



UNIVERSIDAD DE CHILE

**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO**

HACIA EL *HOMO AESTHETICUS*:

el pensamiento estético de Fidel Sepúlveda

FELIPE ESPINOZA VILLARROEL

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA
MENCIÓN ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE

**PROFESOR GUÍA:
JORGE ACEVEDO GUERRA**

SANTIAGO DE CHILE
JULIO 2014

DEDICATORIA

A mi familia, especialmente a mi abuela, padres y hermana por su incondicional cariño y apoyo.

A Fidel Sepúlveda, maestro y principal inspirador de estas páginas.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis recibió financiamiento por parte de MECESUP al proyecto “Doctorado en Filosofía mención estética y teoría del arte”, Universidad de Chile / UCH 0705, a través del Programa MECE Educación Superior.

ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN.....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1 La reflexión de Sepúlveda en torno a la obra de arte.....	14
CAPÍTULO 2 Las “otras” estéticas.....	25
La obra como acontecimiento efímero.....	27
Algo más sobre la acción de arte: política y espacio.....	52
Acerca del arte efímero.....	67
Fundamentos del arte efímero.....	69
Sobre lo artístico de lo efímero.....	88
El espacio de lo efímero.....	100
Lo efímero en tiempos de globalización.....	112
CAPÍTULO 3 En torno al arte efímero: el arte después del arte.....	125
CAPÍTULO 4 Resistencias desde el arte popular: el canto a lo poeta.....	143
CAPÍTULO 5 Arte efímero y arte tradicional: posibles puntos de diálogo.....	212

	Pág.
Lo tradicional y lo efímero: aspectos en común.....	213
CAPÍTULO 6 Fidel Sepúlveda y los otros:	
filiaciones teóricas.....	217
H. G. Gadamer.....	218
El conocimiento científico ante el mundo social e histórico.....	219
La itinerancia humana como un incompleto caminar.....	220
Presencia de la comunidad.....	222
En torno al rol del genio en el arte.....	225
El rol de la experiencia en la obra.....	230
La compleja relación arte – vida.....	233
Arte y verdad.....	233
Papel de lo simbólico.....	235
La experiencia del arte como autocomprensión.....	236
De vuelta al símbolo.....	238
La instancia de lo lúdico en el arte.....	240
El papel del espectador.....	243
La dimensión experiencial de la obra.....	245

	Pág.
Memoria y tradición.....	246
Arte y tradición.....	254
La aventura del vivir y su relación con el arte.....	256
John Dewey y El arte como experiencia.....	258
Los prejuicios del arte.....	258
Museo y coleccionismo.....	261
La escisión entre arte y experiencia.....	262
Los enemigos de lo estético.....	265
La cualidad estética de las obras.....	268
Las jerarquías de lo estético.....	269
La necesidad de una crítica “otra”.....	270
Necesidad de una mirada integral.....	274
Rol y potencial del arte.....	276
Arte y vida en la perspectiva de John Dewey.....	275
La experiencia cotidiana en tanto acontecimiento artístico – estética. El papel de la tradición.....	296
El espectador y su co – elaboración con la obra vía percepción.....	305

	Pág.
Arte “popular” y arte “oficial”	310
Fidel Sepúlveda y el pensamiento heideggeriano.....	315
La Cuaterna: Cielo, Tierra, Mortales y Divinos. El modo de la verdad en que se manifiesta el ser como lo cuadrante.....	320
Ortega y Gasset.....	322
A modo de epílogo.....	328
Bibliografía consultada.....	331

Pero aun lo permanente es fugaz.
(M. Heidegger)

RESUMEN

La reflexión en torno al arte y la estética del profesor Fidel Sepúlveda Llanos (1936 -2006), pese a su relevancia y originalidad, no se encuentra sistematizada como tal. Hasta el día de hoy, tal pensamiento permanece diseminado dentro de la prolífica cantidad de ensayos y artículos que el profesor Sepúlveda escribió estando en vida. A partir de tal hecho, surge la inquietud de intentar una primera sistematización de este desarrollo teórico, fundamentalmente en torno a un tópico capital dentro la obra de Sepúlveda y que funciona a manera de eje: la obra de arte. La perspectiva de la obra de arte creemos que se constituye en una de las más prolíficas posibilidades de abordar un pensamiento complejo como el de Sepúlveda, visualizando su reflexión estética como un discurso en torno a la obra, su estatuto, condición y proyecciones. Desde esta perspectiva, vinculamos la teoría estética de Sepúlveda con otros desarrollos que también han cuestionado el concepto de obra de arte occidental, análisis que nos permite por lo demás poner en común manifestaciones que usualmente permanecen desvinculadas entre sí (por ejemplo, algunas expresiones del arte contemporáneo y otras de la cultura tradicional). Por último, y siguiendo la

intención de relacionar la reflexión de Sepúlveda con otros desarrollos y visiones que la completen y complementen, se intenta vislumbrar qué filiaciones teóricas aparecen como más relevantes dentro del pensamiento del profesor chileno, deteniéndonos en aquellos conceptos y temas que comparten y que son claves para entender y dimensionar su pensamiento estético. Complementario a lo anterior, se analizará cómo tales planteamientos foráneos se pueden relacionar con la reflexión en torno al arte y cultura latinoamericanos, sus potencialidades y limitaciones.

INTRODUCCIÓN

A través de los escritos del profesor Fidel Sepúlveda Llanos (1936 – 2006) en torno a estética, literatura y cultura popular, es posible desprender una concepción estética particular, original y rupturista, la cual, no obstante, no se encuentra sistematizada como tal. Por ende, y si bien Sepúlveda no llegó a escribir una “Estética” en términos de un “tratado”, a partir de sus análisis respecto a objetos o temas puntuales de la cultura popular, es posible desprender un sistema estético sui generis que reclama con urgencia atención y reflexión. Sin embargo, y en aras de evitar que la investigación tome un tono meramente monográfico y referencial, interesa leer tal pensamiento estético en relación con algunas de las problemáticas de la reflexión estética actual, para de ese modo indagar en las potencialidades y limitaciones de la propuesta además de vislumbrar en qué medida tal pensamiento constituye un aporte para la discusión contemporánea sobre el arte y la estética.

Uno de los pivotes respecto del cual se anclará la reflexión de Sepúlveda es el cuestionamiento hacia una manera de concebir el arte en Occidente y, específicamente, lo que tiene relación con la concepción occidental de obra de arte. Hay una cierta manera de hacer y concebir el arte y específicamente la obra que, tanto para Sepúlveda como para otros críticos y artistas, se encuentra en franco entredicho. Concebimos, por ende, a la estética de Sepúlveda fundamentalmente como **una reflexión respecto a la obra de arte** en Occidente, su estatus y la posibilidad de concebir una estética alternativa a dicha concepción.

La propuesta de investigación entonces se centrará en buscar paralelos, confluencias y afinidades entre los planteamientos de Sepúlveda y otras estéticas y reflexiones las cuales, si bien han emergido desde lugares y contextos diversos, coinciden en lo fundamental: cierta **posición de resistencia** frente a la concepción de obra de arte proporcionada por la historia del arte occidental. Será entonces a partir de tales posibles puntos de encuentro entre diversas estéticas y modalidades artísticas desde los cuales podrá resituarse el pensamiento estético de Sepúlveda como instancia válida en medio de la discusión contemporánea sobre el arte.

A partir de lo anterior, los objetivos de la investigación son los siguientes:

- Realizar un análisis del pensamiento de Fidel Sepúlveda en torno a la obra de arte, en el marco de su reflexión estético – antropológica en torno a la cultura tradicional.
- Poner en relación tal reflexión y expresiones de nuestra cultura tradicional con algunos de los desarrollos del arte y estética contemporáneos vinculados a expresiones como el arte de acción y el arte efímero, rescatando en ambas perspectivas la crítica respecto a la noción de “obra”.
- Explicitar algunas de las filiaciones teóricas más relevantes en el pensamiento de Sepúlveda, vislumbrando de qué manera tales reflexiones entran en diálogo con una estética centrada en la cultura popular latinoamericana.

En primer lugar, se dará paso a una somera revisión de los principales planteamientos de Fidel Sepúlveda respecto de la obra de arte, su estatus y cómo su reflexión se coloca en conflicto respecto a la visión de obra de la historia del arte occidental; luego de ello se abordarán las denominadas “otras estéticas” que, desde su quehacer productivo, ponen en entredicho la tradicional noción de “obra”; a continuación, se tratará el caso del llamado “arte efímero” y sus distintos aspectos y cómo cada uno de ellos colabora en desarrollar la reflexión precedente; posteriormente se abordará el tema del “canto a lo poeta” y cómo dicha expresión entra en diálogo con las estéticas del arte efímero mencionadas; para finalizar, se examinarán algunas de las más importantes filiaciones teóricas de Fidel Sepúlveda para analizar de qué forma ciertas teorías se complementan con la reflexión en torno al arte y cultura popular latinoamericanos.

CAP. 1 LA REFLEXIÓN DE F. SEPÚLVEDA EN TORNO A LA OBRA DE ARTE.-

Desde la matriz cultural occidental, hay una preferencia en el enfoque de la obra de arte en cuanto a destacar, principalmente, el aspecto autoral de la misma. Este último, además de volverse en figura conocida y reconocida dentro del circuito artístico, se le eleva a la categoría de “genio creador”:

“La cultura occidental de los últimos siglos ha trabajado la estética principalmente como una reflexión en torno a la obra de arte. En esta tradición, ésta se tipifica en la obra de autor conocido. El antropocentrismo renacentista encuentra uno de sus paradigmas en el artista – genio” (Sepúlveda, 1983: 13).

El foco de atención es en el hombre como el principal artífice y responsable de lo artístico, lo cual releva el tema de la autoría y filiación respecto a una obra determinada y cómo ésta queda signada con ello: “De ahí la búsqueda de la “originalidad” como valor supremo...También la minucia...de las fuentes. La obra tiene paternidad definida...nace una vez y es irreversible” (Ídem).

Hay, de paso, una crítica también al carácter fundamentalmente representacional de la obra en tanto deudora de una subjetividad síquica de la cual ésta necesariamente debería dar cuenta: “Se enfatiza la relación autor – obra y el valor estético es medido...en cuanto la obra refleja las ideas, sentimientos, estados de ánimo del autor” (Ídem).

En este trance, además, existe la preocupación por conservar la obra como soporte, tal cual ha sido creada: “Interesa a esta estética resguardar...la fidelidad del proceso creador...la integridad del significante” (Ídem).

A partir de lo anterior, podemos comenzar a determinar la manera cómo nos aproximamos a la obra y cómo ésta acaba en cierto modo siendo presa de un cierto “solipsismo creativo” a cargo del autor, lo cual a su vez termina influyendo en la manera cómo la leemos los espectadores:

“Esto estimula una actitud de acercamiento pasivo a la obra...importa resguardar la integralidad del significante...Se impone entonces el acabado, el cuidar el detalle...La obra es estilo...huella digital del individuo...intransferible...incomunicable” (Ídem).

De allí entonces que “El arte devenga elitista, para iniciados conocedores” (Ídem), terreno de especialistas, catalogados como los “capaces” de acceder a cierta zona tan “desconocida” como “brumosa” en cuanto susceptible de ser comunicada. De esta forma quedamos presos, dice Sepúlveda, entre dos instancias sordas y ciegas una respecto de la otra: “De un lado el subjetivismo contemplador...del otro, la obra bloqueada en su mismidad, en el universo clausurado de sus signos” (Ídem).

¿Qué pasa, entonces, en esta instancia con la obra?: “En ambos casos – autismo, solipsismo- la obra de arte está en un punto muerto en cuanto a futuro, por ausencia de una cosmovisión de relevo que restituya la red de comunicación...del hombre con el hombre” (Ídem).

No hay comunicación ni conexión posible con lo que tiene de humano la creación artística, traicionando su objetivo original de “tocar” de alguna u otra manera a lo humano que crea y que, a la vez, contempla la obra.

Sin embargo, tal desconexión respecto de la experiencia humana frente a las obras de arte, sea desde el creador o desde el que la recepciona, no sólo tiene consecuencias a tal nivel, explicando esto último cierto modo de aproximarse a la obra que ha caracterizado a la historia del arte en Occidente:

“Una actitud discriminatoria, a lo sumo condescendiente, para un tipo de manifestaciones originadas desde otra vertiente de lo humano: la alteridad tradicional. Tales expresiones serán vistas como normalmente inferiores. Es más bien inconcebible que en esos niveles pudiera producirse algo ‘perfecto’” (Ídem).

Es la visión de un enfoque respecto de la obra obsesionado con la “perfección”, ensimismado en la idea de que el arte puede y debe provenir desde una sola vertiente para ser considerado como válido. Es en este escenario donde entran en juego las múltiples manifestaciones provenientes de la cultura popular y, específicamente, desde el folklore en tanto obra de arte, lo cual constituye aún una batalla por ganar cierto espacio, lucha que se extiende por años y que aún no termina: “La reivindicación argumentada del folklore como arte, no obstante, no constituye un capítulo importante en la bibliografía latinoamericana” (Ibíd.: 14).

¿Qué nos ofrece, entonces, la perspectiva del saber tradicional y en qué medida figura como alternativa respecto de la visión dominante en el terreno estético – artístico?:

“El mundo del saber tradicional...del metabolismo de la infancia, ordenándose a la medida del deseo abierto al afán de búsqueda, sin prejuicio ante lo extraño, ante lo otro; mundo del ser que explora el espesor del mundo sentido de otro modo, que hace el laberinto imaginario del mundo de afuera sabiendo que es también el mundo de adentro” (Ídem).

Hay una aceptación de la otredad en tanto asimilación para el propio desarrollo y que va más allá de las oposiciones dualistas y maniqueas que han dominado el pensar occidental. Precisamente aquí ocurre lo que Sepúlveda percibe como una carencia de parte de las obras del arte occidental desde un tiempo a esta parte:

“Piedra angular es la experiencia de vinculación...cosmovisión interrelacional del hombre con el cosmos, con lo poderoso, lo *tremendum numinosum*, con el tiempo fundamental...que siente a lo existente como un trasfondo de correspondencias, que desbordan las limitantes del espacio, tiempo y acontecer...y donde lo cuantificable es desplazado por lo imponderable...hace concurrir a los contrarios...lo uno y lo otro se bisagran, modulan el acontecer, lo espiralizan al misterio” (Ídem).

Es desde esta visión, vinculada al cosmos, el entorno y los hombres, que es posible desprender, también, una *estética* (Ídem). Es a partir de ella que “El hombre, instalado en el mundo de la vinculación...expresa su acuerdo con este mundo y uno de estos modos es el folklore” (Ídem).

La apuesta de Sepúlveda es que el folklore se constituye en instancia donde se convoca a lo humano desde una perspectiva existencial: “El folklore encarna esta experiencia humana, la más amplia y prolongada en lo que lleva la especie itinerando el planeta” (Ídem).

Se forma una suerte de paralelismo entre la obra folclórica y su realizador o intérprete que ve en el despliegue de lo artístico una metáfora de su propia existencia, llenándose expresión folclórica de humanidad:

“Desde esta cosmovisión el hombre se crea, encarna su condición en la obra que hace, metaboliza mundo y es metabolizado por éste; éste adquiere la pulsación del ritmo humano al entrañar la precariedad que lo transformó... Así, expresión y creación del mundo es expresión y creación del hombre” (Ídem).

Cabe señalar en este punto que, al hablar de folklore, debemos sacudir a tal noción de los prejuicios que nos hacen leerla exclusivamente como música campesina y popular, lo cual limita y empobrece cualquier posible reflexión al respecto que intente trascender el ámbito del prejuicio y la etiqueta:

“La noción de folklore referida a una expresión artística limitada casi exclusivamente al ámbito musical... es una más de las incongruencias a las que se ha llegado mediante la puesta en marcha de esa ideología que publicita la escisión sensorial como forma privilegiada de percepción y la contemplación pasiva como método ideal” (Fernández Arenas et al., 1988: 49).

Junto a esta ceguera epistemológica que se comente con el folclore se impone, al mismo tiempo, una manera de leer la obra que ha caracterizado

al enfoque artístico occidental. ¿Desde qué lugar, entonces, podemos fundamentar la expresión artístico – folclórica como objeto de estudio y reflexión estéticos?: “Con este instrumento (el símbolo) de la expresión – creación del hombre se ha hecho el folklore – arte; su estructura básica es...simbólica. De ahí deriva su principal razón para ser objeto de una reflexión estética” (Sepúlveda, 1983: 15).

Será entonces atendiendo a la dimensión simbólica del folklore desde la cual Sepúlveda permite relevar la pertinencia de la obra folclórica en tanto manifestación estética. Sin embargo, debe considerarse ésta última como una estética particular o sui generis, diferenciándose de otras en ciertos aspectos fundamentales y apareciendo muchas veces como alternativa y marginal: “La estética del folklore es...la estética del otro mundo y del otro modo...del mundo al revés...de lo pequeño, feo, débil, ignorante que bisagra con lo grande, hermoso, fuerte, sabio; de la unidad y fluidez de todo con todo ” (Ídem).

Desde esta estética es que se desprenderá además una “Visión creadora de hombre y de mundo que hace evidente una antropología y cosmología vinculantes” (Ídem).

Resulta interesante visualizar cómo, desde esta nueva estética hay, de manera soterrada e inaparente, un replanteamiento respecto de la obra de arte y la manera en que nos relacionamos con ella:

“La estética del folklore exige...otra perspectiva...a la obra acabada, la de obra haciéndose. A la de obra clausurada en el universo de los signos, la de

obra abierta en el multiverso de los símbolos. A la obra de autor individualizado, la de autor comunitario. A la de destinatario individual, la de destinatario colectivo” (Ibíd.: 15-6).

Hay una redefinición de la obra en cuanto: factura y significación; la filiación de la autoría; y cómo se le percibe y lee, todos estos aspectos que configuraron un modo de arte y que instalaron una manera de concebir y difundir lo artístico, extendida hasta nuestro días.

Ante la estética más apegada al paradigma occidental que se obsesiona por la “originalidad y lo unitario identificable”, se plantea una manera de percibir “otra” que trasciende lo contingente y apunta a una dimensión originaria:

“En una sintagmática determinada por la psicología de la ‘originalidad’, de la ‘unicidad’, la estética del folklore opera sobre un corpus articulado desde paradigmas transhistóricos, con acontecimientos, personajes, espacios, tiempos arquetípicos” (Ibíd.: 16).

Es un modo alternativo para leer el arte desde, por ejemplo, su dimensión temporal en tanto desarrollo artístico y que se relaciona con la manera cómo se configura la obra: “La estética clásica opera sobre una realidad textual que se actualiza en la decodificación sincrónica... la estética del folklore se instala en la diacronía. Es a lo largo del texto que se va configurando el texto” (Ídem).

Es precisamente en la concepción de obra donde se centra la principal crítica de esta estética heterodoxa, constituyéndose como alternativa a la manera de hacer y concebir el arte occidentales: “A la estética de la obra acabada hay que oponer la de la obra *in fieri*, en devenir. A mayor amplitud de variantes mayor plenitud de la invariante que se anda buscando, vigorosa...Imagen simbólica de la vida, los prototipos siempre están variando, tentando nuevos caminos” (Ídem).

Lo artístico cobra una gran vitalidad, tal vez la misma vida que alguna vez tuvo y que por la obsesión respecto a la subjetividad del genio creador se fue perdiendo o quedando relegada ante la figuración individual. Es la manera de operar que tiene lo folklórico, en cuanto al trabajo con las variantes y las sucesivas reconfiguraciones de éstas, lo que termina por expresar el soporte comunitario en el cual se basa el universo de lo folklórico: “el corpus se comporta como un macroorganismo estético expresivo del espíritu de una comunidad” (Ídem).

Volvemos de este modo al paralelo entre el camino trazado por la obra y el recorrido por lo humano que le da vida, dando cuenta con ello una clave respecto del desenvolvimiento de lo folklórico y que explica su dimensión humano - existencial: “la obra folklórica ocurre por una creación sucesiva. Su condición óptica es el ser proyecto – trayecto, ser siendo lanzado adelante permanentemente, análogo al proyecto – trayecto que es el hombre” (Ídem).

Sin duda que esto trae consecuencias respecto a la manera de leer el arte y los distintos ámbitos de lo artístico puestos en cuestión por esta “nueva estética”:

“A este modo de ocurrencia... Pierde relevancia el papel del creador porque no importa la “perfección” de la proposición: pierde vigencia, también, la intocabilidad del significante. En cada “ocasionalidad” éste es “tocado”, “alterado” o puede serlo. No es su misión ir terminado, a incentivar al respecto lo “hecho perfecto” de una vez y para siempre” (Ídem).

Es una obra que, fundamentalmente, “deviene”, “acontece” en tanto su propio desarrollo clama por una dinámica del sentido de parte de quienes las perciben y leen: “hay una estructura y un sentido... tantos cuantos le otorguen los individuos y en las diversas ocasionalidades” (Ibíd.: 17).

Es clara la referencia a un **sentido**, no obstante, éste alude a una realidad compleja y entramada y que nunca se da por acotada ni acabada sino, por el contrario, precisa de la permanente redefinición respecto de sí misma para acontecer de manera acorde con la dinámica del hombre y del mundo:

“La obra folclórica alude a un referente que está acotado por el repertorio de imágenes cósmicas, oníricas y poéticas que están definiendo permanentemente un sentido. Tal referente es flexible... desde él, el hombre y el mundo tienen coherencia” (Ídem).

Cabe detenerse, una vez más, en la concepción de obra que supone la estética del folklore, la cual termina por alterar la manera convencional que

la historia del arte de Occidente nos ha legado como “la” manera exclusiva de abordar lo artístico y que alude fundamentalmente a un determinado cambio de mirada:

“En la producción de la obra de arte hay dos fases. La primera es la escritura...producto del diálogo autor – mundo. La segunda es la lectura, producto del diálogo creativo obra – destinatario. La estética clásica, privilegia la primera. La estética del folklore se gesta desde la segunda”
(Ídem).

Hay una primacía entonces de la obra y de quién la lee, de alguna forma configurándola con su experiencia de interacción respecto de lo artístico. Es desde allí que a la vez opere cierto intercambio de roles: “...la creación en el folklore tiene su concreción efectiva no en el emisor sino en el receptor; el creador es el destinatario; el destinatario es el destinador”
(Ídem).

Se acentúa entonces su carácter ocasional y de “obra haciéndose”, lo cual se concretiza y comprueba en las múltiples variantes que configuran el corpus folklórico – artístico:

“Dependerá de la ocasionalidad (vigencia, frecuencia) para que su performance sea creadora o fosilizada, actualizadora o sólo recordatoria. En síntesis, no hay opus único. Hay un proceso. Es éste el que traza su perfil de acontecer a lo largo de siglos o milenios y en los...millones de versiones, de reactualizaciones” (Ídem).

Nuevamente, la obra se llena de humanidad para vivenciar lo que implica la existencia humana y vivirla como tal: “Este arte encarna como ninguno la precariedad y la continuidad de la especie” (Ídem). De este modo, “la vida sucesiva y ubicua del arte folklórico es una metáfora acabada de la itinerancia estructural del hombre” (Ídem).

Hay en este planteamiento una concepción del arte profundamente vinculada con lo humano y con la posibilidad de concebir lo artístico como lugar de encuentro del hombre con toda otra otredad que también lo constituye como ser humano (consigo mismo, los otros, el entorno y lo trascendente). Es la apuesta del folklore concebido como arte, del arte concebido como folklore:

“Si de algún arte se puede hablar como de verdadera encarnación del espíritu humano como búsqueda de su ser en el encuentro consigo mismo, con lo demás, con lo otro, más allá del tiempo y del espacio, pero en diálogo con ellos, ese arte es el folklore. La historia del arte y la estética está por hacerse y debiera comenzarse por situar al folklore como arte modélico” (Ídem).

CAP. 2 LAS “OTRAS” ESTÉTICAS

A la luz de los planteamientos de Sepúlveda en torno a concebir una “estética del folklore”, resulta de interés constatar que tal manera de pensar y hacer arte, y es nuestra principal hipótesis, emparenta con otras expresiones artísticas contemporáneas que también cuestionan aspectos como son la concepción de “obra”, su “lugar” de emplazamiento privilegiado en el espacio del museo y el papel que le caben al artista y público en el devenir de lo artístico. Con esto, nos referimos específicamente a expresiones relacionadas con **las acciones de arte** y lo que se conoce como **arte efímero**.

El planteamiento que nos guía es que habría un rico y complejo paralelismo a explorar, entre expresiones desde las cuales Sepúlveda fundamenta su estética del folklore (el canto a lo poeta, por ej.) y manifestaciones propias del arte contemporáneo vinculados al arte efímero y performático. El punto de encuentro entre expresiones en apariencia tan disímiles sería una manera de concebir la obra arte, planteando una posición tanto de **alternativa** como de **resistencia** respecto a la idea de obra más extendida en Occidente. El término utilizado por Sepúlveda y que nos parece acertado es el de “reverso”: “Más allá de la fábrica, cuaja la creación; más allá de la verticalidad, abre el asombro; más allá de las ciencias, madura la sabiduría. A lo mejor no más allá, pero sí del otro lado, en el reverso” (Sepúlveda, 1982: 11).

Ante los órdenes preestablecidos de la civilización occidental, representados por los ámbitos productivos, verticales y científicos, aparece “lo otro”, lo que tal vez no esté “más allá de” pero sí en la “otra vereda” que, en su inagotable complejidad y riqueza, se encarga de hacer convivir a los opuestos, subvirtiendo órdenes que de este lado permanecen aún estancos:

“La riqueza incontestable de lo real en su reverso, en su alteridad como inmediatez y como distancia, como inminencia y como perspectiva, en una suerte de aprehensión holográfica abierta en espiral a la intimidad de lo profundo y a la fluidez de lo transempírico” (Ibíd.: 21).

El reverso o “la otra orilla” devela el modo de operar de la cultura tradicional, realidad que se revela en la dinámica de la oralidad:

“Es la "Otra orilla" animada por la dinámica de renovación permanente donde cada generación aporta su cuota de rectificación y ratificación de lo heredado como movimiento de interpretación y reinterpretación, de metabolismo comunitario operando a lo largo del tiempo, polarizado por una vocación poderosa de identidad” (Sepúlveda, 1991: 33).

