinoamericanas y la supuesta realidad continental, que no sólo las rebasaría, sino que simplemente se construiría de espaldas a aquellas. Pienso que sin dejar de ser cierto, dicha constatación olvida que el paso siguiente es, efectivamente, una propuesta de trabajo teniendo delante de manera explícita las realidades que por sí mismas aparecen privilegiadas, así como las razones y métodos por las cuales eventualmente se les estudia. Como ha escrito Pierre Bourdieu "el progreso del conocimiento en el caso de la ciencia social, supone un progreso en el conocimiento de las condiciones del conocimiento"⁵⁷

El texto que propongo no es más que un intento por ligar expresión, acción y mirada interrogativa, desechando en lo posible la postura de un develamiento autoritario, sinónimo de autoridad. Lo que no significa una acción pasiva de recreación hedonista en el estudio de estas acciones culturales, pero tampoco el manejo de una llave maestra que descubra *el* camino y *la* verdad, es decir, el agotamiento de sentido.

Para aclarar este punto y terminar recurro a Borges, quien a propósito del tango ha señalado una idea interesante. "Musicalmente —ha dicho— el tango no debe ser importante; su única importancia es la que le damos. La reflexión es justa, pero tal vez es aplicable a todas las cosas"⁵⁸

56 Hago alusión a la historicidad dentro de la modernidad que es en mi opinión la única válida desde lo comprensible y manejable para los fines del estudio de las experiencias estéticas mayoritarias en América Latina.

57 Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. París: Minuit, 1980, p. 7.

58 Borges, Jorge Luis. "Historia del tango". *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza Emecé, 1990, p. 118.