Un rasgo sobre el que los estudiosos de la oralidad han reparado es el de que la cultura tradicional no funciona por el mandato de lo desechable y consumible, pues trabaja con materiales reutilizables y provistos de una riqueza semántica infinita, complejidad revelada desde este “otro lugar” que señalamos: “Una estética de la periferia y de los residuos, redescubriendo en esta área y en esos materiales su virtualidad simbólica...que desprenden,

producto de los circuitos en donde despliegan su multidimensión” (Ibíd.: 33).

Desde esta “cultura del reverso”, habría que analizar de qué manera tanto en el contexto tradicional folclórico como en parte importante de las expresiones del arte contemporáneo, aspectos propios de lo artístico como son el “lugar” de la obra, el papel del público y la fugacidad del acontecimiento artístico se vuelven problemáticos para ambas estéticas y su respectiva configuración y desarrollo.

La obra como acontecimiento efímero.-

Al referirnos al arte efímero, el concepto de “arte de acción” se convierte en un lugar inevitable. Bajo tal nombre se considera a un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que ponen el énfasis en el acto creador del artista, esto es fundamentalmente en la acción. El término fue creado por Allan Kaprow, que señaló la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de la creación artística. Se podría decir que el arte de acción nació en los años 1920 con el dadaísmo y el surrealismo, en montajes artísticos como el “collage” y el “assemblage”, que destacaban el aspecto tridimensional de la obra, para cuya completa percepción el espectador debía moverse. Poco a poco se fue dando mayor relevancia a la intervención del mismo, por lo que los artistas empezaron a valorar cada vez más lo relacionado con el “ambiente” que rodeaba a la obra, traducido

esto en aspectos como el espacio y la luz, o incluso la intervención de otros sentidos además de la vista.

La intervención del espectador fue cada vez más primordial en la creación artística, y cuando éste pasó a tener un rol activo y no pasivo como era la costumbre hasta entonces, surgió el denominado “arte de acción”: imprevisible, sin comienzo ni final estructurados y dependiente, a fin de cuentas, de la libre participación e improvisación del espectador. En este tipo de acción artística es primordial la temporalidad, por cuanto es un arte fundamentalmente espontáneo e irrepetible, enteramente efímero. Según Amalia Martínez Muñoz, “el valor de lo inmutable, uno de los presupuestos que habían sustentado la formulación del arte en su acepción tradicional, se sustituyó por el concepto de lo efímero, más adecuado a una sociedad en perpetuo cambio” (2001: 88).

Entre las múltiples formas de expresión del arte de acción figuran el happening, la performance, el *environment* y la instalación. El happening es básicamente una forma de creación donde el autor colabora en conjunto con el público para la realización de la obra, que no tiene por qué ser una obra material, pues se valora más el acto creador, el mensaje y la interrelación artista - espectador. Aunque pueda parecer que está todo dejado al azar, el happening no es propiamente una total improvisación, pues consta de un guion previo con parámetros mínimos fijados por el autor, y es a partir de ahí que interviene la espontaneidad del entorno y las personas. Podríamos señalar que pretende ser la mezcla lo más equilibrada posible entre azar y

previsión. Además, se puede realizar tanto en espacios cerrados como al aire libre, aunque por lo general no posee espacio ni tiempo determinados.

Por su parte, la performance es similar en cierta forma al happening, pero en ella se valora más el carácter teatral y gestual de la acción, así como la intervención del cuerpo humano (relacionada con el *body-art*) y el uso de tecnologías como el video. Cabe mencionar que muchas veces se recurre a este tipo de técnicas como parte de una estrategia, a ratos política, respecto a romper o plantearse de manera disidente frente a un determinado orden imperante y hegemónico:

“Los grupos alejados del poder – y por tanto excluidos de la creación de obras sofisticadas y a gran escala- no renunciarán tampoco a la expresión estética...aunque hayan de recurrir a técnicas más simples:...murales...los graffitti y, en última instancia, la transformación del propio cuerpo...que llega en algunos casos a constituirse en obra de arte móvil” (Fernández Arenas: 39).

Uno de los pioneros en la acción artística fue John Cage, quien en los años 1950 creó una serie de *theater events* (‘acontecimientos teatrales’) donde se mezclaban música, poesía, teatro, baile y otros elementos escénicos, desarrollados al azar dentro de un contexto predeterminado. En Estados Unidos tenían muy presente lo que ocurría con el *action painting*, la pintura gestual del expresionismo abstracto norteamericano, cuyo máximo exponente fue Jackson Pollock. Así pues, la interrelación entre arte, música, teatro y demás disciplinas, destacando el aspecto vital y activo de este tipo de representaciones, fructificó en una serie de artistas que

desarrollaron este tipo de acciones entre los años 1950 y 1960. En 1959 Allan Kaprow realizó el primer happening en la “Reuben Gallery” de Nueva York, titulado “18 happenings en 6 partes”. En Europa otro pionero fue Yves Klein, artista francés adscrito al “Nuevo Realismo” y artífice de diversos eventos en paralelo a su obra material, como su “Salto al vacío” (1960), donde el propio artista se lanzaba desde un muro de dos metros de altura, simbolizando el acto de volar el total desligamiento de la actividad creadora respecto del mundo comercial de las galerías de arte. Desde entonces, la acción artística fue una práctica corriente en numerosos artistas de muy diverso signo, desde los neodadaístas norteamericanos y los nuevos realistas franceses hasta artistas minimalistas y conceptuales.

Posteriormente el arte de acción estuvo representado por dos grupos de artistas: “Gutai”, surgido en Japón, y “Fluxus”, de alcance internacional. Los artistas de Gutai asimilaron la experiencia de la Segunda Guerra Mundial a través de acciones cargadas de ironía, con un gran sentimiento de crispación y agresividad latente. Fluxus, en tanto, nació en 1961, agrupando a una serie de artistas de diversa procedencia. Para los Fluxus la vida puede “experimentarse como arte”, asumiendo un claro compromiso político, por lo que añadieron un componente reivindicativo a sus acciones, al tiempo que criticaban el mercantilismo del arte. Igualmente, buscaban la participación del espectador, participando de la idea de que cualquiera puede ser artista, ejemplificado en su máxima ‘hazlo tú mismo’.

Por su parte, el caso de la instalación artística es una mezcla entre la obra de arte como objeto —generalmente en forma de “assemblage”— y el

“environment” o espacio envolvente, pudiendo tener incluso un componente de acción como escenario de happenings o performances. Desde entonces se ha desarrollado como un medio de gran efectismo para el espectador, y numerosas galerías y museos han recogido instalaciones en sus exposiciones temporales.

Sin duda que al hablar de acciones de arte y de las producciones vinculadas con el arte efímero, la referencia implícita y permanente es hacia la historia del arte y cómo ella ha concebido tales manifestaciones:

“Tal como han sido entendidos por la Historia del Arte, las acciones, los happenings y las performances son simplemente acontecimientos efímeros cuya existencia como obra de arte tiene una duración siempre limitada...no será hasta los años ‘60 cuando se empiece a desarrollar como tal y como la entendemos hoy, y hasta los ‘70 cuando sea plenamente aceptada como un medio artístico con derecho propio” (Aznar Almazán, 2000: 7).

Al igual que lo que ocurre con las manifestaciones provenientes de la estética del folklore, las acciones vinculadas con el arte efímero han tenido que ganarse un espacio dentro de la historia del arte que, de suyo, no las concibió como manifestaciones con un valor artístico intrínseco. Ante tal panorama, no es de extrañar que tal tipo de expresiones hayan optado por una determinada estrategia de producción para distinguirse de las obras que predominaban en el mercado del arte:

“Después de mayo del ‘68...el objeto arte empezó a ser considerado como algo completamente superfluo...un simple instrumento más en el mercado...liberar a la obra de arte de su papel como objeto económico...las acciones se convirtieron en la más evidente extensión de esta

idea...intangibles, no dejaban huellas...y, por lo tanto, no podían ser compradas o vendidas” (Ibíd.: 7-8).

Con la distancia que otorgan los años, se puede categorizar lo que precisamente quiso escapar de toda etiqueta, conquistando finalmente un lugar dentro de la historia del arte “oficial”:

“(la performance) un catalizador del arte del siglo XX...una manera de acabar con las categorías e indicar nuevas direcciones...dentro de la historia de la vanguardia...la performance en el siglo XX ha estado en la primera línea de tal actividad: una vanguardia de la vanguardia” (Goldberg, 1996: 7).

Sin duda que esta “vanguardia de la vanguardia” arrastró en un comienzo una serie de preguntas que finalmente terminaron por legitimar a la acción de arte como una expresión artística válida junto con producir un severo cuestionamiento en las bases del fenómeno artístico: “¿cuáles eran las raíces del arte?, ¿cuáles eran los motivos para hacer arte? Y ¿qué hay detrás de las aparentemente autónomas decisiones artísticas?” (Ibíd.: 158).

La falta de definición de este tipo de expresiones pareciera ser parte de su propia estrategia como discurso estético contestatario y que intenta desligarse de las poéticas más convencionales o conocidas. Es lo que ocurre con la performance del siglo XX:

“La historia del performance art en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas

de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica...escapa a una definición exacta o sencilla...Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance” (Ibíd.: 9).

En la performance ocurrirá un fenómeno particular, que tiene que ver con la manera en que ésta es ejecutada, lo cual le da a cada acto performático un sello único y particular: “ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución” (Ídem).

Como se señalaba, muchas de las primeras performances actuaron a manera de verdaderos “catalizadores” de una historia artística aún por escribirse: (algunas performances) “eran un medio de ejemplificar metafóricamente la complejidad de ideas y sensaciones representadas en el arte durante toda la historia del arte” (Ibíd.: 169-70).

Hay un estado del arte y de la obra en particular que inquieta específicamente a un grupo de artistas, lo que funciona como plataforma para desarrollar sus nuevas propuestas: desligar a la obra de la contingencia económica del contexto capitalista y hacer que simplemente circule como acontecimiento único y no asimilable en términos de mercancía:

“El hecho de que las acciones produzcan objetos conlleva también sus problemas...“la performance está sólo viva en el presente...no puede ser recordada y documentada en la circulación de representaciones de

representaciones: cada vez que se hace es diferente...atenta contra la economía de la reproducción” (Ibíd.: 9).

Es un arte que se plantea fundamentalmente ajena a la de la lógica mercantil: “por encima del producto...que no pudiera comprarse y venderse” (Ibíd.: 7) y que permita, por ende “superar el sentimiento de culpabilidad relacionado con el dinero y la venta” (Ibíd.: 135).

Al respecto, la performance es un caso paradigmático de esta nueva lógica para con lo artístico, aludiendo de paso a la dimensión material de la obra en tanto objeto como también a la relación obra - espectador - intérprete:

“El objeto de arte llegó a ser considerado enteramente superfluo dentro de esta estética...era visto como un mero instrumento en el mercado del arte...la performance...aunque visible, era intangible, no dejaba huellas y no podía ser comprada y vendida...reducía el elemento de alienación entre el intérprete y el espectador...puesto que tanto el público como el intérprete experimentaban el trabajo de manera simultánea” (Ibíd.: 152).

Tal tipo de arte privilegia la obra como acontecer “fluyente”, el cual conecta o vuelve a conectar lo artístico con su dimensión más vital, una de las principales críticas dirigidas hacia el arte antecesor: “privilegia lo efímero, lo transitorio, ‘lo que fluye’, la energía vital...visión totalizadora y unificadora del arte y de la vida” (Ibíd.: 30).

El factor de la improvisación además se constituye como medio de expresión relevante de la obra de arte en tanto “acontecer”, aspecto que

también acusaremos como distintivo en algunas expresiones de la estética del folclore como el canto improvisado en décimas: “la vivencia de un acontecimiento que discurre de una manera absolutamente improvisada” (Ídem).

Valga decir que en este tipo de expresiones artísticas, elementos tradicionales del arte como el escenario o el argumento se vuelven secundarios respecto a la relevancia que adquiere la acción: “no transcurren en un escenario convencional...no tienen argumento, aunque sí una acción, o mejor aún, una serie de acciones o sucesos” (Ibíd.: 85). Y es que la obra simplemente acontece, se despliega, sin necesidad de trama, deudora sólo del presente del que mana su propio realizarse: “Opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación ni consumación...al faltarles una trama y un discurso racional continuado, no tienen pasado...están siempre en el tiempo presente” (Ibíd.: 86).

El elemento de lo simultáneo, en tanto rasgo propio del acontecer, adquiere relevancia al acentuar su marca de *work in progress*, común también a manifestaciones del folclore: “La simultaneidad está en contra de lo que ha llegado a ser, y a favor de lo que está llegando a ser” (Ibíd.: 66).

No sin cierto dejo de ironía, algunos autores establecen su postura respecto del arte como “producto acabado” en contraposición a éste como “permanente hacerse” en tanto dimensión no del todo relevante en materia de arte: “No creo que la naturaleza del producto acabado sea más importante que la elección entre tarta y cerezas para postre” (Ibíd.: 81).

Como ya se ha mencionado, es destacable su carácter de efímero, de consumación en sí mismo y de unicidad en su propio aparecer:

“No produce nada que se pueda comprar...es consumido en el terreno...no es posible llevársela a casa...es probable que varíe considerablemente de una representación a otra...una vez desmantelado...nunca es resucitado, vuelto a representar” (Ibíd.: 86).

Claramente tal estatuto del acontecimiento efímero es una respuesta al arte concebido para perdurar, conservar y admirar dentro de espacios consagrados por el propio circuito artístico: “En contraste con el arte del pasado, los happening no tienen comienzo, medio ni fin estructurados. Su forma abierta y fluida, nada evidente...sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los remplazan ” (Ibíd.: 90).

Aunque ya se ha dejado entrever, cabría preguntarse a qué urgencia y circunstancia responde el arte efímero; en otras palabras, ante qué discurso se plantea como una alternativa artística autónoma. Lo puesto es cuestión, entre otros aspectos, es el estatuto que Occidente le ha consagrado a la obra de arte, además del papel del artista más como mediador – catalizador antes que exclusivo creador, retomando el rol que alguna vez tuvo en la concepción más primigenia de arte:

(en la acción de arte) “el estatuto tradicional de ‘obra de arte’ se desmorona absolutamente y el artista asume nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador que al de creador...exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales...el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se concierten en aspectos de la

obra. El papel del artista consistirá...en coordinar, en catalizar toda la actividad creadora” (Ibíd.: 8).

No obstante, y como se señalaba anteriormente, por su carácter poco ortodoxo respecto a las manifestaciones artísticas más convencionales, la acción de arte y las expresiones vinculadas con el arte efímero en general fueron de las más olvidadas y ninguneadas por la historia del arte:

“Como forma de actuación artística a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la acción ha sido, una de las más fructíferas, pero también de las más olvidadas. Ninguneada todavía en las historias del arte tradicionales, se le hace también poco caso en los manuales de arte contemporáneos más concretos” (ídem).

La situación, en términos generales, no ha variado en lo medular: “El arte de acción sigue siendo invisible en las teorías del arte más tradicionales, las que más abundan y más se publican y, de alguna manera, sigue sin reconocerse su existencia” (Ibíd.: 77).

Es usual, no obstante, que esto ocurra con aquellas manifestaciones que siempre están en el desborde respecto de los límites. A la vez, está la posibilidad de una filosofía del arte distinta que se desmarque de la tradición, evadiendo el tema del propósito o intencionalidad de lo artístico:

“En los años sesenta se empiezan a desbordar los recipientes del arte; los artistas insistieron, presionaron contra los límites –si se quiere, después de los límites- y descubrieron que éstos cedían. Por fin (...) la pregunta clave...sobre la naturaleza del arte, pudo surgir, y solamente en los años sesenta fue posible una filosofía del arte seria y bien armada, que no se

basara sólo en hechos locales...Sólo entonces los artistas pudieron liberarse de un modo definitivo de la carga de la historia y pudieron empezar a hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan o, simplemente, sin ningún propósito” (Ibíd.: 12).

Desde su propia trinchera, hay una reticencia a las etiquetas que clasifican y estrechan, de los moldes con los que se ha escrito la historia del arte hasta ese entonces. Es así como, con la acción de arte, se “reconoció que la obra de arte no tenía por qué ser de ninguna manera especial” (Ibíd.: 13), vislumbrando de ese modo la posibilidad de trascender los límites conocidos de lo artístico: “un arte que cumple cada vez menos las limitaciones tradicionales de la realización de objetos de arte...un arte que funcione fuera de los confines de los museos y las galerías” (Ibíd.: 9).

De manera expresa o a veces sólo sugerida, hay en estas manifestaciones también la intención de “sacudir” al público de los conceptos tradicionales con que se había leído el arte hasta ese entonces, lo que se jugaba principalmente en el terreno de la formalidad artística: “nuevas maneras de sacudir a un público hastiado...también plantean un nuevo tipo de amenaza para las concepciones tradicionales (y, por supuesto formales) del género” (Ibíd.: 13).

El tema de los límites débilmente establecidos de este tipo de expresiones se relaciona, como veíamos, con la poco complaciente relación que establece el arte de acción con el público al cual se enfrenta, del cual se

esperaba una manera “otra” de relacionarse la obra y de no concebirse a ellos mismos como meros “consumidores” de arte:

“La performance fue la manera más segura de trastornar a un público complaciente. Dio a los artistas autorización para ser tanto ‘creadores’...como ‘objetos de arte’ en los cuales no establecían separación entre su arte como poetas, como pintores o como intérpretes...mandaban los artistas a ‘salir a la calle’” (Ibíd.: 14).

Se esperaba que, además de participar activamente en las distintas acciones, el espectador fuera capaz de ver hacia dónde estaban apuntando este tipo de expresiones, en cuanto a instalarse como una manifestación inédita en términos artísticos, más allá de la mera acción de arte: (a la performance) “los artistas la utilizaban como un medio para romper las fronteras de los varios géneros de arte, aplicando, en mayor o menor medida, las tácticas provocativas e ilógicas sugeridas por los diversos manifiestos” (Ibíd.: 29).

Ciertamente tales propuestas, donde prácticamente todos los límites se vuelven borrosos, se caracterizan por una complejidad artística inusitada hasta ese momento: “un nuevo género de medios de comunicación mixtos que permanecerían en los límites del teatro, el ballet, la luz, la ópera, la danza y el arte” (Ibíd.: 80), todo esto en coherencia con la postura de resistencia frente al excesivo encasillamiento en términos artísticos: “La negativa...a aceptar los límites de las categorías del arte” (Ibíd.: 99).

Si atendemos, por ejemplo, al caso de la pintura, desde la vereda del arte de acción fue considerada “como la ventana de una prisión, donde las líneas, los contornos, las formas y la composición están determinados por los barrotes” (Ibíd.: 144). Y es que, lo que movía a estas propuestas, era el intento de “extender la definición de arte más allá de la actividad del especialista” (Ibíd.: 151). Existe, además, la intención de relegar al artista como sujeto protagónico de la obra, relativizando la figura auroral del autor en tanto genio creador, destacando el procedimiento, el proceso, el camino realizado antes que el producto acabado y terminado o una determinada meta a alcanzar:

“En la marginación de la autenticidad del sujeto creador en tanto que sujeto que origina la obra... tienen más peso específico las reglas según las cuales se selecciona y ordena el material que la propia obra creativa. El procedimiento desplaza al producto... y las nuevas experiencias... como experiencias de efectos complejos para la percepción” (Ibíd.: 14).

Con lo anterior, podemos confirmar aquello que señala Umberto Eco como “la pérdida por parte del artista del monopolio de las imágenes, de la creación estética y de la belleza” (2004: 377). Unido a esto, resulta indesmentible el fenómeno mercantil que desde hace un tiempo va de la mano con lo artístico, volviendo difusa la separación entre artista y hombre común:

“El mundo de las mercancías ha conquistado una capacidad innegable de saturar con las propias imágenes la percepción del hombre moderno, cualquiera que sea su posición en la sociedad: desaparece así la distinción entre artista y hombre corriente” (Fernández Arenas: 377).

A lo que están apuntando también este tipo de acciones es al fenómeno que ocurrió, desde el Renacimiento en adelante, que consideró sólo a cierto tipo de manifestaciones como artísticamente válidas lo que, como señalábamos, terminó por escindir de manera radical al arte respecto de su dimensión vital:

“La limitación insensata que se impone a la idea de cultura al reducirla a una especie de inconcebible panteón, y contra la idea occidental de una cultura separada de la vida, como si la verdadera cultura no fuera un modo refinado de comprender y ejercer la vida” (Goldberg: 16).

Esto último se relaciona con lo que ya señalábamos, en cuanto a poner en primer lugar al procedimiento antes que a la subjetividad creativa del creador, volviéndose irrelevante cualquier separación estricta entre arte y vida: “Puede prescindirse (...) del color, la forma, la composición, el dibujo. Lo que importa siempre es la revelación contenida en el acto...La nueva pintura...ha eliminado toda distinción entre el arte y la vida...todo es relevante para ella” (Ibíd.: 17).

La performance, por ende, se transformó en instancia predilecta para concentrarse en lo que tiene de vital todo proceder artístico, rescatando de paso el gesto políticamente incorrecto ante la visión canónica de la historia del arte occidental:

“La performance ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación del arte. Los

gestos vivos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones del arte establecido” (Ibíd.: 7).

De la mano con la poética de la performance, está la idea de hacer de la vida misma una obra de arte: “una manera de difundir sus radicales proposiciones del arte...llegará un momento en que la vida ya no será una simple cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte” (Ibíd.: 30).

Con lo anterior se cumpliría, de paso, el afán de liberar a ambos ámbitos, el arte y la vida, de todo tipo de convenciones (Ibíd.: 33). Y es que, para los artistas de la performance, con ellos el arte se volvía nuevamente indiscernible de la vida: “La performance...había transformado directamente las preocupaciones estéticas y artísticas en arte vivo y ‘espacio real’” (Ibíd.: 120).

Esta nueva perspectiva implicó, en concreto, una novedosa manera de operar en el campo del arte, junto a la incorporación de elementos considerados hasta ese momento como “extra artísticos”: “La negativa a separar las actividades artísticas de la vida cotidiana y la subsiguiente incorporación de las acciones y los objetos cotidianos como material de la performance” (Ibíd.: 138).

Como se indicó, el hecho de que los artistas llegaran a encarnar sus propias obras implicaba además una estrategia o gesto con contenido político:

“Personificaron la idea de arte; ellos mismos se convirtieron en arte...era al mismo tiempo un medio serio de manipular o hacer observaciones sobre ideas tradicionales acerca del arte...no había separación alguna entre sus actividades como escultores y sus actividades en la vida real” (Ibíd.: 167).

Detrás de tales gestos late la preocupación por eliminar la separación arte / vida, evidenciando esa tenue línea entre el quehacer de un artista y su vida, apuntando hacia un arte integrado completamente a lo vital (Ibíd.: 168, 172, 182).

Se conjuga entonces el deseo de no adscribirse a límites precisos, el distanciarse respecto a una concepción hegemónica respecto de la obra, además de volver a vincular lo artístico con su dimensión vital – ritual más primigenia:

“Un tipo de arte que tiende a salirse de los límites...a fundir nuestro mundo consigo mismo, un arte que en el significado, la mirada, el impulso, parece romper todas las tradiciones...volver al punto en el que el arte estaba más activamente involucrado con el ritual y la vida que conocimos en un pasado reciente” (Ibíd.: 19).

En la perspectiva de lo que podríamos denominar “poéticas de lo efímero”, podríamos destacar que en ellas: “el arte explora una inmanencia del hombre en el cosmos, incluso una estética de la inmanencia, acoplando lo efímero y lo cíclico común a la naturaleza y al hombre” (Buci – Gluksmann, Christin, 2006: 49).

El arte ya no será más entonces un reservorio de historias, anunciando de alguna forma el fin de la gran narrativa del arte occidental (Ibíd.: 22), lo que profundizaremos más adelante con los planteamientos de Arthur Danto. La preocupación ahora va por el lado de “hacer” antes que de “conservar” arte, colocando en entredicho como decíamos la separación arte y vida (Ibíd.: 25, 26). Es desde este planteamiento que se cuestionan, además, los ya mencionados ámbitos del mercado del arte, la museificación y el coleccionismo (Ibíd.: 27). No olvidemos lo que, en algún momento, significó “coleccionar obras de culturas “exóticas” como si fuesen trofeos” (Freeland, 2006: 80), lo cual terminaba por vincular el afán coleccionista con el interés mercantil: “El coleccionista típico es el capitalista típico” (John Dewey citado por Freeland: 111).

Es por ello que el papel de la acción de arte y contra lo que ésta se plantea como disonante será “un modo de remediar la estetización que había convertido al objeto artístico en una parte neutra de la producción cultural, en un emblema prestigioso o símbolo del status del gusto” (Freeland: 44).

A lo que está respondiendo la acción de arte será al gesto de lo alternativo dentro de lo que, en apariencia, se encuentra exento de otras posibilidades. En otras palabras, responder a una “búsqueda de tradiciones culturales alternativas dentro de la propia modernidad” (Ibíd.: 45). O también, como una reacción en contra de “todas las convenciones y las instituciones...el estado, la familia, el museo, constituyéndose en instancia donde se destruye lo Solemne, lo Sagrado, lo Serio y lo Sublime en Arte

con A mayúscula, llegando a constituirse en una verdadera arma contra la sociedad” (Ibíd.: 17, 49, 52)

Como se ha señalado, se pretende reconectar el arte con la vida, desligándose de una visión solipsista del artista apegado a la idea del genio creador e individualista, con la intención de volver a una concepción que se terminó por extraviar dentro del arte occidental: “El arte era una visión de vida, no simplemente un pintor con un pincel en un estudio. Todas sus acciones protestaban contra esa imagen limitadora del artista” (Fernández Arenas: 145).

Se trata, justamente, de no anquilosar el proceso de lo artístico, lo que ha terminado haciendo la ideología del museo y el coleccionismo, relevando lo que tiene tal proceso de manufactura y acontecimiento: “Era esencial relevar el proceso del arte, desmitificar la sensibilidad pictórica e impedir que su arte se convirtiera en reliquias en galerías o museos” (Ibíd.: 147).

Al respecto, encontramos la siguiente reflexión del filósofo H. G. Gadamer referida a lo que les ocurre a los objetos en la órbita del museo y la pérdida en términos de potencial significante que implica ello:

“Ni siquiera la imagen devuelta del museo a la iglesia, ni el edificio reconstruido según su estado más antiguo, son lo que fueron; se convierten en un simple objetivo para turistas. Y un hacer hermenéutico para el que la comprensión significase reconstrucción del original no sería tampoco más que la participación en un sentido ya periclitado” (1992-93: 220).

La vida es constante movimiento, “pasar” se dirá, lo cual se hace aún más evidente cuando la vinculamos con el arte y la historia. He allí su mayor misterio y a la vez riqueza: “En el mismo pasar está el misterio de la inagotable productividad de la vida histórica” (Ibíd.: 258). Finalmente, lo que nos mantiene vinculados a las obras y lo que a éstas las mantiene “frescas e inagotables” será el nexo interrumpido con la vida, aconteciendo en el incesante devenir del inagotable acontecer (Ibíd.: 259).

No es menor el tema que ya hemos esbozado antes, referido al papel del genio en el arte. En gran parte de la historia fue tal personaje el que impuso las pautas en el terreno de lo artístico, unido esto a cierta concepción canónica de belleza:

“El ‘genio’ es lo que ‘da regla al arte’, en el sentido de que el artista consigue de alguna manera hacer que los materiales se unan en una forma que es reconocible como bella para los contempladores, estableciendo el ejemplo que han de seguir artistas posteriores” (Freeland: 141).

De esta manera, a partir de este “emblema sumo” de lo artístico se dictaminaron, incluso, los términos de la emocionalidad involucrada en la obra: “El genio corresponde a los creadores que emplean sus técnicas artísticas para que todos los contempladores puedan reaccionar con sobrecogimiento y veneración” (Ídem).

Debe consignarse, por lo demás, que el desarrollo de tal figura responde a un cierto contexto histórico, caracterizado por las permanentes

disputas entre la razón, la imaginación y lo pasional, encasillando al genio en el terreno de lo vedado para el despliegue pleno de lo racional:

“El ‘genio’ no llegó a su uso moderno hasta finales del siglo XVIII...el hombre pasó a estar más asociado a una serie de cualidades entre las que figuran no sólo la razón, sino también la imaginación y la pasión. El genio se vio entonces como algo ‘primitivo’, ‘natural’ e inexplicable por la razón” (Freeland: 142).

Si volvemos al tema del esfuerzo por reconectar arte y vida, uno de los recursos principales y más usados fue cuestionar el material con el que se hacía arte, adquiriendo lo corporal una relevancia inédita hasta ese entonces: “La performance...reflejó el rechazo de los materiales tradicionales de lienzo, pincel o cincel del arte conceptual, con los intérpretes comenzando a trabajar con sus propios cuerpos como material de arte” (Ibíd.: 152).

Con esto, se intentó responder “a lo que se consideraba era la anestesia y la alineación de la sociedad” (Ibíd.: 165). En tal intento puede apreciarse el enorme potencial que adquiere el “tomar la esencia de los materiales lo que significa que todo espacio particular, todo escombros único...serían elementos estructurales potenciales” (Ibíd.: 138).

El otro recurso, ampliamente usado, es el de la improvisación, pasando esto último a convertirse, quizás a regañadientes, en criterio artístico, considerando a la improvisación como “la” vía para conectar arte y vida: “Una obra era valiosa sólo en la medida en que era improvisada...,”

no extensamente preparada...Ésta es la única manera de capturar los confusos fragmentos de actos interconectados que se encuentran en la vida cotidiana” (Ibíd.: 27-8).

Con esto, se intentaba llegar a “establecer una conciencia intensificada de cada gesto” (Ibíd.: 162).

Tal como se ha reiterado, la relación de tal tipo de expresiones con lo establecido o canónico es distante, yendo resueltamente en contra a todo lo asociado al *establishment*:

“Históricamente, los artistas de la performance siempre habían estado libres de toda dependencia del reconocimiento del establishment para sus actividades y, además, habían actuado resueltamente contra el estancamiento y el academicismo asociado a este establishment” (Ibíd.: 181).

Como veíamos, hay un intento por tratar de volver a conectar con cierta dimensión ritual de la vida cotidiana que se ha perdido en el tránsito hacia lo moderno:

“Muchas acciones europeas manifiestan incluso una semejanza estructural con el ritual y muchas de ellas se refieren a prácticas primitivas, sacrificiales, ahora absolutamente desvinculadas de su contexto legitimador de creencia religiosa” (Ibíd.: 66).

De alguna manera, tal tipo de acciones se están cuestionando el papel del ritual en la actualidad y que, coincidentemente, es una de las preocupaciones en la reflexión estética de Sepúlveda:

(del ritual) “una de sus funciones es conservar los tabús esenciales para que una sociedad se mantenga en funcionamiento...representación dramática de un poder sagrado. El problema empieza cuando se trata de una sociedad descreída. Entonces el papel del ritual es insignificante o pasa a otros ámbitos” (Ídem).

Junto a esto, está el preguntarse por la compleja relación entre arte y ritual, la cual tiene una raigambre histórica: “El arte intentó sustituir a la religión y catalizar los anhelos de trascendencia del ser humano. Y es entonces cuando el ritual entró a formar parte de la historia del arte. Pero es un ritual sin mito” (Ibíd.: 67).

Es lo que, desde otra vereda, han comprobado pensadores como Umberto Eco, al relacionar algunas expresiones del arte contemporáneo con cierta recuperación de la dimensión ritual de lo artístico:

“Existen...muchas corrientes del arte contemporáneo...en las que parece que bajo el signo del arte se desarrollan más bien ceremonias de sabor ritual no muy diferentes de los antiguos ritos místicos, cuya finalidad no es la contemplación de algo bello, sino una experiencia casi religiosa...de la que los dioses están ausentes” (2004: 417).

Se apunta a un arte conectado fundamentalmente con la vida y las implicancias que tiene ello en cuanto a, por ejemplo, la configuración de la obra emparentada con cierta poética de la paradoja: “Todo arte vivo será irracional, primitivo y complejo: hablará una lengua secreta y dejará de llevar documentos, no de edificación, sino de paradoja” (Fernández Arenas: 55).

Hay un intento, además, de rescatar una faceta más primigenia de la palabra, cercana a lo no codificado racionalmente y que el arte tradicionalmente ha convertido en documento anquilosado:

“Hemos llevado la plasticidad de la palabra hasta el punto en que apenas pueda ser igualada. Lo logramos a expensas de la oración racional, lógicamente construida y también mediante el abandono de la obra documental... (Todo esto con el fin de) alimentar los demacrados vocablos de la gran ciudad con luz y aire y devolverles su calor, su emoción y su tranquila libertad original” (Ibíd.: 62).

Se suma a esto el rescate de la dimensión onírica, herencia del surrealismo: “Un intento de dar rienda suelta en palabras y acciones las imágenes oníricas extrañamente yuxtapuestas” (Ibíd.: 89).

Finalmente, la performance ritual se convierte en un modo de estar en el mundo, más allá y con lo artístico: “No sólo una forma de arte, sino por encima de todo una actitud existencial” (Ibíd.: 164).

Si volvemos al potencial cuestionador de tales acciones, hay también el interés por disolver ciertas dicotomías que se han transformado en un lastre para la historia del arte en términos de proyección y apertura hacia nuevas y valiosas expresiones, ignoradas por la historia oficial:

“Disolver muchas rígidas dicotomías que habían definido el viejo arte, entre la receptividad pasiva y la pregunta activa, entre el poder y la impotencia, entre el artista y la audiencia, lo masculino y lo femenino, lo adulto y lo infantil” (Ibíd.: 75).

Es un arte que “adopta sus formas de la propia vida” (Ibíd.: 82) y que responde finalmente a cierta “crisis general de la civilización” (Ibíd.: 83-4).

Pareciera que, a través de este poner y ponerse en juego por medio del arte “sí es verdad que el arte debe ser vivido por todos y no por uno –es decir, no como un espectáculo sufrido pasivamente, sino como un juego donde se arriesga la vida” (Ibíd.: 84).

Las propias acciones serían capaces entonces de “traducir” una situación límite como la que estaríamos viviendo actualmente: “El happening parece ser el único medio de expresión capaz de traducir a la vez la crisis de la realidad y la crisis humana” (Ídem)

Hay una vuelta, un retorno los instintos, específicamente al instinto de vida (Ibíd.:91), la cual es funcional a la intención de volver a unificar o a evidenciar la indisoluble conjunción que hay entre cultura y vida en oposición a una idea petrificada de arte (Ibíd.: 88), sobrepasando con ello aquellos límites que a este tipo de expresiones le resultan siempre incómodos (Ibíd.: 91), con el fin de devolverle a lo artístico lo que alguna vez le dio vida, origen y forma: “Lo que le había sido quitado: la intensificación de la sensibilidad, el juego instintual, la festividad, la agitación social” (Ídem).

Algo más sobre la acción de arte: política y espacio.-

Las distintas modalidades de la acción de arte apuntan a reformular, como ya se señaló, diversos aspectos propios de la obra como son su conformación, el uso del espacio, el tiempo y cómo ésta se configura:

“El trabajo de acción puede presentarse a solas o con un grupo...en lugares que varían desde una galería de arte o museo hasta un espacio alternativo: un teatro, un café, un bar o, simplemente, una esquina de la calle...puede durar desde unos pocos minutos hasta muchas horas; puede representarse sólo una vez o puede repetirse varias veces, con o sin guión preparado, improvisando de manera espontánea o ensayando durante semanas o meses” (Fernández Arenas: 91).

¿Cómo considerar, entonces, aquello que no está destinado a durar y que, a la vez, intenta funcionar a manera de testimonio? Una posibilidad es visualizar a los objetos de las acciones, y a ellas mismas, bajo la sugerente imagen de ellos como “comisuras” que operan como “puntos de encuentro”:

“Al final, en un lugar de la obra, lo que quedan son testimonios...sólo testimonios...los objetos que permanecen después de una acción pueden tener un mayor significado...funcionan como ‘comisuras’ (puntos de unión o ‘sutura’)...los objetos de las acciones pueden clarificar lo que éstas significaron...mirándolos como ‘comisuras’ podemos pensar que las propias acciones de las que surgen están hechas para ser miradas de la misma forma” (Ibíd.: 8-9).

Otra metáfora que resulta iluminadora respecto del fenómeno de lo efímero es aquella que refiere a tales acontecimientos como “cristales”,

recalcando su relación con el acontecimiento como aquello que ocurre **en y a través** del borde: “Los acontecimientos son como los cristales, no devienen y no crecen más que por los bordes, sobre los bordes...lo efímero es un acontecimiento de borde y de ribete, un inter – ser de lo inmaterial” (Deleuze citado por el autor: 36).

Como ya se señaló, hablar de este tipo de acciones siempre encierra la dificultad de volver a caer en aquello que ellas mismas critican, esto es, cualquier intento de definición y encasillamiento. Sin embargo, debemos pensar esto como parte de una estrategia política de resistencia, desarrollándose la acción de arte en un carril paralelo, incluso, al del arte contemporáneo del siglo XX:

“Por su propia naturaleza la acción artística escapa a una definición exacta más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por los artistas. Incluso a la hora de investigarlas topamos con innumerables obstáculos que pueden ir desde su enorme variedad hasta su propio carácter efímero o el simple hecho de que en ningún momento han pertenecido a un movimiento artístico determinado. El desarrollo completo del arte contemporáneo en la segunda mitad del siglo XX...es paralelo a los discursos de los trabajos de acción” (Ibíd.: 36).

Hay un componente político irrenunciable en este tipo de acciones, en el sentido de proponer un cambio de mirada no sólo en el ámbito del arte y la estética sino que se extiende hacia determinadas situaciones de la sociedad contemporánea respecto de las cuales se conserva una mirada crítica:

“La práctica del happening y la performance puede mirarse...en un sentido más amplio, hay un evidente deseo de poner de manifiesto la alienación dominante...y ofrecer una posibilidad de transformación, de cambio, de ruptura...el modo de producir una transformación social, de desarrollar una estrategia que conllevara un cambio revolucionario” (Ibíd.: 45).

No obstante, tales desarrollos encierran una contradicción que finalmente puede llevarlas a ser una expresión más que ensalza la figura del “sujeto artista”, lo que ha obligado muchas veces a radicalizar las propias acciones:

“Todas estas acciones...están arrastrando una contradicción: al negar el objeto artístico para salvarlo de su muerte segura en el mercado, y al afirmar la vida tal cual, todo estos artistas no han hecho otra cosa que exagerar el viejo mito del artista...como maestro y único autor” (Ibíd.: 74).

En este sentido, se revela la paradoja oculta de lo efímero en tanto fenómeno artístico, lo que nos lleva hacia una reflexión respecto del estatuto de lo temporal y cómo lo hemos entendido hasta ahora:

“Explorar esta paradoja inicial de lo efímero en el arte, incluso de un arte efímero propio del siglo XX, implica así romper con toda una concepción lineal del tiempo, un tiempo de progreso o de memoria, que subtiende el acercamiento al arte y apunta a desprender sus transformaciones a través de permanencias” (Buci – Gluksmann, Christine: 12).

Atendiendo a la dimensión de lo temporal, habría que recalcar lo efímero, en tanto acontecimiento, se debe al momento presente: “Lo efímero está preso en las imágenes sincrónicas del presente, en el “recordar

de lo meditativo que dispone de la masa desordenada del saber muerto” (Ibíd.: 13). A la luz de esto, y siguiendo a Deleuze, podemos pensar lo efímero en tanto singularidad temporal: “Un tercer tiempo irreductible al tiempo cíclico o al tiempo lineal, un tiempo “disimilar” (Ibíd.: 51).

Si pudiésemos conceptualizar esta nueva relación con lo temporal, suscribimos la idea de considerar lo efímero como “un presente intensificado por un manierismo del tiempo” (Ibíd.: 20). En esta misma línea, se trata de rescatar lo “efímero manierista” en el sentido del acontecer y el devenir relacionados con una nueva mirada en torno al tiempo: “Sólo la manera es capaz de captar la llegada del acontecimiento, su “hay”, sustituyendo el hecho de ser por el acto de devenir. Del tiempo como aparición y desaparición, “intención de ser”” (Ídem).

Es de este modo como también figuran nociones como las de ligereza y transparencia, que en esta perspectiva vinculan a lo temporal en tanto directamente relacionado con lo artístico:

“Lo efímero es siempre promesa de ligereza, de transparencia y de ese querido “materialismo aéreo” que encantaba a Bachelard. Como si el tiempo de las formas dejara sitio a las formas del tiempo, al tiempo como cuarta dimensión del arte” (Ibíd.: 15).

Retomando el punto inicial, respecto a la presencia social de las acciones de arte y específicamente de las performances, lo que ha ocurrido finalmente con ellas es que le “han proporcionado al artista una presencia

en la sociedad. Esta presencia...puede ser esotérica, chamanística, instructiva, provocadora o entretenida” (Goldberg: 8).

Si nos preguntáramos en qué consiste propiamente el arte de acción, una respuesta sería aquella que habla del “mundo que siempre nos ha rodeado pero que hemos ignorado...un arte que es...político, erótico y místico, que hace algo más que estar cruzado de brazos en un museo” (Ibíd.: 81 - 2).

Es por ello que un sello de estas acciones es la vocación persistente hacia la “permanente reinención”, a la participación del público y a la pluralidad de sentidos propia de lo artístico:

“Se reinventa en cada ocasión. Toda persona presente...participa en él. Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad...ya no hay más un sentido único, como en el teatro o en el museo, no más fieras tras las rejas como en el zoo. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la cultura o la política nos han habituado” (Ibíd.:84).

Volvemos con esto al vínculo entre arte y vida, considerando a ésta última como la forma nunca alcanzada del todo para la cual la complacencia artística resulta una amenaza a ratos “infernial” y hasta “maldita”:

“Vida, debe entenderse...de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas” (Ibíd.: 89).

Tal planteamiento se comprende desde un modo de hacer que apunta a comprender y vivir de manera radicalmente distinta el arte, si se quiere de manera “post discursiva”:

“El modo de percepción al cual recurrimos actualmente –y sobre el cual se fundan el teatro, la literatura y la pintura- es un fraude... (El arte de acción) nos ofrece medios muy superiores a esos procedimientos unilaterales. Nos propone un cambio y una colaboración efectiva allí donde la pintura nos proponía un eterno monólogo y el teatro una serie de discursos” (Ibíd.: 89).

Como ya se ha sostenido, uno de los tópicos principales hacia donde apunta la acción de arte y que habitualmente no ha sido considerado por la historia del arte en tanto se lo ha dado por supuesto, es el rol del espectador que se enfrenta a la obra, la cual en esta instancia exige una co – participación de su parte:

“La acción exige, por parte del espectador, una ampliación de la sensibilidad artística...se le bombardea con sensaciones que tiene que ordenar por su cuenta. Su actitud debe ser la de la “observación participante” y el “fuera” de los sucesos: por un lado, debe atrapar empáticamente el sentido de unos acontecimientos y unos gestos específicos; por el otro, debe dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios y que así adquieran un sentido más profundo o general” (Ídem).

Es un arte que trabaja con el público y que convierte a sus formas de percibir en material artístico:

“Mantener al público a una distancia respetuosa, impidiendo que absorban pacíficamente el espectáculo que les rodea o bien que sean absorbidos por

él... preservar la libertad perceptiva del espectador...la importancia de la obra no sólo estriba en lo que podemos ver y oír, sino en la forma en que vemos y oímos lo que nos es dado” (Ibíd.: 15).

Afín a su componente político, este tipo de arte aspira también a constituirse en cierto modo en “escuela” de la sensibilidad del público que experimenta con estas expresiones: “Poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda, más fina” (Ibíd.: 16).

Es un arte que exige, de parte del espectador, una sensibilidad y actitud específicas, las cuales dentro de la concepción canónica y moderna del arte por lo general se dejan al azar o simplemente no se consideran:

“El espectador debe conseguir una actitud estética más amplia en relación consigo mismo y con el momento; tiene que contemplar las situaciones y los objetos concretos sin intencionalidad, dispuesto a todos los sucesos y a sus múltiples significaciones” (Ibíd.: 31).

Se apunta a modificar un modo de percibir del “espectador de arte tipo”, el cual responde a una determinada manera de concebir el arte que ha sido la imperante por siglos: “El mirante, superinfluido por décadas de pintura de caballete o de teatro literario, permanece hundido en su butaca y se condena a sí mismo “a quedar fuera” pasivo y frustrado” (Ibíd.: 91).

La idea es intentar integrar, más allá de la razón, la importancia de lo circundante como constituyente de algunas acciones de arte: “El principio de integración escena – auditorio, el primado de la creación artística sobre

el examen racional, la importancia concedida a lo circundante y al ambiente” (Ibíd.: 92).

Vinculado a remover una concepción anquilosada respecto del espectador y su relación para con la obra, está el tema del papel que juega el entorno en la configuración de la obra y cómo éste puede contribuir para hacer accesible el arte al gran público:

“La expresión de disidentes que han intentado encontrar otros medios para evaluar la experiencia del arte en la vida cotidiana...una manera de apelar directamente a un público amplio, además de dar una sacudida a los espectadores para animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propias nociones del arte y su relación con la cultura...un aparente deseo de que el público consiga acceder al mundo del arte, ser un espectador de su ritual y su colectividad distintiva y asombrarse ante las presentaciones inesperadas y nada convencionales. El trabajo puede presentarse...en lugares que varían desde una galería de arte o museo hasta un “espacio alternativo”, un teatro, café, bar o esquina...el intérprete es el artista...y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional...dura desde unos pocos minutos hasta muchas horas; puede representarse sólo una vez o repetirse varias veces, con o sin un guion preparado, improvisando de manera espontánea, o ensayado durante muchos meses” (Goldberg: 8).

De esta manera, la relación espectador - obra se verá sustancial e inevitablemente modificada: “Los espectadores...se sentirían...en una nueva relación con el espacio y en una nueva relación física, óptica y acústica con la acción de la performance” (Ibíd.: 114).

La intención que hay detrás es el tópico recurrente de la superación de los límites impuestos externamente al fenómeno artístico, nuevamente

sugiriendo la separación entre arte y vida: “Es hora de realizar una clase de actividad escénica que ya no admitirá que la masas sean espectadores silenciosos, que les posibilitará fundirse con la acción en el escenario” (Ibíd.: 117).

Al elemento ‘lugar’ se le da una preminencia hasta el momento desconocida y de plano ignorada de parte de la visión canónica del arte, pasando a constituirse en un factor protagonista y clave para que acontezca el “fenómeno arte”: “El lugar donde la obra ocurre, el objeto grande, es parte del efecto, y por lo general el primero y más importante factor que determina los actos” (Ibíd.: 134).

Hay un cambio por lo demás en la sensibilidad en que nos aproximamos a la dimensión espacio – temporal propia de lo artístico:

“Las ideas sobre el espacio podían interpretarse tan bien en el espacio real como en el formato bidimensional convencional...el tiempo podía sugerirse en la duración de la performance...las sensibilidades atribuidas a la escultura...llegaban a ser incluso más tangibles en la presentación en vivo” (Ibíd.: 153).

Se insiste, por lo demás, en el papel del público como decisivamente activo en la misma línea de “ruptura de los límites” entre arte y vida, proponiendo que el cuestionamiento y la crítica hacia el arte modélico provenga de los propios espectadores – actores:

“Otra estrategia de la performance confiaba en la presencia del artista en público como interlocutor...dieron instrucciones a los espectadores y les sugirieron que representaran ellos mismos la performance...el público era

incitado a preguntar cuáles eran los límites del arte... ¿qué distinguía la tenue línea entre arte y vida?” (Ídem).

Si ampliamos la mirada, podemos deducir que lo que hay detrás de esto es una crítica al paradigma de las “bellas artes” que terminaron desvinculadas de la vida cotidiana del hombre. En palabras del filósofo John Dewey:

“La hostilidad a la asociación de las bellas artes con los procesos normales del vivir es un comentario patético, incluso trágico, sobre la vida tal como se vive habitualmente. Sólo porque la vida está por lo general tan atrofiada, abortada, sea tan laxa o esté tan pesadamente cargada, se tiene la idea de que hay algún intrínseco antagonismo entre el proceso del vivir normal y la creación y el goce de las obras del arte estético” (Dewey citado por Freeland: 132).

La propuesta entonces es calibrar y saber apreciar el potencial en términos de praxis que posee lo artístico y cómo el arte puede llegar a transformar radicalmente la vida de las personas: “El arte tiene una función en nuestra vida y no debe ser lejano ni esotérico. El arte no es sólo algo que hay que guardar en un estante, sino algo que la gente usa para enriquecer su mundo y sus percepciones” (Freeland: 176).

Volviendo al tema del público de obras de arte, lo que se intenta desmontar es precisamente la concepción del espectador de arte como un ente característicamente pasivo, obsecuente con los designios del artista de turno: “Más bien que contemplando de manera pasiva una obra de arte

acabada, en ese momento el observador estaba persuadido de ver el entorno como si fuera a través de los ojos del artista” (Goldberg: 154).

Como se señalaba, tributario al tema del espectador es el del espacio y cómo éste se relaciona con la dinámica obra – espectador, instalando nuevos cuestionamientos:

“La performance como un medio para explorar la interrelación entre la arquitectura del museo y la galería y el arte exhibido en ellos...cambiar la percepción del espectador del paisaje del museo....y provocar que se hicieran preguntas acerca de las situaciones en que ellos normalmente veían arte” (Ibíd.: 154-5).

Finalmente, se busca que las inquietudes respecto de lo artístico y de la relación espectador / obra surjan de una mirada tan observadora como participante: “Cambiar la percepción de los espectadores confrontándolos de manera individual en un intercambio de preguntas y respuestas” (Ibíd.: 155).

Se intenta promover un tipo de conciencia distinta para, con ello, establecer una nueva relación con lo artístico, cambiando el status de la obra y del que se enfrenta a ella:

“La creciente conciencia del espectador de las relaciones espaciales dentro del espacio real y el tiempo real...un medio para que los espectadores experimentaran ellos mismos los objetos culturales...Su activo papel en influir en la forma y el procedimiento... importante elemento de la obra” (Ibíd.: 160).

En muchas ocasiones, la problematización de la relación espectador – obra fue usada estratégicamente por los artistas como material para sus propias acciones, disponiendo meta – artísticamente de tal tópico: “El estudio de la conducta activa y pasiva del espectador se convirtió en la base de muchas de las performances...combinar el papel del intérprete activo y el espectador pasivo en una misma persona” (Ibíd.: 160).

Se cuestionaba así la postura acomodaticia del público receptor respecto del arte y sus obras, además de remover los límites espacio – temporales en el plano de lo artístico: “Imponer un estado incómodo e inseguro en el público con la intención de reducir el vacío entre los dos (espectador – intérprete)...crear una sensación de pasado, presente y futuro dentro de un espacio construido” (Ibíd.: 162).

Es así como el espectador es invitado a él mismo ser un artista, derribando la distancia insalvable entre el ‘genio inalcanzable’ y el ‘pasivo consumidor’: “Una extensión de la idea de que cualquiera puede ser un artista, que lo que ellos (el público) dicen o hacen puede ser arte” (Ibíd.: 169).

Detrás de esto se encuentra también “el atractivo seductor de uno mismo convirtiéndose en objeto de arte”, evidenciando con ello una manera “otra” de vivenciar el arte, reconectando al público con lo más auroral de lo artístico: “La lectura y la performance en vivo son las claves para redescubrir el placer en el arte” (Ibíd.: 169, 58).

La propuesta es reconducir a lo artístico hacia la dimensión más cotidiana de la existencia, retomando la idea del arte como reformador de lo social: “El arte debía transformar efectivamente la vida cotidiana de la gente” (Ibíd.: 149). Y, en este sentido, para muchos la performance se constituyó en “medio ideal para materializar los conceptos del arte” (Ibíd.: 149, 153).

Es importante, además, visualizar el contexto en que se dan las distintas acciones de arte. En el caso de esta investigación, centramos principalmente la mirada en la segunda mitad del siglo XX y de qué manera tales expresiones se desarrollan en la convulsionada y cambiante realidad latinoamericana:

“Ha habido cambios importantes para el individuo en la segunda mitad del siglo XX: por un lado, hay un nuevo tipo de control social, menos notorio, más sutil, ejercido fundamentalmente por los medios de comunicación, muy diferente del orden disciplinario – revolucionario que perduró hasta los años cincuenta; por otro, una diversificación incomparable de los modos de vida, una imprecisión sistemática de la esfera privada, una ausencia de creencias, un abandono ideológico y político..., que trae consigo la erosión de las identidades y la desestabilización de las personalidades, con la consiguiente indiferencia” (Aznar Almazán: 37).

Ante tal panorama, surge la pregunta por el papel actual del individuo en tal contexto:

“Por encima de este vacío, el individuo se hace notar más que nunca, él y su cada vez más proclamado derecho a realizarse, pero es un individuo débil y sin convicción, más atento a sí mismo, deseoso de jugar sin problemas en todas las esferas de la vida pública, de dejarse seducir para llevar una vida sin imperativo categórico, una vida flexible en la era de las

combinaciones, de las opciones, que una oferta infinita parece que hará siempre posibles” (Ibíd.: 37-8).

Es por eso que el rol que le cabe al trabajo artístico y cómo se relaciona éste con el colectivo no puede resultarnos un tópico indiferente, no dejando de destacar aquella doble condición paradójica de lo artístico mediada por la labor del artista:

“El trabajo artístico es una de las más complejas unidades de información que es capaz de disponer el hombre. Está claro que es la más individual, pero posiblemente también sea la más colectiva, demostrando constantemente el interés que la sociedad tiene por comunicarse. El artista... puede ser visto como un agitador capaz de cambiar lo colectivo forzándolo a una comunicación ininterrumpida con la ayuda de su mensaje codificado” (Fernández Arenas: 44).

Es aquí donde el trabajo artístico se presenta como una posibilidad nueva y real para asumir nuestra historia latinoamericana, una de las principales inquietudes que movieron la reflexión estética de Fidel Sepúlveda:

“Latinoamérica necesita toda su energía para poder vivir con sus dolorosas contradicciones: el propósito de un sueño de felicidad edénico contra la brutal represión autoritaria; una visión fresca del cuerpo y del equilibrio frente al abuso; la creencia en el arte como una fuerza de emancipación frente a la precariedad de la producción artística” (Ibíd.: 51).

Del mismo modo, cabe también la pregunta por el papel de lo latinoamericano en la acción de arte:

“Latinoamérica no puede ser una simple contribución a estas acciones artísticas comprometidas. Tiene que ser, por fuerza, una parte fundamental...esta fuerza en parte está inspirada por la presencia de una creatividad y una energía popular de la que los artistas son, de una manera u otra, testigos” (Aznar Almazán: 51).

No olvidando, por lo demás, tal vez aquello que sea el sello más peculiar de lo latinoamericano, referido a la particular “fusión del paganismo hispanoamericano con la religión católica” (Ibíd.: 62).

Específicamente, nos interesa atender a la cultura tradicional y su dimensión estético - artística, en el sentido de vislumbrar hacia dónde están apuntando tales expresiones:

“Las artes primitivas aparecen siempre como anónimas, a - históricas, reflejo del lado oscuro del ser humano, expresión colectiva de instintos y deseos...cualquier retorno a las fuentes “originales”, cualquier recolección de una “tradición verdadera” es un reclamo de pureza y autenticidad para el arte” (Ibíd.: 64).

Más aún, para el contexto latinoamericano, debe colocarse lo tradicional en el marco de los procesos de modernización y cómo estos se relacionan de manera compleja con lo cultural – identitario:

“A lo largo de esta narrativa de la monocultura progresiva se puede vislumbrar una experiencia más ambigua. Se puede, incluso, concebir la cultura orgánica como un proceso inventivo: las raíces de la tradición se cortan y se reanudan, los símbolos colectivos se enajenan a partir de las influencias extranjeras. La cultura y la identidad pueden ser dinámicas, creativas” (Fernández Arenas: 64).

Lo anterior se relaciona, por lo demás, con los procesos de descubrimiento y conquista que ha vivido Latinoamérica como cultura, vislumbrando la posibilidad de mirar, desde nosotros mismos, nuestra propia otredad:

“América, tierra de la utopía, aun antes de ser descubierta, cuando sea descubierta (que algún día lo será) revelará que fue la tierra donde se mantuvo la llama viva del soñar dormido y despierto, en que el mundo sólo es cuando es como debe ser. El mundo del tener y del poder se atiene a la sentencia de que hay que ver para creer” (Sepúlveda 1991, Aisthesis 24: 37).

Acerca del arte efímero.-

A partir de lo ya dicho, lo que consideraremos por arte efímero requiere de una mayor precisión.

Entenderemos por arte efímero a todas aquellas expresiones artísticas sobre las cuales domina el concepto de fugacidad en el tiempo, en tanto impermanencia como objeto material y conservable. Debido a su carácter perecedero y transitorio, uno de los principales propósitos del arte efímero consiste en no dejar obra perdurable alguna y, en caso que así fuese, ya no será representativa del momento en que fue creada. En este sentido, y conectándose con lo ya dicho respecto de la relevancia del **proceso** antes a la del objeto, se afirma como una experiencia que se consume en sí misma en tanto se despliega:

“El arte efímero es el resultado de una serie de técnicas que, más que fabricar objetos, genera producciones; su valor, como obra, reside precisamente en ser consumido, literalmente, en una experiencia comunicativa que agota la obra. Y el arte de relación es per se, paradigma de lo efímero y, en última instancia, efímero él mismo. No existen en él experiencias inmutables, porque sus significados cambian con el tiempo” (Fernández Arenas: 34).

Lo anterior podría sintetizarse a través de una bella imagen donde aparecen el rayo y el trueno como protagonistas, vinculando mundos que en principio aparecen como impenetrables entre sí: “Lo efímero tiene el rayo y el trueno de un sueño que pone al día “constelaciones entre cosas alienadas y una significación penetrante.”” (Buci – Gluksmann, Christine: 14).

Bajo el prisma de lo efímero, se vuelve evidente el que toda expresión artística tiene como destino último la desaparición y que muchas de las obras concebidas bajo criterios de durabilidad pueden desaparecer en un breve lapso de tiempo por alguna circunstancia, incluso extra – artística. Como contrapartida a esto, el arte efímero tiene en su génesis un componente transitorio, destacando el elemento de la fugacidad en el tiempo. Es un arte eminentemente pasajero, momentáneo, concebido para su autoconsumo instantáneo. Bajo tal presupuesto, las artes efímeras serán aquellas que su naturaleza es la de no perdurar en el tiempo, cambiando y fluctuando constantemente. Dentro de ellas, cabrían diversas modalidades pertenecientes al arte de acción, como los mencionados happening, la performance, etc. A éstas, y en el marco de esta investigación, agregamos el canto a lo poeta, expresión donde inéditamente concurren el mundo de lo

folclórico - tradicional atravesado por un fundamento efímero otorgado por la fugacidad de la expresión oral y el rasgo fresco y espontáneo de la improvisación poética.

Fundamentos del arte efímero.-

Cuando topamos con el carácter efímero de ciertas expresiones artísticas, somos reenviados, necesariamente, a la discutida noción de arte, término controvertido y abierto a los múltiples significados agrupados bajo la voz «arte». Al respecto, cabe señalar que el concepto de arte que manejamos se encuentra teñido, inevitablemente, por nuestra raigambre cultural occidental, la que funciona tanto a manera de perspectiva como de punto ciego:

“El concepto de arte que se mantiene en el ámbito de la llamada cultura occidental no coincide con lo que se considera arte en otras culturas o en otros momentos históricos de Occidente. Nuestro etnocentrismo nos abre a las manifestaciones de otras culturas, e incluso las propias, de una manera parcial” (Fernández Arenas: 7).

Si consideramos al arte como un componente de la cultura, vemos que a ella, inevitablemente, se le asociarán aspectos que no tienen que ver directamente con lo artístico (económicos, sociales, ideológicos y valóricos), los que resultan inherentes a cualquier cultura a lo largo de su desarrollo espacio - temporal. Sin embargo, la voz “arte” siempre ha aparecido como abierta, subjetiva y discutible, no existiendo hasta el día de

hoy un acuerdo unánime entre historiadores, filósofos e inclusive entre los propios artistas. En la antigua Grecia, por ejemplo, una de las primeras culturas en la que se reflexionó sobre el arte sin denominarla como tal, ésta fue considerada como una capacidad del ser humano destinada fundamentalmente a la producción (*poiesis*), llegando a ser sinónimo de destreza o habilidad (*tecné*).

Posteriormente, vendría la consabida separación entre artes “liberales” y “vulgares”, según su filiación intelectual o manual. Estas últimas incluían a la arquitectura, la escultura y la pintura, al igual que otras actividades que hoy se denominan como “artesanía”. No obstante, y entrado el siglo XVI, empezó a considerarse que actividades como la arquitectura, la pintura y la escultura no eran sólo asunto de oficio y destreza, sino también demandaban cierto trabajo intelectual que las volvían “superiores” a otros tipos de manualidades. Es el momento donde distinciones jerárquicas y discriminatorias comienzan a operar al interior del terreno artístico, con un alcance insospechado y que se extiende hasta nuestros días.

Comienza de este modo a gestarse el concepto moderno de arte, tal como lo conocemos hoy, el cual durante el Renacimiento adquiere el nombre de “artes del diseño”, al considerar que el hecho de diseñar era la génesis de las obras. Más adelante, fueron sumándose expresiones como la música, la poesía y la danza y, en 1746, Charles Batteux estableció el concepto de “bellas artes”, el que resuena hasta nuestros días.

Debemos notar un hecho que resulta sumamente relevante en la perspectiva del arte efímero, relacionado con el respaldo teórico – crítico que hay para con ciertas obras y que termina por consagrarlas como “arte” en tanto su carácter coleccionable y museal:

“Desde el Renacimiento se venía manteniendo que hay formas, objetos, manifestaciones plásticas, fundamentalmente visuales y sonoras, que objetivamente son llamadas obras de arte, mientras sean admitidas como tales por una teoría, una normativa estética o una reflexión histórica. Todos los demás objetos...son considerados como artes menores, como objetos estéticos o artes ornamentales y decorativas. Los primeros pueden entrar directamente a formar parte de una colección o museo; los segundos sólo como algo complementario y de rango secundario...ya que los demás fenómenos con vida fugaz y efímera no son coleccionables” (Ídem).

En términos más generales, podemos seguir a Umberto Eco y el rol de lo teórico como agente consagrador respecto de lo artístico, lo que no obstante termina operando a nivel social e incluso, la mayoría de las veces, de manera inconsciente:

“El mundo del arte proporciona una teoría básica que un artista invoca cuando expone algo como arte. Esta ‘teoría’ relevante no es un pensamiento que esté en la cabeza del artista, sino algo que el contexto social y cultural permite que aprehendan tanto el artista como el público” (Freeland: 69 – 70).

De lo anterior, podemos colegir que “todo puede ser una obra de arte, existiendo la situación y teoría” adecuadas, al mismo tiempo que nada llega

a ser “una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal” (Ibíd.: 70).

El rápido repaso a esta historia “consagratória” nos vuelve evidente hechos como que “la estrecha relación que la época moderna ha establecido entre belleza y arte no es tan obvia como nos parece” (Eco: 10), además del rol de la teoría como fuente legitimadora del canon artístico, elemento irrenunciable al momento de definir qué es arte: “Las teorías tienen también consecuencias prácticas que nos guían en nuestras valoraciones (y rechazos), determinando nuestra comprensión e introduciendo nuevas generaciones en nuestra herencia cultural” (Freeland: 12).

Lo anterior se ve además reforzado por el apoyo de lo institucional artístico para descartar unas expresiones en desmedro de otras: “A consolidar tal apreciación han contribuido ciertas instituciones...oficiales, como las academias, los salones de exhibición, la crítica de arte y los museos, y por supuesto la llamada historia del arte” (Fernández Arenas: 7-8).

En apoyo a lo anterior, cabría afirmar y a la vez preguntarse por la presencia de lo efímero en tanto “constante artística”, en el sentido de una pregunta que exige permanentemente ser planteada y replanteada:

“Todos los testimonios de las civilizaciones más antiguas...muestran que el arte se caracteriza por su capacidad de trascender el tiempo, por una a – temporalidad muy a menudo simbólica... ¿sería el arte un desafío a toda conciencia de lo efímero?” (Buci – Gluksmann, Christine: 12).

Sin embargo, los mismos intentos por establecer ciertos criterios básicos sobre qué expresiones pueden ser consideradas arte y cuáles no han resultado persistentemente infructuosos, produciendo justamente el efecto contrario y acentuando aún más la dificultad de alcanzar una definición precisa de arte, volviéndola a día de hoy un concepto abierto e interpretable, donde caben múltiples fórmulas y concepciones. Precisamente, al tratar con expresiones como el arte efímero o el arte de acción, encargadas ellas mismas de tematizar el estatuto de lo artístico, nos percatamos que “Las prácticas artísticas y el papel de los artistas son asombrosamente múltiples y difíciles de aprehender” (Freeland: 12). Es justamente a partir de esta dificultad desde el cual cierto tipo de arte fundamentará su propio quehacer.

Si pudiéramos acercarnos hacia una definición de lo artístico, considerando su indesmentible componente institucional – social, la propuesta de George Dickie puede resultarnos viable y, en cierto modo, útil:

“El arte es “todo artefacto...al cual el rango de candidato a la apreciación le ha sido conferido por alguna persona o personas que actúan en nombre de una determinada institución social (el mundo del arte)”” (George Dickie citado por Freeland: 68).

La importancia de lo contextual - epocal nos ayuda además a comprender el ostensible ensanchamiento del espectro de lo artístico, acontecimiento particularmente característico del arte del siglo XX en adelante:

“En cada época y contexto el artista crea algo como arte basándose en una teoría común del arte que el público puede entender dado su contexto histórico e institucional. El arte no tiene que ser una comedia, un cuadro, un jardín, un templo, una catedral o una ópera. No tiene que manifestar necesariamente genio personal o devoción a un dios a través de la luminosidad, la geometría o la alegoría” (Ibíd.: 71).

Lo anterior llama a un replanteamiento del operar del arte respecto a lo que se considera y no se considera como tal, ampliando la visión al tener en cuenta el indesmentible componente social del fenómeno: “El deber del arte es constatar que cualquier objeto, sin distinguir entre hombres y cosas...adquiere o pierde la propia belleza no debido a su ser, sino a las coordenadas sociales que determinan sus formas de aparición” (Eco: 378).

Así, junto a las artes conocidas como “canónicas”, actualmente conviven expresiones como la fotografía, la cinematografía, el cómic, la televisión, la moda, la publicidad, la animación, los videojuegos, etc., existiendo aún discrepancias sobre otro tipo de actividades de carácter expresivo y que, de alguna u otra forma, reclaman un lugar dentro de lo artístico.

Un aspecto que no podemos dejar de lado en la idea de arte y el concepto de obra que tengamos a la vista, es su componente social y la interrelación que se establezca entre artista y espectador, obra y receptor. Si consideramos el componente ritual, tan característico de expresiones como el arte de acción y efímero, debemos tener en cuenta la situación en que se encuentran las audiencias contemporáneas:

“Para los participantes en un ritual son fundamentales la claridad y el objetivo común... Pero el público que ve al artista moderno y reacciona a él no comparte creencias ni valores comunes ni un conocimiento anterior... El público no sólo no llega a sentirse parte de un grupo, sino que en ocasiones se escandaliza y abandona la comunidad” (Freeland: 21).

Es justamente en este desencuentro anteriormente señalado donde se evidencia el que “No hay obra en la que no obre el encuentro, del obrador con aquello que va haciendo, ese estar haciendo en que comparecen otros” (Sobarzo et al., 2009: 180).

Reaparece así la figura de la comunidad, muchas veces olvidada de parte de algunas expresiones artísticas y rescatada por otro tipo de manifestaciones como las provenientes del folklore y cultura tradicional la cual, no obstante, siempre está operando, de manera más o menos evidente dentro de todo proceder artístico: “El trabajo se constituye fuertemente a partir de lo que a comunidad nos dice, nos muestra y nos trae... De lo que escuchamos y vemos. De lo que pedimos y nos piden” (Ibíd.: 180).

Como se señalaba, una obra siempre responde a criterios sociales y culturales de espacio y tiempo los cuales, si no son considerados y aunque ésta perdure como objeto físico, perderá su potencial conceptual y las distintas motivaciones que la llevaron a ser creada. Aun así y *a contra sensu* de lo anterior, el afán coleccionista y concertador de objetos poseedores de cualidades únicas e irrepetibles, como documentos de épocas que perduran en el recuerdo y que suponen expresiones genuinas de los pueblos y

culturas que se han sucedido en el tiempo, ha sido una constante y sello dentro del acontecer artístico.

A lo anterior, debe agregarse lo que han aportado al respecto academias y centros de enseñanza artística, los cuales acentúan la relevancia del aspecto objetual de las obras de arte, dimensión que como señalamos no resulta del todo relevante para el arte efímero:

“Parten del supuesto de que las obras de arte no tienen un destino concreto, ni surgen por encargo, sino que es algo que se puede normalizar, enseñar y vender, confirmando que el valor artístico es algo inherente y propio de los mismos objetos. Es el arte como actividad autónoma: el arte por el arte (Fernández Arenas, : 8).

Fue precisamente este carácter coleccionable de ciertos objetos artísticos, frente a otros de consumo más rápido, lo que supuso una primera barrera para la clasificación de ciertas expresiones como arte, denominando a estas últimas peyorativamente como moda, adorno o simple divertimento. De esta forma, tal tipo de distinciones arbitrarias y discriminatorias recibieron el apoyo institucional de museos y academias de arte, organismos por excelencia encargados de tutelar y difundir lo que se consideraba como “arte”. Estos últimos se encargaron igualmente de patrocinar y preponderar unas expresiones artísticas antes que otras, y fue así como cuadros y esculturas entraron sin problema en estos espacios, mientras otro tipo de objetos o creaciones fueron relegados al olvido tras haber cumplido su función momentánea, quedando escasamente en el

recuerdo a través de registros escritos que diesen testimonio de su existencia. De esta manera:

“Al constituirse la historia del arte como la enumeración cronológica de ciertos objetos catalogables, poseíbles y museables, se dejaron marginadas todas aquellas técnicas que por su calidad de efímeras que conferían a sus obras, les impedían perpetuarse para la posteridad o convertirse en valores de inversión económica. No es coincidencia que las ideas actuales acerca de qué es una obra de arte se consoliden gracias a las teorías estéticas de los siglos XVII y XVIII, coincidiendo con el auge de la mentalidad burguesa y utilitarista” (Ibíd.: 33).

El papel del museo entonces, al momento de revisitar la instauración de un concepto específico respecto de lo artístico, es un dato a considerar de manera fundamental, especialmente en lo referido a ciertos criterios y cómo ellos se imponen desde tal institucionalidad: “Los museos conservan, reúnen y educan al público y transmiten criterios acerca del valor y la calidad del arte, pero ¿qué criterios y cómo? ¿Por qué se desarrollaron y qué nos revelan sobre las variables teorías del arte?” (Freeland: 103).

Es indudable, por lo demás, el papel que cumplieron en su momento algunos museos a nivel político e identitario: “Los museos promovieron la identificación nacional y constituyeron símbolos del poder de una nación” (Ibíd.: 109).

Más allá de esto, no podemos negar el hecho que “los museos son las instituciones contemporáneas primordiales que conservan los parámetros clásicos del valor artístico...es la política de la exhibición museística”

(Ibíd.: 116). A esto debe sumarse el ingreso de los objetos considerados como arte al circuito comercial y mercantil:

“Los salones o galerías de arte parten del principio de que las obras no encargadas por alguien, ni dirigidas a un receptor determinado y con una finalidad señalada después, son un producto libre que debe confrontarse entre entendidos y compradores (críticos y marchantes) iniciando el camino de la distribución comercial y de la valoración del arte como mercancía”
(Fernández Arenas, 1998: 33).

A esto se añade el papel que cumple la crítica de arte, la cual desde el interior de la institucionalidad artística “busca unas normas para el enjuiciamiento del arte frente a un público, receptor o consumidor, que es anónimo y poseedor, por compra o por simple contemplación, de algo nacido en el taller del artista” (Ídem).

Nuevamente entra a tallar el aspecto de lo coleccionable vinculado con lo artístico y cómo éste se relaciona con la práctica de los museos a la hora de clasificar, ordenar e, inevitablemente, discriminar y excluir:

“Los museos, consecuencia de las grandes colecciones...almacenan objetos que nacieron como exvotos, ofrendas religiosas, lenguaje de la fiesta civil o religiosa o simplemente producida para ser arte. Ahora se consideran obras de arte válidas en sí mismas...se guardan, se restauran y se exponen como restos de otras culturas” (Ídem).

Resulta un tanto paradójico entonces que, a partir de un hecho fundamentalmente extra – artístico, se originen los distintos aspectos que convierten a algunos objetos y expresiones en arte, relegando a los que no

lo eran a un lugar incierto y sin figuración alguna: “Nació la enseñanza del arte, el comercio del arte, la conservación del arte y la ciencia del arte” (Ídem).

Tales intentos clasificatorios, y que pretenden dictar cánones y ciertas normas respecto a lo que es y no es arte, lo que consiguen es producir una situación dicotómica, aparentemente sin salida y que deja en principio fuera a expresiones como las del arte efímero:

“Se ha llegado a una concepción dicotómica o diferenciante: por un lado se considera la actividad fabricante de las cosas...y por el otro el amplio mundo de la creatividad artística que...llamamos arte. Pero entre estos dos mundos queda una serie de fenómenos o hechos que no están incluidos en ninguno de los anteriores...y que, por su resultado, al tener carácter efímero, fugaz, fungible, se llama con nombres como moda, adorno, frivolidad festiva, entretenimiento. Se ha conseguido “clasificar” ciertos productos como artísticos y “subclasificar” otros como no artísticos...arte es lo coleccionable y museable, lo perenne; lo efímero, que no es coleccionable y museable, es otra cosa” (Ibíd.: 9).

Resulta legítimo entonces el clamor de determinados grupos que se consideran marginados por la acción discriminadora del museo que considera lo artístico en tanto “lo coleccionable”: “Las minorías aducen que se necesitan nuevos museos porque sus artista, gustos y valores no están representados en los museos de la línea dominante” (Freeland: 105). De este modo, “los museos de arte siguen siendo vistos como instituciones elitistas” (Ibíd.: 106). Es desde esta situación que emerge la pregunta para la marginalidad artística, en el sentido de “¿Cómo puede un artista escapar al

mercado del arte o enfrentarse con él, con sus caprichosas tendencias y sus veleidosos favores?” (Ibíd.: 120).

Como ya hemos señalado, tal postura de resistencia ante el arte como fenómeno mercantil y coleccionable viene de parte de cierto tipo de expresiones las cuales, desde su propio proceder, intentan burlar el mercado del arte, no siempre exento de contradicciones y problemas generados a partir de su propia postura disidente:

“Algunos artistas eluden el mercado valiéndose de formas alternativas, como el arte de la performance y el de la instalación, que no es fácil empaquetar para su venta...pero algunos de los que han logrado fama....quedan atrapados en el sistema cuando su obra se hace comercializable” (Fernández Arenas: 123-4).

A fin de cuentas, la paradoja de lo efímero persiste, siendo muy difícil alcanzar “un arte que es deliberadamente efímero y no puede venderse” (Ibíd.: 125).

No obstante, tal hecho no impide el que persistan “las demandas en competencia de los grupos “tribales” de poner en tela de juicio los objetivos y valores de los museos de arte” (Freeland: 116), más aún cuando se visualiza el fenómeno de los museos en tanto “exposiciones con éxito de taquilla...que tienen como finalidad atraer a un público amplio y al gusto de la clase media” (Ibíd.: 115). Lo que hay detrás de esto es la inquietud de cierto grupo de artistas de ver el arte y su puesta en escena en el museo como “el lugar de lo bello en tanto lugar de evasión de lo cotidiano: Podría

preocuparnos el que la visión del ‘salón de belleza’ sea adoptada en ocasiones por museos o por movimientos radicales cuando disponen que la gente escape a su entorno habitual” (Ibíd.: 131).

Por ende, la posición actual del museo resulta un tanto incómoda y en entredicho pues pareciera no satisfacer ni las demandas del arte clásico ni tampoco las de expresiones más vanguardistas, teniendo en cuenta su preocupación por capturar y cautivar audiencias: “Tal vez los museos no sean capaces de atenerse o a la ‘calidad’ de las obras de los maestros antiguos o al ‘esotérico’ arte de vanguardia, más nuevo, si tienen que satisfacer al público y rendir pleitesía a las preferencias” (Fernández Arenas: 109).

Lo que estaría ocurriendo, según algunos autores, sería “una forma oculta de censura: la autocensura” en el mundo de los museos” (Ibíd.: 115). De esta forma, el museo se halla en una posición de ambigüedad intermedia, colapsando su principal rol institucional: “El dilema con que se enfrentan los museos en la identificación de su función principal: como depósitos de objetos valiosos o como lugares para producir experiencias interesantes” (Freeland: 116).

Esto último se agudiza cuando asistimos a la variada e inquietante concurrencia de diversos tipos de expresiones, las cuales claman también por figuración en el terreno de lo artístico, ya sea subvirtiéndolo o integrándolo desde una perspectiva alternativa y disidente: “Los fines del saber y la conservación de objetos reales están siendo desplazados por una

insistencia en las experiencias virtuales, la teatralidad y la retórica emocional” (Ídem).

Bajo estas condiciones nos cuestionamos entonces qué ocurre con una serie de expresiones, atravesadas por lo efímero, y que han sido relegadas básicamente a ámbitos que tienen, por historia, escasa vinculación con lo artístico:

“Técnicas como la gastronomía, la pirotecnia, el maquillaje o la perfumería fueron dejando, como mucho, su imagen en la pintura, sus efectos en las descripciones literarias o en su composición en recetarios y fórmulas que posibilitan su repetición; pero carentes de la capacidad de crear objetos inmutables, no fueron nunca consideradas como dignas de mención por estas teorías” (Fernández Arenas: 34).

El principal problema de clasificaciones tan cerradas y absolutas como las señaladas, es que excluyen el proceso creativo involucrado en la obra misma, el cual no forma parte de lo que es considerado artístico, aspecto sin embargo clave para el arte efímero donde, como ya veíamos, el acontecimiento de la obra es lo fundamental:

“El arte no es sólo una realidad objetiva, un artefacto configurado en una materia con formas y colores conservables, sino que fundamentalmente es un proceso configurante de una realidad que se consume cuando se consume y se recrea, consumiéndola de nuevo, porque se transforma con el tiempo, ya que incluso le hace cambiar su significado. La obra de arte, el artefacto, no es el resultado final, sino el medio...la interacción entre la obra y su receptor o consumidor” (Ibíd.: 9).

Lo anterior nos conduce de nuevo al tema de la obra acabada frente a la “obra haciéndose”, que ya Fidel Sepúlveda planteaba dentro de sus inquietudes principales de su reflexión respecto de la obra de arte y que tiene que ver con un intento por no concebir a la obra acabada como impermeable al cambio:

“Desde la concepción más academicista el artista creador... establece y delimita todas y cada una de las características formales de la obra a realizar, sus partes y sus procesos... luego, a partir de esta inmutabilidad – aunque en realidad sea aparente- se le permite entrar en la historia. La clasificación de acabada referida a una obra no parece referirse tanto al hecho de que ésta constituya un logro definitivo de su autor, sino que es catalogada así en la medida en que éste renuncie a –o no pueda- seguir actuando sobre ella” (Ídem).

Es una constante en la reflexión de Sepúlveda el tópico de la obra acabada frente a la obra haciéndose. En este caso, a propósito de la poesía de Nicanor Parra cuya fuente principal es la poética popular, Sepúlveda la contrasta respecto de lo que se considera habitualmente por poesía:

“Frente al individualismo expresivo, es reiterado su recurso al decir del común, a la vertiente coloquial de lo popular campesino y urbano en sus dimensiones léxicas, sintácticas, módulos expresivos, etc. Ante la psicología de la obra terminada, aparecen sus correcciones a la vista, como tachaduras, sustituciones, en una palabra, obra en borrador, en entrega provisoria, menesterosa de continua revisión y enmienda. Frente a lo intocable por propiedad intelectual privada está su entrega a la creatividad colaboradora, participante del público” (Sepúlveda, 1991: 34).

Es aquí donde tiene lugar cierta resistencia ante la manera en que la historia del arte ha abordado tales manifestaciones, quitándole o haciendo una lectura superficial de la dimensión vital de expresiones como las del arte efímero: “Uno de los defectos que se cometen en la historiación de los objetos artísticos es que se olvida con frecuencia esta realidad. Se olvida la vida, el goce...para quedarse sólo con la imagen externa de esa vida” (Fernández Arenas: 9).

Colocarse bajo esta perspectiva, entonces, exige una reconsideración del concepto de arte y de obra que se ha sostenido en Occidente hasta el momento, apuntando a aquellos aspectos no considerados por la mirada del museo, relacionados con la experiencia, lo simbólico y cierto “resto inaprehensible”:

“El arte es un complejo proceso y el valor de los objetos artificializados está en ser consumidos en experiencias comunicativas, casi siempre de valor simbólico, que terminan cuando la obra se agota. Lo que queda es una imagen, un resto y precisamente lo que no es museable son esas experiencias de lo vivo” (Ídem).

En este sentido, podemos hacer la distinción referida a los objetos coleccionables y, por ende, considerados como artísticos por la oficialidad crítica e institucional, frente a expresiones propias de lo efímero, que nos conducen a replantearnos radicalmente nuestra concepción de arte y la noción de “resto artístico”:

“Las obras de arte coleccionadas, museadas o atesoradas en la cámara fuerte de un banco, son restos de la vida cultural de otras épocas que

conservamos como objetos culturales o como mercancías de valor económico. Como la vida y la cultura de una época es variable, cambiante y efímera, lo que nos queda de ella, siempre una minoría de objetos, son sus artefactos. Por eso nos vemos obligados a precisar que todo arte es en principio efímero...deja de ser arte cuando se ha consumido o ha perdido la función que cumplía cuando se hizo. Por más que nos empeñemos en ver en los museos objetos estéticos o artísticos han dejado de serlo, para pasar a ser restos de una manifestación artística” (Ibíd.: 9-10).

Lo que evidencia este esfuerzo es, finalmente, “la dificultad que entraña la explicación de los objetos artísticos fuera de su función vivencial” (Ibíd.: 10).

Desde esta perspectiva, lo que está en juego es ampliar la mirada en el sentido de no desdeñar unas expresiones en desmedro de otras:

“Buscar los mecanismos de escenificación, los códigos de representación figural o los sistemas que fija cada cultura para representar un mundo simbólico...y esto se hace tanto por representaciones perennes...como por figuraciones efímeras” (Ídem).

Volvemos con esto a tocar las limitaciones conceptuales de la historia del arte, en el sentido de considerar solamente “el término arte ‘efímero’...restringido para determinar las manifestaciones plásticas utilizadas en ciertos momentos celebrativos y festivos” (Ibíd.: 10).

Con lo anterior a la vista, es claro entonces la raigambre institucional y, básicamente, epistemológica de la imposición de ciertos conceptos

referidos a los distintos aspectos del arte y cómo estos fueron marcando su historia:

“Las ideas que hoy tenemos respecto a estos conceptos (sobre lo artístico, el artista, la obra) no son, pues, ni universales ni atemporales; es más, provienen de un conjunto de teorías estéticas que comienzan a consolidarse en los siglos XVII y XVIII, alrededor del nacimiento de una nueva institución llamada Academia y como resultado de una nueva forma de ver el mundo predicada por la mentalidad burguesa y toda la serie de ‘ismos’ –racionalismo, empirismo, utilitarismo, mecanicismo – que la caracterizaron” (Ibíd.: 18).

Es claro entonces el papel de estas academias al momento de dictaminar qué era arte y qué no:

“Fueron estas academias las que propugnaron la elevación de rango de una serie de técnicas – las bellas artes, las artes mayores- que comenzaron a considerarse desde entonces como las únicas a partir de las que se podían producir obras de arte; el resto, obviamente, queda marginado de la historia y la crítica oficial” (Ibíd.: 19).

No obstante, debe atenderse al hecho de que la historia del arte ha ido abriéndose a considerar aquellas manifestaciones por siempre ignoradas, no sin ciertos sesgos que aún limitan la mirada:

“El conocimiento de este variado mundo... es cada vez más considerado en la historiación del arte... Pero no suelen tener en cuenta otras manifestaciones que estructuran la celebración festiva... Nos referimos al espacio del consumo estético, a los elementos plásticos en los que el hombre sirve de soporte y a los materiales que componen el escenario... todos ellos profusamente utilizados en la vida privada y pública

de los hombres, perfectamente descritos y conocidos en todos los ritos festivos y por su carácter efímero...pocas veces considerados como objetos o fenómenos artísticos” (Ibíd.: 11).

En esta misma línea, cabría relevar desde dónde abordamos lo artístico, examinando con ello sus propias limitaciones y atendiendo en qué aspectos del fenómeno nos fijaremos especialmente:

“Si el arte es un reflejo de la cultura, en la medida en que su función es expresarla y transmitirla a niveles simbólicos, habría que considerar seriamente las limitaciones de las propuestas desde el academicismo para entender el fenómeno artístico...una aproximación a otra forma de entender y comprender el arte, caracterizada por su particularidad de poner el énfasis en la interrelación de los elementos más que en los elementos considerados de forma aislada” (Ibíd.: 19).

Desde el arte efímero, esto último es digno de considerar si atendemos a estos aspectos: “son los elementos que mejor organizan los mecanismos o sistemas escenificativos del mundo simbólico de cada cultura. Organizan en el ámbito profano o religioso el tiempo, el espacio, el rito y el espectador” (Ibíd.: 11). La propuesta entonces es “que se estudie el arte como un todo integrado, donde el artefacto perenne y el efímero se consideren bajo en el mismo concepto” (Ídem).

Sobre lo artístico de lo efímero.-

Desde un primer momento, el tema del carácter artístico de las expresiones efímeras ha sido materia de discusión, específicamente en torno a si lo efímero puede llegar a devaluar conceptos los de “arte” o “belleza”. Si pensamos con perspectiva, la desvalorización de lo efímero arrancaría con Platón, para el que las cosas bellas básicamente **no** eran perdurables, ya que lo único eterno y permanente era la **idea** de lo bello. Fue así como “en Occidente, el arte ha sido durante mucho tiempo pensado a partir de lo subsistente, Ser o Idea, que desvaloriza el tiempo como puro devenir” (Buci – Gluksmann, Christine: 12).

De este modo y al amparo de tal concepto, se construirá el paradigma canónico del arte y la belleza occidentales:

“La verdadera luz no viene de las apariencias, sino del sol inteligible de la Verdad o de la Belleza. Y es esta luz ontológica la que servirá durante mucho tiempo de paradigma al arte, a su Idea, su ideal y sus búsquedas de orden y de armonía de las partes” (Fernández Arenas: 21-2).

Unido a lo anterior se constituye la concepción de arte en tanto instancia para lo civilizatorio, a partir de las ideas de orden y armonía mencionadas: “Los bárbaros del siglo XX no se pueden convertir en seres humanos cultos y civilizados hasta que adquieran apreciación y amor por el arte” (Getty citado por Freeland: 112).

Fenómenos como los citados nos evidencian hechos que la mayoría de las veces pasan inadvertidos, en el sentido de mostrarnos que “el arte no

siempre ha versado sobre la belleza del Partenón o de una Venus de Botticelli” (Freeland: 14). Y si nos adentramos puntualmente en el desarrollo artístico del siglo XX, nos encontraremos ante la evidencia que “el arte incluye no sólo obras poseedoras de belleza formal para que las disfruten personas de “gusto” u obras que transmiten mensajes de belleza y elevación moral” (Ibíd.: 43).

Debemos dejar en claro el irrenunciable componente canónico que posee el concepto de belleza occidental y que, de alguna forma, las expresiones a las que hemos referido se encargan de subvertir, cuestionar y poner en tensión:

“Los cánones de un ámbito están arraigados: aparecen en todas partes, en cursos, libros de texto, bibliografías, instituciones. Refuerzan la visión del público acerca de lo que se considera “calidad” en un campo...consagran ideas tradicionales sobre lo que contribuye a la “grandeza”” (Ibíd.: 143).

Es preciso detectar, por tanto, el evidente sesgo ideológico que posee cualquier tipo de canon, el cual muchas veces pretende pasar por objetivo, ocultando su propia violencia epistemológica como gesto, la cual permanece operando de manera eficaz y soterrada: “Los cánones son descritos como “ideologías” o sistemas de creencias que falsamente pretenden poseer objetividad cuando en realidad reflejan relaciones de poder y dominio” (Ibíd.: 143-4).

Desde esta perspectiva, podemos apreciar en qué ámbito opera la eficacia de lo efímero que, centrado en lo temporal, puede mermar la

perspectiva metafísica señalada: “La conciencia de lo efímero...mina la metafísica del tiempo occidental, siempre consignado al Ser o a la Idea, y orientado hacia un fin religioso propio de todos los monoteísmos” (Buci – Gluksmann, Christine: 21).

Con dicho hasta aquí, podemos observar la manera novedosa y rupturista que las artes de lo efímero se relacionan con el aspecto temporal de lo artístico: “Lo efímero es un arte del tiempo, que consiste en acoger, en ceder al tiempo, y en aceptarlo en cuanto tal, aunque fuera imprevisible” (Ídem).

Y es aquí donde ciertas obras del arte efímero se emparentan con otras, por ejemplo, las de la cultura tradicional chilena, marcadas por el rasgo de la ocasionalidad y que exigen también una nueva forma de relación con lo temporal para su cabal comprensión: “Volver al corazón de la ocasión como “reencuentro” implica atravesar el tiempo, darle su ritmo, sus agujones, sus intensidades y sus intranquilidades” (Ídem). Precizando, y a partir de lo ya dicho, podemos sostener que “lo efímero no es el tiempo, sino su vibración vuelta sensible” (Ídem).

Si miramos el problema con perspectiva histórica, y concebimos al arte como un ámbito subsistente de sentido, es posible suscribir una hipótesis como la siguiente:

“De Benjamin a Adorno, y en todo pensamiento del arte dominado por la verdad del sentido, la teoría estética no ha dejado de funcionar sobre este “a priori del dolor”...este dolor histórico experimentando en Occidente....engendra un “resentimiento paralizante”, un “entorpecimiento

melancólico” y, sobre todo, una “noción estrecha de lo sensible” ” (Ibíd.: 14).

El desafío ahora es cambiar el lugar desde donde pensamos lo efímero, teniendo en cuenta el ‘a priori del dolor’ antes citado:

“Pensar lo efímero como un valor positivo consiste en volver sobre este “a priori de dolor”, y a revelar una cara escondida del arte más nietzscheana y más globalizada. Un saber de lo ligero...que puede acompañar a lo trágico metamorfoseándolo” (Ídem).

Es interesante, por lo demás, el potencial políticamente subversivo que pueden tener este tipo de expresiones, dimensión que ya habíamos hecho notar por el hecho de incluir la posibilidad de lo imprevisible: “Todo lo que está “entre” y puede escapar a la presencia del presente. Implica así una estrategia existencial o política atenta a lo imprevisible” (Ibíd.: 21).

Debemos cuidarnos, de todos modos, de la tentación de caer en dualismos conceptuales que siempre han terminado por aprisionar este tipo de conceptos, haciéndoles un flaco favor. El desafío por tanto será a que lo efímero mantenga su particular fisonomía, su propio “camino trazado: Tal revalorización de lo efímero no debe por eso permanecer prisionera de un simple dualismo... ¿No ha buscado siempre todo arte efímero conservar su huella, su trazado o sus cartografías?” (Fernández Arenas: 21). Podríamos decir que estamos en presencia de un movimiento, de alguna forma, revolucionario respecto a ciertas concepciones arraigadas en la visión occidental del arte: “Un verdadero cogito de lo efímero, que volatizará poco

a poco las antiguas relaciones del Ser y del devenir, propias de la metafísica occidental y del humanismo del Renacimiento” (Ibíd.: 20).

Tal perspectiva puede ayudarnos a salir de la prisión que ejercen ciertas dualidades heredadas de la concepción típicamente occidental respecto de lo artístico: “Si el pasado no es nada, el futuro no será sino una nube de la que se cuelga un presente que huye. El Ser no es más que su aparecer inestable, entre el “hay” y el “ya no hay” ” (Ídem)

En este sentido entonces, ampliamos la reflexión hacia el ámbito de la historia del arte y la permanente marginación de parte de ésta para con las expresiones efímeras:

“Lo efímero en el arte, cuando no el arte efímero, no es un concepto ni tan nuevo ni tan extravagante como pueda parecer a primera vista. Lo que sí es sintomático, y merece una profunda reflexión, es el hecho de que sus obras hayan sido marginadas durante más de dos siglos en nuestras culturas por parte de las mentalidades academicistas” (Fernández Arenas: 34).

De igual manera el cristianismo —fuente nutricia para la estética medieval— rechazaba la belleza física como algo efímero y transitorio, en contraste con la única fuente de belleza inmutable: Dios. Lo que no vieron quienes se dedicaron al arte enfocado en lo sagrado y revelado es precisamente el componente efímero que lo caracteriza:

“Las representaciones de los misterios sagrados, auténticas obras de arte efímero, experiencias espacio – temporales programadas por la cultura y conocidas polisensorialmente, donde se complementan la luz, las formas, los colores, el sonido, los olores e incluso el tacto y el gusto” (Ibíd.: 46-7).

Lo anteriormente dicho, mirado con la perspectiva de las épocas, nos podría llevar a corregir cierta concepción heredada del arte y que persiste en la modernidad, una idea de lo efímero de la cual habría que sacudirse para instalar otra:

“Si Occidente ha valorizado masivamente un efímero melancólico...un efímero de verdad y de sentido, ha subestimado lo efímero como simple afirmación de la vida en el sentido de Nietzsche, un efímero de la impermanencia aceptada” (Buci – Gluksmann, Christin: 38).

A partir del siglo XIX podríamos sostener que comienza un cambio de actitud respecto de lo efímero y su relación con lo bello. Los románticos valoraron, precisamente, “lo que jamás se vería dos veces”, y Goethe llegará a escribir que sólo lo efímero es bello: “Detente, bello instante”. Con todo, llegamos al terreno de la paradoja pues “este tiempo suspendido entre el “hay” y el “no hay” sería el de los mundos efímeros de lo que el arte intenta apropiarse al precio de una paradoja inicial... “He deseado que lo efímero se eternice”” (Ibíd.: 12). Cabe señalar, por lo demás que “incluso un arte...minado por su propia fragilidad o desaparición...no parece escapar de la paradoja inicial de lo efímero en el arte” (Ídem).

Sin embargo, debe observarse que tal tipo de situaciones paradójicas persisten bajo una concepción puntual respecto de lo efímero, de la cual no nos hemos podido aún deshacer: “Efímero negado en provecho del Ser, de la Idea o de lo Sagrado, efímero reinterpretado en la fugacidad y el fulgor del presente, bien parece que sea inalcanzable como tal” (Ibíd.: 14). Lo que

ocurre con lo efímero es que se constituye como “una conquista del “momento favorable”, ya que cada día, cada hora, son diferentes, como lo indica la etimología (*ephemeros*). Lo efímero capta tiempo en los flujos imperceptibles y los intervalos de las cosas, de los seres y de lo existente” (Ibíd.: 21).

Lo anterior, en el marco del panorama del arte contemporáneo, presenta dificultades de lectura pues ninguno de los modelos conocidos se muestran suficientes para dar cuenta a cabalidad de este complejo fenómeno:

“La teoría del arte como ritual comunal no logra explicar el valor y los efectos de buena parte del arte contemporáneo... Pero tampoco parece defendible el arte contemporáneo dentro de una teoría estética como la de Kant o la de Hume, que se fundamentan en la belleza, el buen gusto, la Forma Significante, las emociones estéticas distanciadas o la ‘intencionalidad sin intención’” (Freeland: 42).

Y lo anterior debido a la permanente actitud de desacato y subversión de parte de las nuevas obras, las cuales pretenden como un primer paso desmarcarse de lo conocido: “Estas obras desacatan abiertamente las dos teorías del arte... no fomentan la unidad en ritos religiosos colectivos ni promueven la experiencia distanciada de las cualidades estéticas como la Belleza y la Forma Significante” (Ibíd.: 45).

Es de este modo que se visualiza la posibilidad de una “estética de lo efímero” que funcione a modo de relectura de la sensibilidad occidental, la cual tendría que, de alguna manera, volver a escribirse:

“Este arte de la atención y de la espera, puede dar lugar a una “estética” que no sería ya una ciencia del juzgar o una historia del espíritu, sino más bien una exploración transversal de las sensibilidades, una aisthesis, siempre subestimada” (Buci - Gluksmann: 51).

De esta manera, y bajo la perspectiva de lo efímero, aparecen ámbitos como una determinada “ética de lo efímero”, teniendo en cuenta la transversalidad del tópico ético para con todo lo humano: “La estética se volvía un modo de existencia, una ética...Allí había una belleza evanescente, la de una verdadera mirada floral y paisajista, en la que yo me sentía flotar en mi propia fragilidad ontológica” (Ibíd.: 17). Consignemos, por lo demás, que encontramos la vinculación ética y estética como corolario del pensamiento de Fidel Sepúlveda, en los últimos años de su reflexión y trabajo académico.

En esta misma línea, cabe la reflexión respecto a lo efímero y otras manifestaciones de la historia del arte las cuales pueden ser releídas a la luz de la dimensión de lo temporal artístico: “El efímero soñado por el barroco histórico, igual que el fantasma de la “obra total” de las vanguardias históricas, desemboca ahora en la temporalidad de lo efímero, y toda una aisthesis del arte” (Ibíd.: 62).

Algunos han utilizado, felizmente creemos, la metáfora de lo acuático como una manera de dimensionar lo que simbólicamente implica lo efímero: “Lo efímero es “acoger el espíritu de la ola”, aceptar lo fluyente y

lo flotante, una vida – pasaje y sin embargo esencial, que encuentra en el elemento acuático su realidad y su metáfora” (Fernández Arenas: 62).

O el mismo fenómeno mirado desde otra perspectiva, con lo que podemos decir que la estética de lo efímero perseguirá lograr que “el paso de todas las cosas sea lograr el paso último, la muerte, propio de un arte icáreo, ligero y efímero” (Buci - Gluksmann: 50).

La nueva perspectiva pretenderá volver a mirar ciertos fenómenos relacionados con lo efímero y ponerlos en vinculación con la estética que los precedió, dando lugar a lo que podemos denominar el “imperio de la superficie”:

“Revalorizar lo efímero y su captura regresa entonces para captar sus materiales, sus efectos y sus afectos...se trata más bien de elaborar una “estética postaristotélica”...una “imitación de obras que imitan”, en donde toda realidad, toda forma “se reduce a su efecto de superficie que es su apariencia”” (Ibíd.: 24).

Es una postura que se desmarca de las ontologías que marcaron el desarrollo del arte en su historia, remeciendo a la vez nociones relacionadas con la forma artística:

“Lo que está en juego en una estética de lo efímero es una “kairología” de la transparencia, marcada por una luz no ontológica que abandona todo modelo de permanencia y perturba la noción de forma desde ahora abierta y pensada como flujo de energía y de fuerzas múltiples” (Ibíd.: 24-5).

El ser aristotélico, el mismo que “se decía de muchas maneras”, es reformado bajo el imperio de lo efímero y de los flujos: “El ser se da en “maneras” que desestabilizan toda ontología en provecho de un efímero que es la energía de un presente, en el que formas y fuerzas se entrelazan” (Ibíd.: 27).

Los rasgos ya anotados son finalmente lo que caracterizarán a parte del desarrollo artístico contemporáneo, rescatando éste parte de los fundamentos del arte efímero y su estética: “Es lo que encontraremos precisamente en todo el arte del siglo XX...lo efímero de un “no – sé – qué”, que actúa como un encanto, una “captación del instante por el instante” ” (Fernández Arenas: 27).

A pesar de que diversas manifestaciones que pueden ser consideradas como arte efímero han existido desde los inicios de la expresividad artística del ser humano —considerando a lo efímero como un rasgo inherente a toda expresión artística—, ha sido en el siglo XX cuando tales formas de expresión han adquirido auge y notoriedad. La estética contemporánea ha presentado una gran diversidad de tendencias, en paralelo a la proliferación de estilos propios del arte desarrollados en la última centuria.

Tanto la estética como el arte actuales resultan ser la consecuencia expresiva de ideas culturales y filosóficas que se fueron gestando en el cambio de los siglos XIX-XX: la superación de las ideas de la Ilustración y el paso a conceptos más subjetivos e individuales, partiendo del movimiento romántico y cristalizando en autores como Kierkegaard y

Nietzsche, supone una ruptura con la tradición y, al mismo tiempo, un rechazo al concepto de belleza clásica. El concepto de realidad, además, fue cuestionado por nuevas teorías científicas: la subjetividad del tiempo (Bergson), la relatividad de Einstein, la mecánica cuántica, el psicoanálisis de Freud, etc. Por otro lado, las nuevas tecnologías hacen que el arte se replantee su función y sentido, ya que la fotografía y el cine ya se encargan de plasmar la realidad de forma más inmediata. Todos estos factores produjeron la génesis de las nuevas tendencias del arte contemporáneo: el arte abstracto, el arte de acción y conceptual y el arte efímero, donde el artista ya no es movido por un afán representacional de la realidad, sino muchas veces lo que interesa es plasmar su relación con la obra y hacer patente el proceso de producción de la misma, el cual muchas veces se agota en la obra y su despliegue.

Durante el siglo XX, movimientos como el futurismo exaltaron el carácter efímero del arte, llegando a afirmar uno de sus más señeros representantes, Marinetti, que “nada me parece más bajo y mezquino que pensar en la inmortalidad al crear una obra de arte”. Es el surgimiento de una nueva sensibilidad mediante la cual las obras de arte adquirieron cierta autonomía, evolucionando y transformándose en paralelo a la percepción que el espectador podría tener sobre ellas. En ese contexto, el artista aparece tan sólo como un artífice que establece las condiciones para que la obra siga su propio derrotero.

Por otra parte, el arte contemporáneo está íntimamente ligado a la sociedad y a la evolución de conceptos sociales, como lo son el

mecanicismo y la desvalorización del tiempo y la belleza. Es un arte que se destaca principalmente por su instantaneidad, pues necesita de poco tiempo para su percepción. El arte actual tiene oscilaciones continuas del gusto, por lo que cambia simultáneamente: así como el arte clásico se sustentaba sobre una metafísica de ideas inmutables, el actual, encuentra gusto en la conciencia social de placer, dada por la cultura de masas. En una sociedad básicamente más materialista y consumista, el arte se dirige a los sentidos, y no sólo al intelecto. Así cobró especial relevancia el concepto de “moda”, donde acontece una combinación entre la rapidez de las comunicaciones y el aspecto consumista de la civilización actual. La velocidad de consumo desgasta a la obra de arte, haciendo oscilar el gusto, el cual pierde universalidad, prevaleciendo por sobre él las preferencias personales. De este modo, las últimas tendencias artísticas han perdido incluso el interés por el objeto artístico; podría afirmarse que el arte tradicional era, fundamentalmente, un arte centrada en el **objeto** en tanto al actual le preocupa antes el **concepto**, que muchas veces es el mismo proceso de creación de la obra. Hay una revalorización entonces del arte activo y de la acción, de la manifestación espontánea, efímera y no sujeta a parámetros comerciales ni preestablecidos.

El espacio de lo efímero.-

Un elemento que se vuelve relevante al considerar expresiones artísticas marcadas por lo efímero es el **espacio** donde tal tipo de obras se desarrollan. La relación del espacio con lo efímero implicará aspectos simbólicos, estéticos y culturales:

“El espacio, al ser modificado por el ser humano, se transmuta, adquiere un nuevo sentido, una nueva percepción... una dimensión cultural, ligada al desarrollo material de la humanidad, al tiempo que cobra una significación estética, por cuanto es percibido de forma intelectualizada y artística, como expresión de unos valores socioculturales inherentes a cada pueblo y cultura. Este carácter estético puede otorgar al espacio un componente **efímero**, al ser utilizado en actos y celebraciones públicas, rituales, fiestas, mercados, espectáculos, oficios religiosos, actos oficiales, eventos políticos, etc.” (Fernández Arenas: 17-9)

El espacio urbano, así considerado, es un arte de relación donde a la vez que cada elemento está interrelacionado con otro, es el conjunto el que marca una tendencia o estilo por el que ese espacio se vuelve reconocible. De este modo, son muchos los elementos artísticos que intervienen en la percepción del espacio y será la propia presencia de lo humano con sus vestidos, perfumes, peinados y maquillajes la encargada de intervenir y conferir un carácter particular a cualquier espacio (Ibíd.: 26, 34)

Valga hacer notar al respecto un hecho que puede resultarnos decisivo en nuestra perspectiva de relectura del arte y sus clasificaciones:

“En algunas culturas y civilizaciones – no en todas- el resultado de algunas de estas técnicas aplicadas a la reorganización de elementos en el espacio se

las ha etiquetado como ‘artísticas’ y a una minoría elegida de sus producciones como ‘obras de arte’” (Ibíd.: 18).

Visto de este modo “El espacio...nunca es un espacio natural, sino un espacio transformado” (Ibíd.: 19). Es de este modo como “los artistas del espacio...se convierten en programadores del comportamiento mediante la aplicación de sus diseños” (Ídem).

La obra de estos “artífices del espacio” es definida como “todo sistema que modifique los comportamientos visuales, sonoros o táctiles del individuo, de una manera prevista por el artista”, en tanto “el arte en el espacio” se entenderá como:

“La programación por parte de un artista creador, con finalidad estética, de una serie de acontecimientos que afectan sensorialmente al ser perceptivo, positiva o negativamente, por el placer o por el desagrado, en un desarrollo espacio – temporal, el del recorrido” (Ibíd.: 24).

Obras pertenecientes al arte de acción, al arte efímero y expresiones como el canto a lo poeta que tienen una relación axial con el espacio, apuntarían tanto a constituirse en una **resistencia** frente a los parámetros del arte como también en oportunidad para desarrollar una nueva sensibilidad en el público receptor de tales obras:

“Auténticas obras de arte actuales olvidadas por una crítica que: “es víctima de una estereotipa cultural que la ha extraviado respecto a sus fines generales: el análisis estético constructivo de modalidades de programación

de sensaciones por el artista con vistas a la realización de nuevas formas de sensibilidad”” (Ibíd.: 24-5).

Es importante notar, además, la dimensión ideológica de las artes de relación vinculadas a lo espacial: “La estética espacial posee una carga ideológica en relación con la comunidad que lo utilice, cómo y con qué finalidad ritual lo haga” (Ibíd.: 25).

Los planteamientos respecto de lo efímero, y específicamente de ello relacionado con lo espacial, son instancia a la vez para una reflexión más amplia:

“Desde esta perspectiva toda obra de arte, sea del tipo propuesto por el academicismo...o efímero...ha de ser interpretada como un elemento que participa en un espectáculo total, diseñado para conseguir la vivencia de una experiencia a través de la cual el grupo productor – consumidor se renovará ideológicamente” (Ibíd.: 26).

Junto a lo anterior, debemos relevar la persistencia del espacio en tanto dimensión estética de lo humano: “La humanidad, a lo largo de su historia y en sus diferentes manifestaciones culturales, ha ido expresándose estéticamente mediante la transformación de los espacios que ha poblado” (Ídem). Este será el lugar desde donde miraremos la estética de lo efímero inserta en el espacio citadino como un factor clave al reflexionar sobre lo estético allende las fronteras del museo:

“La estética urbana ha detectado siempre cada cambio en el medio cultural y lo ha expresado transformando su fisonomía, sustituyendo parte de sus

elementos, poblándose de nuevas obras...Por ello la ciudad debe ser considerada como síntesis de la transformación espacial y lugar en que las actividades artísticas alcanzan su mayor nivel: el espacio transformado por excelencia” (Ibíd.: 27).

Tal perspectiva destaca el aspecto dinámico de este tipo de expresiones, rompiendo con la perspectiva rígidamente espacial y abriéndose hacia una lectura que considera además al **tiempo** como dimensión fundamental y fundante:

“La ciudad viva nos sugiere otra forma de entender las artes del espacio que habíamos apuntado anteriormente en su aspecto dinámico. Esta dinamización, integrada en el proceso perceptivo de la obra, rompe con el esquema de una arte exclusivamente situado en el espacio, al variar su realidad a partir del parámetro temporal” (Ibíd.: 29).

No debemos omitir entonces el hecho que tal tipo de obras apuntan hacia otra dirección, distinguiéndose del arte coleccionable:

“Las grandes obras del arte espacial de relación, por su efimeridad, no son aptas para conservarse en museos, sino para aumentar la calidad de vida a nivel de goce. Lo que puede archivar y coleccionarse es justamente la imagen de lo vivo, y no lo vivo” (Ibíd.: 34).

En este sentido, cabría la reflexión respecto a la pretendida ‘aislación’ a la que se somete la obra de arte cuando se la considera estrictamente bajo la perspectiva del museo, volviendo ante esto evidentes otros aspectos como

el mismo proceso creativo que da lugar a la obra, en un gesto que podríamos calificar como “meta – artístico”:

“Frente a la posición de considerar la obra de arte como un objeto aislado, autosuficiente, cabría considerar la posibilidad de obras de arte dentro de obras de arte, la opción de tomar en cuenta como quehacer artístico la actividad de combinar elementos para conseguir un nuevo efecto” (Ibíd.: 30).

Habría que tener en cuenta, además, una consideración crítica respecto a una idea implícita dentro de lo que se considera como “obra pura”: aceptada por profesionales y aficionados al arte, de que la “pureza” de una obra está relacionada con la limitación de los materiales utilizados y de la técnica con la que se haya elaborado” (Ibíd.: 31).

Uno de los supuestos que hay detrás de esta idea de obra pura y que devela por lo demás una de las aproximaciones privilegiadas respecto de la obra a lo largo de la historia, es

“Que el aislamiento de una obra, tanto a nivel técnico como de percepción sensorial, permitiera una aproximación más íntima a la misma, como si la evaluación de un producto no debiera hacerse tanto a partir de las sensaciones que nos produce, de los mundos que nos sugiere, sino a partir de la crítica racional de su pericia como tratador de ciertos materiales o de sus apreciaciones intelectuales” (Ídem).

Sumada a esta pretendida pureza respecto de lo artístico en tanto obra, se encuentra la distancia que debe experimentarse frente a la obra para lograr un cierto tipo percepción considerada como adecuada: “Muchos

pensadores sostuvieron que el arte debe inspirar una respuesta especial y desinteresada, una reacción de distancia y neutralidad” (Freeland: 30). De este modo la denominada “distancia psíquica” se transformó en requisito previo para experimentar el arte (Ibíd.: 31).

Frente al concepto de pureza artística, resulta interesante y a la vez enriquecedor para la perspectiva de lo efímero incluir la noción de “intemperie” asociada a este tipo de expresiones, la cual rescata, entre otras cosas, el radical potencial crítico de ellas:

“La intemperie... entendida ésta como ese espacio indeterminado de múltiples capas de significación, siempre más allá o más afuera, tensionándose con el campo institucional del arte. Es un territorio donde todo sistema se desarticula, se vuelve frágil y se reordena de acuerdo a otras lógicas, en una infinita cantidad de dinámicas, lecturas posibles y pequeñas historias que las pueblan” (Sobarzo et al.: 10).

Basándose precisamente en la fragilidad constituyente de este tipo de expresiones es que se abre una infinita gama de posibilidades para el uso del espacio, tensionando los límites entre arte y vida:

“El espacio público, la calle o la intemperie, es un campo de experimentación donde cualquier sistema de sentido se constituye desde la fragilidad de lo abierto e indeterminado... espacio paradigmático de la necesaria tensión arte – vida” (Fernández Arenas: 11).

Resulta entonces ser un campo abierto a una serie de prácticas y operaciones, teniendo como soporte fundamental al espacio urbano

citadino: “Ese campo indeterminado de manipulación, alienación, desaparición, cruces y encuentros prodigiosos, que se funden capa sobre capa en el cuerpo de una ciudad” (Sobarzo et al.: 11).

Debe mencionarse, además, el potencial emancipador de tal tipo de prácticas no sólo a nivel artístico – estético, sino también en el campo de lo epistemológico y cómo ellas se encargan de remover determinadas certidumbres: “La estética de la intemperie ha sido también asunto de permanente interés debido a su coeficiente emancipador respecto a los límites constitutivos de la experiencia” (Ibíd.: 221).

Respecto de la intemperie y su lógica interna, podemos ver cómo se emparenta con el talante de expresiones que hemos señalado anteriormente, en cuanto a la suspensión de la relevancia del autor involucrado en el proceso artístico, resaltando el espacio donde coinciden, frágil y efímeramente, distintos creadores y actores anónimos: “intemperie, entonces...en una perspectiva que carece de autor, lugar de fugaz coincidencia en el estar siendo creado por un otro sin nombre” (Ibíd.: 242).

En conclusión, el concepto de intemperie destaca tanto lo efímero de lo artístico como su componente institucional, clamando por una lectura que nos conduzca a visibilizar a las distintas poéticas de lo efímero:

“La Intemperie, la calle paradójicamente no es otra cosa que desaparición, sitio extremo de fragilidad de la vida y de la obra de arte como construcción institucional, ese artefacto de visibilidad y lenguaje que siempre quisiera darse a leer” (Ibíd.: 269).

Relacionado con la temática de la intemperie, se encuentra el hecho del escaso control que se ejerce sobre la acción de arte en el espacio ciudadano, situación que nos hace insistir sobre la fragilidad de este tipo de expresiones como algo propio de su operar y desenvolvimiento: “Una de las cosas fundamentales del espacio público, es que uno pierde absolutamente el control, no hay control. Uno puede planificar un proyecto, pero luego el control se desvanece y la obra se vuelve frágil” (Ibíd.: 209).

No obstante, tal puesta en escena de la fragilidad es justamente la que hace aparecer al espacio urbano como un componente relevante, pieza clave al momento de hablar del carácter artístico de lo efímero: “provocar ese desvío, la ruptura del devenir cotidiano para que aparezca la calle como lugar de incertidumbre y por tanto de expectativa” (Ibíd.: 263).

Se trata, entonces, de “volver a la calle” en tanto lugar estético relevante, rescatando precisamente su dimensión de permanente acontecimiento, el cual da cuenta de las pequeñas historias de aquellos anónimos transeúntes que la constituyen a diario:

“El arte opera en lo extra – ordinario de la experiencia y por tanto es actividad privilegiada para resignificar estéticamente la calle y devolverla a una dimensión de acontecimiento en que se vuelva habitable para alguna mirada anónima, dueña de una pequeña historia” (Ídem).

Junto a tal perspectiva, sin embargo, coexisten implicancias que van más allá de lo meramente artístico y tocan, como veíamos, el terreno epistemológico:

“Toda obra que pretenda considerarse como tal ha de mover únicamente pasiones puras e incontaminadas. Comienza entonces una escisión entre el arte y la vida, entre lo ideal y lo real que ya no tiene su raíz en la represión, sino en la sublimación total” (Fernández Arenas: 55).

Junto con esta sublimación ocurre además la limitación de los espacios para lo que es considerado arte: “Esta sublimación...base de la estética academicista, necesitará también de la existencia de espacios restringidos” (Ibíd.: 56). ¿Qué ocurre entonces con estos espacios delimitados por una estética oficial y qué significará esto para el desarrollo postrero del arte?:

“Estos espacios restringidos...se decoran y engalanan, establecen sus normas de actuación y se convierten en las nuevas catedrales del goce oficial. Los que han continuado siendo el marco experimental de producciones no sublimadas...subsisten desvinculados del sacrosanto mundo del arte” (Ibíd.: 56).

No obstante, hay un hecho que no puede soslayarse y es que “ambos tipos de espacio...están condenados a la coexistencia” (Ibíd.: 56), por lo que no pueden dejar de señalarse las limitaciones de ambas perspectivas: “Más difícil es que el arte oficial acepte producciones del “otro lado” de este submundo...Si lo hace, será aislando por completo la obra...además, posiblemente limite y condicione su contemplación a sus propios espacios restringidos” (Ibíd.: 57).

Finalmente se terminará siempre imponiendo aquel “sector oficialista, defensor de unos espacios cerrados de ocio en cuyo interior se

accede a un placer sublimado, coronado por la aséptica idea del arte” (Ibíd.: 60).

Otra de las consecuencias de tal aproximación es la segmentación de cada una de las expresiones artísticas, lo cual se contrapone a la dimensión artística de lo espacial y efímero la cual apunta hacia lo multidisciplinar: “De este modo, cada una de las disciplinas se independiza de las demás... Todo en la ciudad, en cambio, propone el acceso a la obra de arte por la conjunción, por la diversidad, por la multidisciplinaridad” (Ibíd.: 31). El supuesto que opera detrás de esto, y que emparenta tal tipo de expresiones con otras de nuestra cultura tradicional es la idea de creación colectiva: “la obra de arte espacial, en muchas ocasiones, no es la creación de un artista único” (Ibíd.: 32).

Con la consideración de las artes del espacio vistas desde la perspectiva de lo efímero, reaparece uno de los temas que ya hemos tocado y es la relación del espectador o consumidor frente a la obra. Ya no será más el precepto decretado por el goce estético “oficial”, el que se aparta para dedicarse por completo a la mera contemplación del objeto estético (Ibíd.: 54-5), sino se convertirá en “pieza importante... transformado por su condición de observador participante, en creador y objeto de parte de esa estética” (Ibíd.: 32).

Se trata de pensar en una nueva aproximación respecto de lo efímero, replanteando sus conceptos de tiempo, espacio y poética: “Un efímero sin melancolía que trabaje de nuevo, en lo precario y lo frágil, los estratos del

tiempo, sus paisajes, sus rostros y sus imaginarios, hasta el grado de dar toda su fuerza a este “espacio vibrante”” (Buci – Gluksmann, Christine: 57-8).

Es lo que se ha denominado como “nueva filosofía de lo urbano”, la cual pone en entredicho ciertos dualismos que no caben dentro de la dinámica de lo efímero:

“Esta nueva filosofía de lo urbano que cuestiona radicalmente los dualismos anteriores entre centro y periferia, alto y bajo, distancia y punto fijo. Pues la dinámica de los flujos y de las redes apela a una verdadero “estallido de la ciudad” en el sentido histórico” (Ibíd.: 62).

Esto trae implicancias que van más allá de lo puntualmente espacial, en el sentido si consideramos a lo efímero en cuanto su estatuto “circulatorio” que da cuenta de la fragilidad y precariedad de este tipo de expresiones:

“Una transformación radical de la condición humana, en adelante sin centro, construida alrededor de una verdadera “estética circulatoria”...Lo efímero es entonces una experiencia del espacio...una energía infinita, donde “todo es provisional”” (Ibíd.: 63).

Un síntoma de lo anterior lo podríamos comprobar en el ámbito de las trayectorias y trayectos en nuestro habitar urbano contemporáneo: “Tal mutación de un urbano generalizado...engendra de igual forma todos los trayectos y éxodos fuera de sí...de trayectorias y de movilidades urbanas más o menos efímeras” (Ibíd.: 63).

Es, a partir de esta “estética circulatoria ” que debemos contar con un hecho no menos relevante, referido a las distintas “capas de significado de lo espacial: No es posible relacionarse con el espacio sin comprender las diferentes capas de significación que se encuentran en él” (Sobarzo et al.: 15).

Adoptadas tales perspectivas, surgen necesariamente interrogantes referidas a los diversos relatos implicados y que configuran lo espacial: “¿Cómo capturar las múltiples narrativas que se despliegan soterradamente algunas, disruptivamente otras, por los rincones de la metrópolis?” (Ibíd.: 83).

Aparece entonces el desafío de “dar cuenta del espacio público como un campo de luchas discursivas en que se encuentran y desencuentran relatos y visiones sobre lo político, lo social y lo urbano” (Ibíd.: 93) pues, como ya hemos señalado, “el espacio ha devenido asunto político” (Ibíd.: 107).

Junto con ello, está el llamado de atención hacia la crítica de arte en el sentido de desarrollar una autorreflexión a causa de su permanente descuido respecto de prácticas artísticas asociadas al espacio público y cómo tales desarrollos sí han sido atendidos desde otras disciplinas:

“La actividad artística como también la crítica de arte deben, cuidadosa y constantemente, realizar ejercicios de autocrítica en relación a las mismas prácticas que realizan. Es claro que la crítica de arte no ha prestado la atención necesaria pese a la explosión de prácticas y obras en espacios públicos, desde los últimos diez años. La discusión se ha llevado a cabo en

los ámbitos de la etnografía, la sociología urbana, la arquitectura y el nuevo urbanismo” (Fernández Arenas: 187).

En conclusión, vemos que una de las características de este tipo de obras vinculadas con lo espacial es su carácter efímero pues la combinación de factores que intervienen en la percepción estética del espacio es siempre única e irrepetible, no coleccionable como el resto de obras artísticas en los museos, lo que ha relegado a las artes de lo efímero y la acción a un segundo plano en la óptica artística occidental.

Lo efímero en tiempos de globalización.-

Al tratar el tema del arte de acción y el arte efímero, debemos también preguntarnos de qué forma tales expresiones se insertan en un tipo de sociedad determinado, respondiendo a condiciones sociales, históricas y culturales particulares. Desde este lugar entonces, podemos plantearnos a lo efímero como “signo” de los tiempos globalizados actuales, caracterizados por la aceleración y el desarraigo:

“Verdadero signo de sociedad, ¿no se ha vuelto lo efímero una nueva modalidad del tiempo en la época de la globalización?...todo revela una especie de aceleración del tiempo que desenraza las estabilidades, ocultando el límite de lo extremo de lo efímero, la muerte” (Buci – Gluksmann, Christine: 15).

De alguna manera lo efímero pareciera no sólo adquirir presencia y relevancia en el campo del arte contemporáneo, sino también a niveles de percepción social y temporal, en el marco de una globalización tecnificada:

“Como si esta conciencia de lo efímero se hubiera vuelto la percepción de lo social precario y sin proyecto, aquél de un “tiempo global”...marcado por el fin de las “grandes narraciones” y por una “lógica de la instantaneidad” y del eterno presente, y suscitado por las nuevas tecnologías y la pérdida del sentido ligado a la globalización” (Ibíd.: 15-16).

De este modo lo efímero coincide con nuestro actual presente, replanteándonos problemas que tocan lo epistemológico y explican fenómenos típicamente contemporáneos:

“Repensar lo efímero a través del arte vuelve a poner al día las nuevas bases temporales y antropológicas de un presente literalmente asediado por los “imperios de lo efímero” propios de la cultura de masas, en la que todo se renueva y se arroja a una “estetización” local de lo cotidiano” (Ibíd.: 16).

Pareciera que hoy en día estuvieran dadas todas las condiciones para el “imperio de lo efímero”, evidenciando la ingente influencia de los medios de comunicación de masas en nuestro imaginario cotidiano:

“Valorizado por el consumo, los ritmos, los modos de vida ultrarrápidos, las nuevas tecnologías y todas las manipulaciones del cuerpo...lo efímero depende a partir de ahora de una verdadera “escotofilia” (amor de la mirada) que ha invadido los media y las imágenes” (Ibíd.: 16).

Sin embargo, la propia hegemonía de lo efímero exige a la vez volver a mirar el fenómeno con una mirada fresca y renovada, para así terminar de entenderlo en nuestro actual contexto: “Lo que los japoneses llamaban “mundo flotante”...se ha vuelto nuestra cotidianidad. Hace falta volver a una reinterpretación de lo efímero para comprender su emergencia, sus modalidades y su cara escondida” (Ibíd.: 16-17).

Y es que podemos llegar a alienarnos por la recurrencia de la novedad, olvidando la finitud humana como engranaje central de lo efímero: “La superstición de un nuevo siempre nuevo disimula otra experiencia, mucho más dolorosa: la travesía de la muerte...ella desestabiliza la jerarquía de las cosas” (Ibíd.: 17).

Como decíamos, el desafío es volver a lo efímero exentos de los prejuicios y preconcepciones que terminaron por relegarlo de la historia del arte y de la cosmovisión occidental en general para, de este modo, asumirnos como habitantes de lo global tecnológico:

“Retomar la cuestión de lo efímero en el arte y el existir es, pues, intentar liberarse de los a priori dolorosos y culpables que dominan nuestros esquemas de lo religioso en Occidente, y frenan la energía necesaria para una globalización tecnológica y cultural asumida” (Ibíd.: 17).

Es así como se vuelve necesaria una mirada autocrítica respecto de lo efímero: “Hay que retomar entonces los diferentes surgimientos de lo efímero cultural, analizar sus fragilidades y sus olvidos” (Ibíd.: 18), asumiendo de este modo su condición de nuevo paradigma dentro de

nuestro presente global y técnico: “Este efímero es entonces un nuevo paradigma temporal en el que se conjugan lo frágil, el pasaje, lo precedero y lo vano” (Ibíd.: 20). Paradigma que, a la vez, sea capaz de atender a otras subjetividades, habitantes de los márgenes y que claman cierta visibilidad dentro del juego representacional del presente:

“Un puente hacia la ciudad de las subjetividades, aquella que se despliega desde los márgenes de la modernización neoliberal y que lucha desde lo cotidiano por ganar un espacio en el juego de las representaciones...el arte de visibilizar lo que aparentemente es invisible, como democracia de la representación” (Sobarzo et al.: 84).

Subjetividades que, por lo demás, esperan ser de alguna forma representadas o adquirir cierta notoriedad, lo cual revela su potencial como oportunidades para la participación ciudadana en la configuración y desarrollo de lo artístico en la actualidad: “El carácter primordialmente participativo del proceder del colectivo. Sus intervenciones responde a una necesidad en común, vinculada a un interés compartido, señalando una condición comunitaria” (Ibíd.: 180). En otras palabras, estaríamos en la inadvertida presencia de “una corriente de recuperación de la ciudadanía como participación crítica en la ciudad” (Ibíd.: 183).

La acertada expresión “cartografías posibles” nos habla de un mundo por representar y por ser oído, fundamentalmente concebido hasta ahora al margen de todo tipo de institucionalidad artística y cultural: “Hay muchas cartografías posibles: la de la ciudad de las resistencias, de las utopías fallidas, de la melancolía, de los otros patrimonios” (Ibíd.: 90). Son las

lógicas urbanas subalternas o minoritarias que presentan un genuino modo de operar y que por lo general no han sido atendidas en su potencial significativo:

“Dimensiones no siempre indagadas...como lo no estable, lo móvil o eventual, lo frágil, lo simultáneo, lo multidimensional, lo no central, lo no formal, lo no lleno, lo que aparece segregado, aquello a veces soterrado que también es ciudad y que reclama aproximaciones pertinentes” (Ibíd.: 91).

De alguna forma, se adapta la postura de que “describir de otra manera la realidad es comenzar a anticiparla, a imaginarla, a proyectarla” (Ídem) y es que hablamos de una gran cantidad de universos simbólicos que están por descubrirse y que, desde una posición de resistencia, nos plantean nuevas interrogantes respecto a temas como el mercado o la figuración del espacio en el arte:

“Multitudes heterogéneas y dispersas, conectadas a modo de rizomas...que subvierten los espacios formales del canon funcionalista mercantil o burocrático. También los pequeños gestos simbólicos...que se visibilizan en el espacio público y lo reinventan” (Ibíd.: 107).

Retrospectivamente, podemos comprobar que desde el Dadá en adelante el cuestionamiento de la propia institución del arte, ensayado a lo largo de todo el siglo XX, consistió en alterar sus propios límites y códigos de legitimación (Ibíd.: 222). Una formulación ingeniosa de lo mismo viene dada por considerar el papel de la vanguardia a lo largo de la historia del arte como: “el no – lugar del arte o, para ser más precisos, el arte como

lugar de lo que no tiene lugar” (Ibíd.: 223), lo que a su vez destaca el carácter fundamentalmente paradójico de expresiones como el arte efímero.

Esto último, la vertiginosidad paradójica de este tipo de arte, se puede tratar de entender bajo el concepto de ‘Huella’: “El registro de los hechos urbanos, del acontecer de las expresiones y emergencias de una determinada subjetividad” (Ibíd.: 88). Es precisamente cuando se conceptualiza tal fenómeno es que se nos vuelve irrenunciable su talante paradójico donde luchan el intento de lo efímero por desvanecerse y, a la vez, su deseo por no pasar al olvido: “¿Qué haces cuando el gesto fue hecho? ¿Volver al preciado silencio; mostrar el hecho, silenciarlo, descargarlo de la anécdota, de lo evidente, que es hablar de la ausencia?” (Ibíd.: 162). Se trata, a fin de cuentas, de la paradoja propia de todo gesto vanguardista y su tenaz lucha por permanecer al margen de lo institucional, cuestionándolo radicalmente:

“Hay...una paradoja en el tratamiento histórico de la vanguardia, en la medida que se considere que lo vanguardista es un acontecimiento que no puede tener lugar, pues consiste literalmente en un acontecimiento imposible, que se define por poner en cuestión los modos instituidos de inscripción de las artes” (Ibíd.: 222).

Estamos en presencia del nudo paradójico del gesto vanguardista: “El momento del acontecimiento es irreductible, como exposición (fuera de la institución) pero también implica el riesgo de perderse simplemente en la nada” (Ídem). Es, por lo demás, el riesgo que asume lo efímero al plantearse como alternativa radical frente al discurso artístico oficial:

“Cualquier gesto de naturaleza artística está al límite de no ser nada, un momento efímero como toda experiencia humana, que aún en presencia desaparece y termina sumándose a ese infinito tramado de huellas muertas que constituyen la piel de las calles” (Ibíd.: 263).

Es aquí donde entra a tallar el papel que le cabe a la institucionalidad artística en el sentido de rescatar este tipo de gestos radicalmente efímeros y marginales los cuales, y eso es parte de su propio operar, siempre terminan por escaparse y no permiten ser asimilados en todo su potencial cuestionador:

“La institución del arte puede recoger la narración del acontecimiento, legitimarlo y articularlo al interior de su campo, en el lugar de la Historia...pero dicha articulación nunca podrá contener ese frágil instante de complicidad que pudiese haber acontecido allá afuera entre ese gesto lleno de intención y un anónimo espectador del cual nunca tendremos noticia, en el lugar de la pequeña historia” (Ídem).

Mirando el problema desde otro ángul, podemos constatar además que el potencial cuestionador de este tipo de manifestaciones implica muchas veces utilizar precisamente su propia condición paradójica como material artístico:

“Asistimos hace bastante tiempo a una puesta en cuestión del concepto mismo de historia del arte, alterando el patrón de sus criterios canónicos. A la relación institucional entre escritura e inscripción, ciertas obras contraponen su propia circulación como su rendimiento reflexivo y conceptual” (Ibíd.: 226).

Lo que está en juego acá es una nueva concepción de lo temporal, lo cual tiene implicancias existenciales, sociales y antropológicas, replanteando así parte importante de la cosmovisión occidental:

“La conciencia de un tiempo fugaz y efímero coincide con la de una subjetividad mortal...hay siempre una inestabilidad del ser, donde yo soy lo que no soy, y no soy lo que soy...un tiempo vivido como inconstancia y pasaje, como spleen y efímero, repitiendo sin fin una pérdida dolorosa que deshace el sentido, privándolo de todo fundamento estable” (Fernández Arenas: 28).

Lo anterior exige, por ende, nuevos enfoques a la hora de tratar el tiempo y el espacio contemporáneos, en el sentido de

“Abordar abierta y directamente la dinámica espacio – temporal y de representar los múltiples procesos materiales que se entrecruzan y que tan rígidamente nos aprisionan en la tupida red de la vida socioecológica contemporánea” (Ibíd.: 85).

Lo efímero aparece como una suerte de “cara oculta” de lo real – visible, que, no obstante, siempre estuvo ahí y que recién ahora encuentra las condiciones para su manifestación: “Lo efímero parece así surgir en todas estas diferencias, brillos, reflejos y centelleos de lo visible, como el lado escondido de una luz inmanente” (Buci - Gluksmann: 31). Desde esta perspectiva, podemos releer fenómenos como el de la modernidad, considerando a esta última como “lo transitorio, lo fugitivo, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable” (Ibíd.: 33).

Volvemos así al tema de la temporalidad, la cual en su nueva concepción se erige como un factor clave para entender las dinámicas de lo globalizado: “El desarrollo mundial de todas las culturas de los flujos, los de la información, los medios, las nuevas tecnologías y lo virtual, ha dado lugar a un tiempo cada vez más estallado, no lineal y no unificado, incluso no direccional” (Ibíd.: 47).

Constituyéndose así en un “presente autosuficiente, autárquico, separado de su pasado, sin proyecto ni utopía” (Ídem).

Estamos de esta forma inmersos en una temporalidad determinada que nos habla, a la vez, de una cierta manera de relacionarnos con el entorno y que caracteriza a la “sociedad del presente y de las apariencias”:

“La comprensión del tiempo es el correlato de un tiempo ultrarrápido y flexible y de una conciencia efímera y frágil de la relación con el mundo, en una sociedad aparentemente sin duelo y sin protección, en la que se celebra por doquier el presente y las apariencias” (Ibíd.: 48).

Volvemos al carácter paradójico de lo efímero que ya se plantearon los románticos en el terreno del arte, ahora a nivel de una sociedad que ha asumido lo efímero como consigna y fundamento:

“Como si el conjunto de la cultura y de lo social se hubiera apoderado de nuestra paradoja inicial de lo efímero en el arte. Pues se trata de una cultura de lo efímero eterno, en la medida en que el tiempo se vuelve “eterno presente”, extendiendo a todas las cosas lo que Benjamin decía de la moda: “la moda es el eterno retorno de lo nuevo”” (Ídem).

Debemos notar, no obstante, que lo efímero no sólo se juega en el intento por capturar el presente instantáneo y fascinante para lo contemporáneo, pues como fenómeno está dotado de una gran complejidad y riqueza:

“Lo efímero no se reduce al presente sacralizado de nuestras sociedades. Pues ello implica una especie de captura – recepción del tiempo, de sus ínfimas modulaciones que animan el presente que le otorgan su tonalidad, su “matiz” y recrean sus pasos y fragilidades” (Ibíd.: 51).

Con lo anterior, se termina por cuestionar el terreno de los imaginarios, los cuales se vuelven paradójicamente irrepresentables como tales bajo el dominio de lo efímero:

“Es también precisamente en el momento mismo en el que el mundo se vuelve global cuando la imagen del mundo se vuelve irrepresentable, fragmentada y “no concebida”. Volatilizada, se ha plegado y desmultiplicado hasta el infinito” (Ibíd.: 56).

De este modo, y sobre la marcha, se trata de simbolizar o captar el tiempo que en lo ultrarrápido vuelve a recrear emoción por lo efímero (Ibíd.: 57).

Las idas y venidas aportadas por la inestabilidad de lo efímero respecto a nuestro presente terminan por explicar algunos de los fenómenos más típicamente globales y contemporáneos:

“La primacía... de los flujos de todo tipo desestabiliza el arraigo “terrestre” como lugar del sentido, en provecho de un nomadismo interior y exterior,

querido o impuesto, que engendra las hibridaciones y los mestizajes culturales propios de la geopolítica contemporánea” (Ibíd.: 58).

En este sentido, la metáfora del “escape” se vuelve particularmente lúcida al momento de trazar el perfil de nuestra “ultramodernidad: Como si el tiempo, el del viaje – flujo y sus cartografías, se hubiera vuelto metáfora de todo escape, dibujando en esto la ultramodernidad de una civilización pasajera” (Ibíd.: 61).

Por ende, el intento sería, con todo el riesgo que puede implicar un gesto como ese, tratar de visualizar una “metodología para la resistencia”, la cual nos ayude a comprender fenómenos contemporáneos como los señalados, buscando una conceptualidad alternativa y paralela:

“Una disposición metodológica a exceder el marco de dicho sistema (el artístico), pensemos...en algunos conceptos claves del mismo como: obra de arte, artista, espectador, etc. O también, desbordar los circuitos de legitimación más claros: la galería de arte o el museo” (Mario Sobarzo et al.: 178).

Se trataría entonces de volver evidentes operaciones y procedimientos que fundamentan cierta noción de obra de arte para, desde ahí, intentar desmontarla (Ídem). Y es que el arte considerada en tanto “acontecimiento” requiere no sólo de lo conceptual sino también de la capacidad por tematizar al contexto de la propia obra dentro de su proceder artístico con el fin de cumplir su intento cuestionador:

“El acontecimiento del arte requiere, pues, del concepto que lo constituye, y entonces lo que ocurre más bien es que el contexto, tanto físico como social, queda incorporado a las operaciones reflexivas de la obra, resultando de ello una ampliación –un desplazamiento de los límites- de lo que se entiende como arte” (Íbid.: 224).

Lo que se propone es una relectura de los límites del arte en términos institucionales, explotando fundamentalmente su carácter móvil e inestable al tratarlos como una realidad fundamentalmente precaria:

“Cuando los límites del arte se tornan imprecisos respecto a la realidad en la que se hacen sitio, son finalmente esos límites los que se desplazan, restableciéndose nuevos problemas que pensar y, por tanto, reponiendo la institución arte” (Ídem).

Si miramos con la debida cautela el fenómeno de lo efímero en la contemporaneidad, podemos constatar que éste también puede constituirse, tal vez a *contra sensu*, en paradigma y habitar de nuestro presente globalizado:

“Lo efímero no es algo dado, un presente informacional indiferente, sino más bien un arte del tiempo que capta y contrae su paso...este arte del paso define una sabiduría de la existencia expuesta a su fragilidad. Aquí, la precariedad bajo todas sus formas produce sentido, como una resistencia cultural y una afirmación humana de entre – mundos plurales (Fernández Arenas: 64).

De alguna forma lo efímero, al igual como lo propone Sepúlveda para la estética del folklore, también puede constituirse en fundamento para una

nueva ética y estética, más aún si consideramos el actual panorama artístico, social y cultural de lo globalizado, donde impera el flujo y lo pasajero: “Una lección de estética y ética, que implica sin lugar a dudas esta transmutación de lo pesado en ligero que quería Nietzsche, y este “coraje de la superficie” al que llaman los nuevos flujos del arte” (Buci - Gluksmann: 65).

CAP. 3 EN TORNO AL ARTE EFÍMERO: EL ARTE DESPUÉS DEL ARTE

Lo reflexionado respecto del arte efímero y las distintas implicancias de ello en la manera cómo entendemos la obra de arte en la contemporaneidad, nos sirven de puente para realizar una pequeña digresión en torno a lo que ha ocurrido con el arte durante el siglo XX, reflexión que esperamos ayude a comprender más profundamente lo dicho respecto al arte efímero.

Puntualmente, nos valdremos del concepto utilizado por Arthur Danto referido a lo que él denomina como “después del fin del arte” (Danto, 1999). Se ha insistido en muchos lugares, y desde distintas miradas, que el arte como tal se ha agotado, sufriendo un progresivo acabamiento respecto a sus concepciones más tradicionales y asentadas. Pero, ¿qué implica este agotamiento? ¿Qué ocurre con el arte que, actualmente, se sigue produciendo y aparentemente no da señales de agotamiento? ¿Cuál sería, entonces, el arte que ha terminado por “agotarse”? El abordaje de estas y otras interrogantes que vayan apareciendo no tienen otro fin que el de colaborar a comprender y contextualizar de mejor manera el fenómeno del arte efímero anteriormente señalado, reparando en sus alcances e implicancias y cómo aquello termina por incidir en la reflexión que hacemos respecto de la obra de arte.

A partir del variado y complejo panorama del arte del siglo XX, Arthur Danto se pregunta en qué se ha convertido el arte, o lo que

conocemos por tal. Ante la idea del arte después del fin del arte, señala el autor, debemos pensar aquello como si estuviésemos en una época de transición desde la era de esplendor del arte hacia otra cosa aún desconocida y cuyo perfil más definido aún no terminamos de comprender del todo (Danto, “Después del fin del Arte”: 26. De ahora en adelante, DFA). Lo que debemos preguntarnos entonces es de qué manera un grupo de prácticas da origen a otras, teniendo en cuenta que este nuevo complejo de haceres permanece aún no del todo claro (Ídem).

Es en este lugar donde Danto realiza una aclaración fundamental respecto a su idea principal: lo que ha terminado no es el arte mismo sino el **relato** que se elabora a partir de él. Y es que hemos entrado en una fase de la historia donde ningún nuevo tipo de arte puede sostener relato alguno que implique considerar una cierta continuidad o una solución de ella respecto de lo anterior. Lo que termina entonces es el relato mismo y no su temática (DFA: 27). Es, en el fondo, lo planteado por el pensamiento posmoderno, cuando se habla de la creciente “pérdida de fe” en los grandes relatos, que determinan un cierto modo de mirar la realidad (Ídem). Esto, claramente, no resulta ajeno para el terreno del arte.

Cabe entonces preguntarse, ¿a partir de qué premisas se forjó este espíritu escéptico ante el relato del arte como su principal hilo conductor? En primer lugar, la consideración de un museo donde todo arte tenga su propio y merecido lugar, donde no existan los criterios a priori respecto al “deber ser” del arte y donde no exista un relato que indique las pautas a las cuales las distintas expresiones artísticas deban ceñirse (DFA: 28). Como ya

se ha señalado, el espacio mismo del museo ha resultado cuestionado en tanto lugar privilegiado del arte, reflexión que colabora para aclarar las principales directrices que mueven al arte que ha surgido tras su propio fin. Por lo demás, no deja de llamar la atención un hecho en el que repara Danto y es el que se ha seguido realizando arte desde el fin de éste, así como también existió mucho arte antes del arte o de la denominada “era del arte” (DFA: 48).

Resulta clave para entender el desenvolvimiento del arte del siglo XX y hasta la actualidad, la manera en que estas expresiones se relacionan con las que las precedieron. Ya hemos visto la importancia otorgada en esta investigación a la relación de las expresiones actuales con las del pasado y el permanente diálogo que se establece entre ambas para el desarrollo de cada una. El caso del arte contemporáneo tampoco será la excepción.

Desde un inicio Danto es claro en sostener que el arte contemporáneo, lo cual introduce un matiz en nuestra propia reflexión, no realiza un alegato contra el arte del pasado. El gesto específicamente contemporáneo es el de disponer del pasado para el uso libre que los artistas actuales quieran darle. Donde el artista de nuestro tiempo no llega es al “espíritu” con que el arte tradicional fue creado, hecho que vincularemos más adelante con el fenómeno del desarraigo, propio de las expresiones actuales (DFA: 27-8).

El arte ha excedido su propio límite, ante lo cual le quedan dos alternativas: no calzar en el relato histórico - artístico o realizar un gesto de “regresión” hacia formas anteriores de arte (DFA: 31). Creemos que el arte

efímero al que hemos referido, de alguna forma, toma un poco de ambos caminos, en especial con la vinculación que hacemos entre arte efímero y cierto tipo de arte de la cultura tradicional. Contemporáneo entonces, en términos de Danto, referirá a todo lo que ocurre post relato legitimador del arte, el cual establecía pautas y discriminaba expresiones para ir forjando la historia del arte tal como la hemos conocido hasta el momento (DFA: 32). La postura ahora es que cualquier cosa que se hubiese hecho antes es factible de volver a hacerla ahora, resultando de esto lo que Danto denomina “arte posthistórico” (DFA: 34).

Desde esta perspectiva, por tanto, lo contemporáneo puede ser concebido como un “período de información desordenada”, o “entropía estética”, lo cual podríamos pensar como un tiempo donde se da la “casi perfecta libertad”. Ante la inexistencia del “linde de la historia”, límite que configuró y prefiguró el arte realizado hasta el siglo XX, pareciera que todo estuviese permitido si de arte se trata (DFA: 35). Es por ello que, ante tal panorama, lo que es obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, lo que explica muchas de las conmociones que han causado distintas obras a lo largo del siglo XX (DFA: 117). Asistimos al fin de, entre otras cosas, aquel imperativo modernista que sostenía la separación estricta entre cada arte y las limitaciones de su medio, no extrayendo privilegios de otros tipos de arte o medios de expresión. Precisamente, a través de la ruptura de tal precepto, puede intentar definirse gran parte de la producción artística del siglo XX, que no respeta la exclusividad de lenguaje ni el uso de diversos medios expresivos (DFA: 124). En síntesis, señala Danto, “el fin del

modernismo significa el fin de la tiranía del gusto” (DFA: 134) y es que la generación de artistas contemporáneos, como ya hemos podido apreciar, pretendió que el arte retomara el ya referido contacto entre arte y vida (DFA: 126).

Un ejemplo claro de esto son los artistas del pop o del arte conceptual. Este último demostró algo que vino a revolucionar el terreno artístico, en cuanto a proponer que no era un imperativo estético la existencia de un objeto visual palpable y concreto para que la obra tuviese lugar. Una de las implicancias más significativas de esto es, por ejemplo, en términos pedagógicos pues ya no sería posible enseñar sobre el significado del arte mediante meros ejemplos visuales (DFA: 35).

¿Qué pasa, entonces, con el arte, después de decretado su fin? Lo que Danto observa, fundamentalmente, es el hecho de que los artistas se libran de una vez por todas del peso de la historia del arte precedente, siendo libres para hacer lo que ellos quisieran, teniendo o no un propósito que los guiara. Justamente en ello ve Danto el sello del arte contemporáneo que conocemos hasta nuestros días (DFA: 37).

Ante tal panorama, no hay imperativos ni “deber ser” respecto de las obras. Se llega tal vez al extremo, en el sentido de que ahora las artes “pueden parecer cualquier cosa” (DFA: 38). Es comprensible por ello que ante planteamientos tan radicalmente rupturistas, hiciera estragos la institución símbolo por antonomasia de las bellas artes: el museo, cuyo papel ya hemos visto cómo ha sido puesto en entredicho por las expresiones a las que hemos referido (Ídem). Con tales planteamientos, para que haya

arte ni siquiera ya es necesaria la existencia de un determinado “objeto de arte”, y si bien las galerías permanecen llenas de ellos, éstos ahora pueden permitirse “parecer cualquier cosa” (Ídem).

Lo que puede colaborar con explicar fenómenos como el que se señalaba es la denominada “multi – pluralidad” de acciones e intenciones del arte contemporáneo, lo que vuelve imposible confinar a ésta a un único tipo de producción. Si observamos bien, veremos que gran parte de la producción contemporánea resulta incompatible con las directrices del museo pues la intención de muchas de estas obras es la de volver a comprometer, directamente, al arte con la vida común de aquel ciudadano que no asiste ni tiene motivos para asistir al museo, considerado canónicamente como el “santuario” de la belleza y el espíritu (DFA: 39). Es por ello que, vistas las cosas de ese modo, tanto artistas como galerías y las distintas prácticas relacionadas con la historia del arte deben, en su conjunto, ofrecer un camino alternativo y proponerse como radicalmente diferentes de lo que se ha hecho hasta el momento en materia de arte (Ídem).

Hemos arribado a lo que Danto denomina “una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte”, el cual habría llegado a un cierto fin de una creatividad exponencial desarrollada en los últimos 6 siglos de la historia de Occidente, por lo que cualquier esfuerzo artístico que se hiciese ahora en adelante se encontraría marcado por lo posthistórico, lo que acaecería después del mentado fin del arte (DFA: 43). Lo que se quiere evidenciar es la incapacidad del arte para contener la posibilidad de una historia con un

desarrollo progresivo y en constante mejora y avance, unido al sentimiento de que la mayoría de las distinciones jerárquicas en este plano se encuentran caducas, pues ya no existe ámbito de la experiencia que pueda considerarse como intrínsecamente superior a otro (DFA: 84, 94). Es la era del fin de las distinciones entre “pinturas y meras paredes”, o de lo que está dentro y afuera, entre “el especialista y el público”, dicotomías y discriminaciones que terminaron por autocolapsar en la era contemporánea (DFA: 95, 98).

De esta manera, dilemas como el que existían entre las obras de arte y los objetos llamados “reales” no pudieron sostenerse más en el tiempo en términos visuales, por lo que se volvió casi un imperativo el reemplazar una estética preferentemente materialista por una del significado o de la acción (DFA: 99). Es, en otras palabras, la decreciente aplicación de la teoría estética clásica para con un arte respecto de la cual tal constructo se volvió insuficiente (Ídem).

El denominado fin y consiguiente consumación de la historia del arte, para Danto, consiste en la comprensión cabal de lo que es el arte, en tanto tal entendimiento se logra tal como se resuelven nuestras respectivas vidas: a través de errores, caminos falsos que tomamos, imágenes que terminamos por abandonar hasta aprender dónde se encuentran nuestros verdaderos límites y cómo debemos vivir dentro de ellos (DFA: 129-30). Cuando decimos que la historia del arte “se terminó”, en el fondo, se habla de la inexistencia de un límite claro y preciso que discrimine entre lo que es y lo que no es arte. En los términos artísticos actuales, “todo se vuelve posible”, todo es susceptible de ser arte. Es debido a esta falta de estructura de la

situación presente que aparece la imposibilidad y futilidad de un “relato legitimador” respecto del arte (DFA: 136). Si todo es posible, afirma Danto, no hay ya futuro determinado, como tampoco nada se vuelve ni necesario ni tampoco inevitable, pues la obra de arte ya no “tiene que ser” de ninguna manera ni forma en especial (DFA: 147, 149 - 150).

El hecho es que ya no existe una sola dirección y se comprueba de que “ya no existen direcciones”. En eso consiste el fin del arte: la historia, conocida y conformada a partir de determinados relatos claros y distintos, ha llegado a su final (DFA: 150). Asistimos entonces a la desaparición del concepto de historia que rigió y dentro del que el acontecer artístico se movió por siglos, viviendo lo que ahora se conoce como época posthistórica (DFA: 159). Y es aquí donde ocurre un cambio capital en las concepciones, sobre todo respecto de la obra: el arte ha alcanzado “el final de la línea” pues se ha desplazado hacia lo que Danto llama “un plano diferente de la conciencia”, lo que creemos implica un giro fundamental en las nociones respecto de lo artístico y su quehacer (DFA: 160).

Si tuviéramos que, en un gesto un tanto paradójico, tratar de definir la estructura de la historia del arte en la época contemporánea, nos percataríamos de que precisamente no hay tal, pues asistimos a un pluralismo sin precedentes, caracterizado por “una abierta disyunción de medios” que va a la par con las correspondientes diásporas de las motivaciones de los distintos artistas, negando la posibilidad de un relato progresivo y teleológico (DFA: 172). Pareciera que para los artistas contemporáneos dejó de ser relevante la necesidad de trabajar “bajo los

auspicios de un relato legitimador” (Ídem), asistiendo a una especie de “Babel de las conversaciones artísticas” que nunca terminan por converger y coincidir entre sí (DFA: 173). Es tan amplio el repertorio de posibles elecciones artísticas a las que el artista contemporáneo se somete que, preceptos como el de la no contaminación de los géneros ni medios, ya no cumplen ningún cometido en específico (DFA: 195). Estamos ante el mundo del arte donde “todo vale” (DFA: 196).

Ante tal panorama, resulta pertinente preguntarnos por el papel de la estética en el escenario del fin del arte. Al respecto, Danto señala:

“...hasta...el año 1400 las imágenes eran veneradas pero no admiradas estéticamente...entonces se hizo evidente la estética en el sentido histórico del arte...la reflexión estética, que llegó a su clímax en el siglo XVIII, no tiene aplicación esencial al...”arte después del fin del arte”...la conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte (DFA: 47).

Al parecer, la estética ha quedado relegada a un papel secundario en el panorama del fin del arte, acentuando el carácter circunstancial de la relación entre arte y estética en la historia de sus respectivos desarrollos. Pareciera entonces que, después de los años '60, la estética se volvió cada vez más inadecuada para tratar con el arte, entendido esto bajo los cánones más apegados a lo que fue la historia del arte occidental (DFA: 108). Y es que:

“...“el arte después del arte” no puede apelar a la teoría estética clásica precisamente porque en apariencia despreció totalmente la calidad estética:

la negativa a llamarlo arte se apoyó precisamente en los términos de la estética clásica” (DFA: 108).

El arte poshistórico entonces no puede apoyarse en aquello que se empeñó en subvertir. Nótese además el carácter estratégico - político que tuvo el desarrollo de la teoría estética, específicamente en la época de Kant, sobre el que repara Danto:

“...la estética kantiana fue útil a la crítica de arte conservadora para dejar de lado, como irrelevante para el arte, cualquier ambición instrumental de poner a éste al servicio de algún interés humano que pudieran tener los artistas y, más particularmente, de intereses políticos” (DFA: 109).

Sin embargo, ante el fin del arte, pareciera que la “virtud estética” ya no pudiese acudir en nuestro auxilio, pues se llegó a la convicción de que la estética no constituye una propiedad específicamente artística o que nos revelara algo esencial del arte (DFA: 117, 135). Todo esto en afinidad a las características que antes ya señalábamos sobre la ausencia de un relato unificador del arte y de la multiplicidad de estilos y expresiones que imposibilitan establecer un canon único y preceptivo:

“Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte...que no dependa de un relato histórico excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos...sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y se debe entender” (DFA: 174).

Ahora bien, podemos preguntarnos de qué manera se relacionan aquellos “otros” tipos de arte, muchas veces discriminados por la academia

y el espacio académico del museo, con el fenómeno del fin del arte. ¿Responden a este fenómeno como una consecuencia inevitable? ¿Son parte de éste? Como ya hemos mencionado, la historia del arte canónica definió históricamente aquellos tipos de arte que para ella resultaban relevantes. El resto, simplemente no se consideró como artísticamente relevante. Artes como el primitivo, el folclórico o la misma artesanía no fueron apreciadas como “verdadero” arte pues permanecían “fuera del linde de la historia” (DFA: 48-9). Precisamente, ahora que ese límite se ha vuelto borroso, sería el momento para que aquellas expresiones puedan ser reconsideradas artísticamente, lo que de hecho ha ido ocurriendo con trabajos como el de Fidel Sepúlveda en torno al arte de la cultura tradicional chilena. En las condiciones actuales, ningún arte se encuentra enfrentado a otras expresiones puesto que ya no puede establecerse un arte como “más verdadero” que otro, o “más falso” históricamente hablando. Hemos llegado al tiempo donde no hay formas de arte históricamente prefijadas (DFA: 49).

Si revisamos someramente lo que ha ocurrido con el arte durante el siglo XX, vemos cómo cada uno de los movimientos que fueron surgiendo vieron su propio quehacer como un trabajo de “recuperación, descubrimiento o revelación” de una determinada “verdad” artística que había estado extraviada o apenas reconocida (DFA: 50-1). Y es que, dadas tales condiciones, no resulta coherente identificar lo que podríamos denominar como “esencia” del arte apegada a un cierto estilo en particular, afirmando a la vez la supuesta “falsedad” de cualquier otro estilo diferente al primario (DFA: 51).

Danto, además, repara en el hecho de que la mayoría de las revistas de arte más influyentes a nivel de la crítica de arte, son verdaderos “manifiestos escritos en serie”, los que no hacen otra cosa que dividir el mundo del arte entre “el que importa y el resto” (Ídem). Desde que cada uno de estos manifiestos surgió como una manera de “definir filosóficamente” el arte, marginando el “goce inmediato” que experimentamos a partir de la percepción de la obra, podemos percatarnos que gran parte de este arte apela antes al denominado “juicio” que a los sentidos propiamente tales y, en el fondo, a lo que nuestras convicciones filosóficas afirman respecto de lo que es y no es arte (DFA: 53- 4). Pareciera entonces, sostiene Danto, que el mundo del arte se hubiese empeñado en crear obras para satisfacer el propósito filosófico respecto de averiguar qué es el arte, antes que a responder al impulso genuinamente creativo de lo artístico (Ídem).

Ante ello, Danto sostiene que el verdadero descubrimiento filosófico al que hemos llegado es que no existe arte más verdadero que otro y que el arte no tiene porqué ser de “una sola” manera, pues “todo arte es igual e indiferentemente arte” (DFA: 56). Una genuina definición filosófica respecto del arte debe llegar a ser compatible con cualquier tipo de expresión artística, pues tal definición debe ser inclusiva antes que excluyente ya que la historia del arte no tiene ya que escoger “una dirección que tomar” (DFA: 58). La totalidad de estilos y expresiones tienen igual mérito y ninguno es “mejor” que otro, lo que no implica que todo arte sea igualmente valioso. Lo que Danto afirma es que términos como “bueno” o

“malo”, en el plano artístico, no están relacionados con defender un determinado “estilo correcto” o un “manifiesto” determinado (DFA: 59).

Es lo que Danto refiere como el “fin del arte”, esto es, el fin de un determinado “relato” que se ha desplegado por siglos en la historia de occidente y que finalmente ha alcanzado su término al liberarse de los conflictos propios de la denominada “era de los manifiestos” (DFA: 59). Una señal clara para Danto de que el arte “terminó” es que ya no existe una “estructura objetiva” que defina un estilo, pues lo que se exige ahora es precisamente lo contrario, “una estructura histórica objetiva en la cual todo es posible” (DFA: 66).

Actualmente, los artistas se encuentran liberados de aquel prejuicio de la historia que los empujaba a una cierta forma definida a partir de lo que la historia del arte propugnaba como “el deber ser” del arte (DFA: 68). Afines a un “pasado agotado”, los actuales creadores ya no necesitan creer que cada momento de la historia responde a una y sólo una “forma verdadera” de arte (Ídem). La definición filosófica del arte ya no se vincula con ningún “imperativo estético”, por lo cual cualquier cosa es susceptible de llegar a ser obra de arte, ya que ésta ya no carga con el peso de ser de una determinada manera y responder a una cierta forma (DFA: 69). De este modo, los relatos propios del arte figurativo tradicional, junto con el modernista, terminaron agotándose pues ya no cumplen un rol activo en la producción artística contemporánea (DFA: 70).

Lo que podríamos denominar como “lo esperado” en términos de arte, ya no es “esencial al propio terreno artístico” (DFA: 76). La

convicción ahora es que siempre será posible aprender a responder desde la sensibilidad frente a obras ante las cuales no estamos experiencialmente preparados o acostumbrados (DFA: 79). Las obras, plantea Danto, “nos mueven” en mayor o menor medida, de eso se trata fundamentalmente el arte. Es por ello que las palabras resultan a fin de cuentas fútiles en materia artística, y ya nadie se anima a prescribir sobre el arte y los artistas (DFA: 112).

Recordemos que, en un comienzo, no existía la distinción que llegó a ser discriminatoria y excluyente entre “arte” y “artesanía”. Al menos antes de lo que conocemos como “historia del arte” occidental. No había el imperativo que empujase al artista hacia su especialización (DFA: 136). En lo que Danto denomina “fase poshistórica” en cambio, hay innumerables caminos que puede tomar la producción artística, ninguno prevaleciente por sobre otro (DFA: 160). La pintura, por ejemplo, ya no es más el “vehículo principal de desarrollo histórico”, sino que pasa a ser uno más de los medios posibles dentro de la enorme riqueza y variedad de alternativas y prácticas que definen al mundo del arte (Ídem). Es la imagen del “gran río” transformado en “una red de afluentes” (Ídem). La pintura, incluso, llegó a pertenecer a una forma de vida que terminó por desacreditarse, reemplazada por lo que se conoce como “arte de la vida” (DFA: 163), en la línea de lo que hemos señalado como volver a vincular lo artístico con lo vital.

La mentada pintura, después del fin del arte, podía ser incluida dentro de lo artístico, pero ella como relato ya no conducía a ninguna parte pues el relato, como tal, había finalizado (DFA: 164). Incluso lo pictórico pasó a

ser el tipo de arte que representaba, por excelencia, el grupo de artistas patrocinados por las autoridades que las nuevas formas de arte se encargaron de cuestionar (DFA: 170). Pasó a considerarse entonces como “lo políticamente incorrecto” y los museos que albergaban las colecciones pictóricas como depositarios de elementos que oprimían antes que ayudar a liberar (Ídem). Asistimos así al “fin de la exclusividad de la pintura pura como vehículo de la historia del arte” (DFA: 195).

Bajo esta perspectiva, vemos cómo mucho arte se ha discriminado y finalmente perdido por aplicar aquellos criterios considerados como “propios” y “afines” de un determinado concepto sobre lo artístico, el cual terminó por prevalecer durante siglos (DFA: 213). Bajo esta nueva visión, asistimos a un conocimiento totalmente distinto al del arte en términos netamente académicos, pues la experiencia artística se vincula “al sentido de la vida” y a las personas en tanto las obras son capaces de interpelar la dimensión humana de quienes se acercan al arte (DFA: 214). Es la vuelta hacia un arte “basada en la comunidad” donde antes que la obra de un individuo particular importa el logro de ciertas reivindicaciones políticas y colectivas, provenientes de grupos de personas que buscan el sentido del arte “fuera del museo” y que no quieren mantenerse al margen de lo que el arte podía aportar en términos comunitarios y humanos (Ídem).

Como podemos apreciar, el concepto de obra de arte se ha visto totalmente extendido y expandido, pues vivimos en un tiempo donde “para los artistas todo es posible” (DFA: 224). Esto último implica que ya no existen preceptos a priori respecto del deber ser de la obra, por lo que todo

lo que sea visible es susceptible de convertirse en tal. Esto último, afirma Danto, es sólo parte de lo que implica vivir “al fin de la historia del arte” (Ídem).

En la contemporaneidad, la mayor parte del arte aparece bajo la forma de instalaciones, donde los artistas se permiten no tener mayores limitaciones respecto a los medios expresivos que emplean (DFA: 225). En este plano entonces, concebir una obra de arte es equivalente a imaginar una determinada forma de vida donde el arte cumpla un papel relevante (DFA: 228). Es por ello que una forma de vida es algo “plenamente vivido” y no meramente conocido, y es que la radicalidad de la obra de arte contemporánea consiste en que nos encontramos definitivamente “exiliados de la tierra” donde hacer arte consistía en pintar “pinturas bonitas” como el imperativo artístico superlativo y que debía seguirse de manera irrestricta (DFA: 242).

Finalmente, volvamos al papel del museo como institución en el panorama del arte después del fin del arte. Bajo las nuevas condiciones, el museo es visto ahora como “un campo dispuesto para una reordenación constante” (DFA: 28). En este sentido, se transforma en “causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento posthistórico del arte” (Ídem). Recordemos, señala Danto, que casi la totalidad de los museos están bajo el paradigma del arte moderno, por lo que al momento de juzgar qué es arte lo que está detrás es básicamente una “estética del formalismo” (DFA: 133). Sin embargo, los tipos de experiencia relacionados con las nuevas formas de arte y expresión que

hemos señalado a lo largo de esta investigación no se relacionan con la historia erudita del arte ni con su “apreciación”, y es que tales experiencias justamente han tenido lugar fuera del ámbito museal (DFA: 205).

Lo que encontramos actualmente, señala Danto, es que “las multitudes están sedientas de arte” y, no obstante, el tipo de arte del que están sedientos no se encuentra en los museos (Ídem). Esto principalmente porque, por historia, los museos fueron canonizados como “templos de la verdad a través de la belleza” (DFA: 208), lo que antes que atraer al público terminó por alejar a la gran masa de tales espacios, exclusivos y exclusivistas. Sin embargo, y a la luz del arte contemporáneo, nos percatamos de un rasgo que permite “sacar” al arte del espacio reducido del museo y es que las principales ambiciones del nuevo arte ya no son exclusivamente estéticas (DFA: 209).

Se explica así que el dominio más primario de este tipo de arte no sea el museo ni tampoco aquellas obras que pretenden apropiarse del espacio público convirtiéndose en una especie de “museo ambulante”, donde las personas son consideradas como “meros observadores” (DFA: 209). A lo que asistimos en estos tiempos es a un tipo de arte que busca un contacto mucho más directo e inmediato con el público respecto del tipo de relación que permite el museo. Somos testigos, afirma Danto, de una triple transformación, en tanto un “hacer” arte distinto, de las instituciones artísticas y del público que se relaciona con ellas y las obras (DFA: 209 – 10). Tal vez la manifestación más radical de esto sería la obra de Joseph Beuys al cual no sólo lo movió la convicción de que “cualquier cosa” era

susceptible de ser obra de arte sino, aún más radicalmente, que cualquier persona podía convertirse en artista (DFA: 210).

Este nuevo arte entonces, busca volver a vincularse con la comunidad, ajeno a criterios de la cultura artística dominante, la cual continúa enajenada como “reliquia” en museos e instituciones patrocinadoras del arte (DFA: 210). Definitivamente, durante el siglo XX y hasta nuestro días, el arte ha cambiado, por lo que el museo paulatinamente ha dejado de ser “la” institución estética por excelencia; ante ello, todas aquellas muestras “extra – museales” ejemplifican lo que puede llegar a ser “la nueva norma”: el hecho de que arte y vida están profundamente entrelazados, mucho más de lo que puedan dictaminar ciertas convenciones consagradas por el canon de la historia (DFA: 213).

CAP. 4 RESISTENCIAS DESDE EL ARTE POPULAR: EL CANTO

A LO POETA (gran parte de las referencias al Canto a lo Poeta, excluyendo las citas de Fidel Sepúlveda, están tomadas de la tesis para optar al grado de Magister en Literatura en la P. Universidad Católica de Chile de Humberto Olea Montero, 2008).-

Si acudimos a la historia, podemos señalar que los inicios del uso de la versificación en Chile se remontan a la llegada de los jesuitas a fines del siglo XVI, primero en La Serena y posteriormente hacia el sur del territorio nacional. La zona central, donde se terminará por concentrar el grueso del quehacer poético popular en nuestro país, tuvo como primer asentamiento localidades cercanas a Bucalemu, en lo que hoy es la VI región.

En una primera etapa al menos, debe consignarse que este tipo de poética se usó, básicamente, como sistema mnemotécnico para enseñar la doctrina católica. Como señala el cantor y cultor Francisco Astorga, “los primeros misioneros jesuitas enseñaron a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima) y así se generó el canto a lo divino” (Astorga, recurso electrónico). Ahondando en el tema y su genealogía, el Padre Miguel Jordá, uno de los principales recopiladores y estudiosos del tema, indica:

“Tengo la firme convicción de que los padres Jesuitas que se establecieron en Bucalemu y Convento en el año 1619 implantaron este método. Ellos fueron los primeros que utilizaron el Canto a lo Divino para evangelizar y

difundieron la 'Bendita sea tu pureza', que fue como matriz de todos los versos a lo Divino” (Jordá citado por Astorga, recurso electrónico).

Al respecto, las misiones jesuitas entre 1691 y 1770 son una pieza clave a considerar, teniendo en cuenta que:

“Fueron 150 años de misiones itinerantes en que los misioneros iban, de norte a sur, predicando a indígenas, españoles y mestizos y les enseñaban a 'cantar y rezar la Doctrina Cristiana en versos', como consta en muchos documentos de la época. Bucalemu, por lo tanto, habría sido el epicentro desde donde se irradió esta tradición” (Astorga, 2000, recurso electrónico).

En cuanto al tipo de versificación y al contexto de su uso, cabe señalar que la versificación popular se ha ampliado a la décima glosada o de “pie forzado”, pasando a ser ésta la más usada y difundida. Lo anterior se debe a que el canto popular se desarrolla utilizando la denominada “décima espinela”, aprendida y acomodada para expresar todo el imaginario poético que subyace en gran parte de la sociedad chilena. Este canto se desarrolla en diversas actividades comunitarias – fiestas familiares y religiosas, novenas, velorios y velorios de angelitos–, las que van a ser recepcionadas de distintas maneras de parte de la sociedad que impuso un determinado discurso respecto al tema.

Un aspecto clave a considerar dentro de lo que es la poética popular, es su carácter oral. Como es sabido, en la dinámica de la oralidad la verdadera sabiduría es patrimonio de los mayores, aquellos ancestros que nos precedieron en el tiempo y en el espacio. De este modo los ancianos conservan los conocimientos relevantes y éstos, a su vez, los van

traspasando de generación en generación. De allí entonces la referencia permanente al pasado no como lo “ya” pasado, sino como aquella herencia que tiene una incidencia permanente y relevante para el presente y respecto, también, del futuro. Cabe consignar, además, que el tema de la sabiduría transmitida oralmente es un tópico recurrente en gran parte de los encuentros de payadores y cantores a lo poeta.

Para nuestro análisis, resulta fundamental el detenernos en cómo opera la dinámica de la expresión en la oralidad, para dimensionar el fenómeno oral en toda su complejidad:

“El revelarse pasa por decirse y el decirse por encontrar los significantes con los cuales encarnar la variedad y complejidad infinita de la realidad interna y externa, por descubrir que no hay una división entre lo interior y lo exterior, sino que todo es experiencia de frontera entre inmanencia y trascendencia, movimiento por el que el significado, menesteroso de encarnación, busca un significante que lo encuentre con su sentido”
(Sepúlveda, 2009: 62).

Hay una necesidad de revelación, la cual va de la mano de una expresión que busca plasmarse de alguna manera, para lo cual recurre a lo que tiene a mano, esto es, la compleja realidad circundante concebida desde el mundo popular, considerada esta última como un todo, sin escisiones que lo limiten: es un universo que clama ser revelado y dicho en pos de un sentido que se busca permanentemente. Si nos detenemos puntualmente en el tema de la poesía oral:

“Un pueblo avanza a su definición, a su claridad en la medida que ‘su’ palabra se hace presente para hacer esta claridad. La poesía es fundamentalmente creación. Da luz al acontecer de un pueblo, hace que este pueblo haga luz en sí, se dé luz, se dé a luz” (Ibíd.: 73).

Late aquí una determinada concepción respecto de lo poético, entendido como instancia para la auto – revelación tanto individual como colectiva. Y es que, en esta condición, el poeta de la oralidad recupera aquella función profética atribuida a los primeros bardos en cuanto a ser quienes encarnaban en la voz personal todas las voces que a la larga también los constituyen y nos constituyen como comunidad: “El poeta popular es vocero de una comunidad que busca ser sujeto, desplegar sus virtualidades en una dimensión humana y transhumana, temporal y transtemporal” (Ibíd.: 74).

Atendiendo a su carácter fundamentalmente oral, cabe consignar que la actividad del payador se inicia a partir de la confrontación de 2 mundos: el personaje literario o culterano, presa de una batería conceptual abstracta y el personaje de la oralidad o popular, concreto y constituido de frases consagradas por la tradición. Al respecto, Sepúlveda nos señala que el contrapunto entre don Javier de la Rosa y el Mulato Taguada, donde para muchos se inicia la actividad payadora en Chile, puede leerse como un hecho que, con el tiempo, se establecerá como un sello identitario de nuestra realidad latinoamericana:

“Una simbolización de dos culturas en pugna y donde la derrota y muerte de Taguada significa la derrota y extinción de la oralidad frente a la cultura

letrada, casi como el triunfo de la cultura sobre la natura, al menos, el de la civilización sobre la barbarie” (Ibíd.: 82).

Sin duda que oralidad y escritura siempre están mutuamente referidas, como dos caras de un mismo reverso. Al hablar de oralidad, inevitablemente, debemos referirnos a su contraparte escrita y de qué manera una afecta a la otra, conviviendo ambas entre distintas tensiones y concesiones. El arribo de la escritura, en efecto, genera cambios profundos en todas las culturas en que se produce, no sólo por la manera de transcribir los vocablos que hasta el momento se enunciaban sólo oralmente, sino porque implica a la vez cambios a nivel de sociedad, como por ejemplo los valores rectores que rigen a una determinada comunidad. Precisamente tal tipo de cambios es lo que muchas veces se vuelve tema de la poética popular, lo cual ha sido ampliamente analizado por los estudiosos de la poesía popular en Chile y resto del mundo. Y es que el paso de la oralidad a la escritura implica también un cierto cambio de estructura mental, pues modifica el modo de ver el mundo e incluso la situación temporal del hablante. No obstante, antes de hablar de un “paso”, es preferible hablar de convivencia, en el entendido que nunca se abandona un modo para que el otro pase a regir sin contrapeso. En otras palabras, mientras la escritura persista, siempre estará rodeada y sostenida por la oralidad que la fundó.

Walter Ong, a través de sus estudios acerca de la oralidad, analiza las repercusiones que tienen este tipo de cambios y que mantienen directa relación con el tema que nos convoca: “Aprender a leer y escribir incapacita al poeta oral: introduce en su mente el concepto de un texto que gobierna la

narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición” (Ong citado por Olea). Permítasenos disentir respecto de la reflexión de Ong al menos en un aspecto: antes que incapacitar la cultura letrada a la oralidad, consideramos que sucede lo contrario, es decir, la enriquece. Muchas veces el resultado de la expresión poética es el fruto de las convivencias entre una modalidad y otra y no la sustitución o aplastamiento de una en total reemplazo de la otra. Es cierto que lo escritural termina por afectar inevitablemente el proceso creativo oral, pero antes que incapacitarlo o limitarlo, debe señalarse que lo enriquece y amplía.

Lo que sí debe tenerse en cuenta, y es lo que ocurre con toda expresión performática que se fija en un determinado registro, es que el poeta oral, al escribir su obra, pierde en gestualidad, música e interacción con sus oyentes, debiendo introducir su canto dentro de un lenguaje dueño de una lógica diferente. Esto que sirva de llamado de atención a quienes se acercan a la poesía popular exclusivamente desde el registro escrito o, incluso, mediante el registro audiovisual pues para dimensionar el fenómeno en toda su riqueza y complejidad debe realizarse su recepción en términos de experiencia directa y no mediada por soportes de otra naturaleza.

Sin la necesidad de tomar partido por uno u otro bando, no obstante, no dejan de llamar la atención reflexiones como las de Fidel Sepúlveda al respecto, reconocido hombre que habitó ambos mundos y que, sin embargo, se permite afirmar, con el respaldo que da la investigación profunda y sistemática del tema aseveraciones como: “El nivel metafórico y

metonímico de la oralidad chilena es infinitamente más sutil, matizado y amplio que el de la cultura letrada” (2009: 42).

Insistimos en que, más que tomar partido respecto de una modalidad u otra, precisamente se trata de lo contrario: para evitar que sigan ocurriendo violencias epistemológicas como ha sido históricamente la norma escritural, se debe dimensionar también la complejidad asociada a lo oral, en el sentido de la riqueza intrínseca que tiene para ofrecer y que, frente a la tradición escritural, no posee el menor menoscabo. Al contrario, es precisamente ésta última la que tiene que sentirse deudora y reconocer su filiación a su contraparte oral, antes que verla como “obstáculo a vencer” para luego terminar imponiéndosele.

Deteniéndonos en el tema en cuestión, el mundo del poeta popular y todo lo que se construye en torno a él, es evidente que éste también es poseedor de una cierta poética particular que lo constituye y diferencia, dándole un sello propio y particular: “El poeta (popular)... entiende que el reino de la poesía es un espacio abierto a la realidad plural” (Ibíd.: 66). Es justamente desde tal pluralidad que se vuelve concebible “un sujeto plural que busca armar un proyecto: concebirlo y llevarlo a cabo” (Ibíd.: 74). Tal carácter múltiple, por lo demás, revelará algo que es propio de la poesía popular y que trataremos más adelante en relación al tipo de expresiones artísticas que hemos señalado hasta ahora: su carácter titubeante, de “ensayo y error” tan propio de esta poética y que responde a la dinámica de la oralidad antes señalada: “Los infinitos titubeos y conflictos de la identidad plural...están encarnados por un poeta plural, en miles de

variantes que asumen los avances y retrocesos de la identidad comunitaria” (Ídem).

El perfil identitario que nos puede proporcionar una poética como la que hemos señalado no es uno ni indivisible, sino que se acerca más al fragmento, la dispersión, la no completitud, asumiendo un carácter fundamentalmente errático y que va haciéndose cada vez que se pone en movimiento.

Nuevamente y retomando lo anterior, no se trata de oponer a ambos mundos ni tomar partido por uno o el otro, sino de ponderar lo que cada uno significa para el otro y, en este caso, de que la cultura letrada asuma la herencia de la oralidad y cómo ésta última la fundó e hizo posible: “Estos poetas (populares) son los adelantados de Pablo de Rokha, Neruda, Parra. Ellos, con toda naturalidad, laborean la cotidianeidad porque saben antes y más allá de las vanguardias artísticas y epistemológicas” (Ibíd.: 67).

Más aún, y si miramos con detención, vemos que muchas de las búsquedas propias del arte moderno y la vanguardia ya se encontraban instaladas en expresiones de la cultura tradicional, específicamente la que le otorga una importancia vital al público receptor que termina, con su actividad, de completar la obra entendida como acontecimiento del arte - vida:

“Hoy la obra acontece en el receptor. Este también es sujeto del proceso.

De consumidor, firmante fetichista de un contrato de adhesión a la propuesta del autor, ha pasado a ser agente protagonista que asume el universo de la obra, que pone en disponibilidad la vida para estructurar la relación, modo de lectura que a su modo es un modo de escritura, de creación. El destinatario es el destinador. Lo que desde siempre ha sido en

el arte tradicional lo empieza a ser ahora el proceso existencial del arte moderno. Pero antes que ambos (arte tradicional y arte moderno) lo había sido el arte de vivir” (Sepúlveda, 1988: 83).

Elementos como la ácida crítica a los diferentes poderes de la sociedad y el uso corrosivo de la ironía para denunciar determinadas situaciones, por ejemplo, ya estaban presentes en la creación comunitaria de corte tradicional (Sepúlveda, 1991: 34).

Sea este el lugar para hacer una breve mención respecto a la denominación “a lo Poeta” que caracteriza a esta particular creación. Pareciera que, desde su denominación, tales cultores señalan que ellos actúan “como si” fueran poetas, “a la manera de”, pero sin necesariamente asumirse como tales. No obstante, el hecho resulta aún más notable si en aquellos que cultivan la décima y el improvisado se visualiza a los verdaderos fundadores de lo que ha sido Chile en términos poéticos. Será entonces ésta la estrategia para distinguirse de las formas culteranas propias de la cultura letrada y, desde esta posición de resistencia, realizar una crítica que plantee un universo poético desde una vereda alternativa y con credenciales propias.

Que lo anterior sirva de llamado de atención para nosotros como miembros de la cultura latinoamericana, la cual debe tomar conciencia de la riqueza del patrimonio oral que la constituye: “Los pueblos hispanoamericanos tienen un patrimonio cultural significativamente común, derivado de la oralidad tradicional” (Ibíd.: 73).

Fijando la mirada ahora en el universo poético popular, resultan pertinentes algunas precisiones. Por lo demás, dentro de la dinámica de la oralidad, tales distinciones cobran especial significancia pues apuntan a una determinada labor y a un particular desarrollo: son los conceptos de “poeta” y “cantor popular”. El primero de ellos se dedica a cantar versos ya escritos y consagrados por la tradición, en tanto el segundo se encarga de improvisarlos en el momento de su presentación. El poeta popular es aquél que escribe sus propios versos y los recita o canta. Puede cantar versos propios o ajenos pero siempre han sido escritos y no resultan de improvisar ante una determinada audiencia.

El cantor popular, en cambio, se destaca por su capacidad de improvisar. Su verso nace y es fruto del momento único e irrepetible a partir del cual se gesta. En otras latitudes como Cuba o Islas Canarias se le conoce con el nombre de “repentista”. En Chile es el payador. Valga decir que nada impide el paso de uno a otro estilo, pues lo principal radica en poseer la capacidad de improvisar versos con sentido, creatividad y aguda imaginación.

En tanto, la conocida “paya” consiste básicamente en un contrapunto que se realiza, al menos, entre dos cantores. El payador improvisa su verso, pero lo hace **siempre** en relación con otro o más pares. Su décima o copla se crea ante el público y responde a desafíos recibidos en el momento: “pie forzado”, “personificación”, “banquillo”, etc. Por tanto, dado su carácter fundamentalmente relacional e interactivo, la paya no es concebible en

términos de un soliloquio poético, lo cual puede ser propio de un poeta popular, mas no de un cantor o payador.

Este es un punto muchas veces confuso para la mayoría de personas que conciben al payador como un individuo sólo que hace diversos tipos de rimas, generalmente graciosas y de escaso vuelo poético: el payador **siempre interactúa** al menos con otro de sus pares, además de integrar a su desarrollo poético a la audiencia que lo escucha como pieza activa y fundamental, la cual le propondrá diversos desafíos a nivel de poética, creatividad e improviso.

Es en esta línea que aparece el denominado “pie forzado”, forma poética que implica una imposición verbal de parte del interlocutor a través de un octosílabo que se propone oralmente y con el cual el payador está obligado, de ahí su denominación de “forzado”, a rematar la décima que improvisa en el momento.

Como ya se ha dejado entrever, la forma predilecta para el poeta oral es la décima octosilábica, una canción que emana casi naturalmente acompañada de un instrumento. Para el poeta culterano, en cambio, esa misma labor implica trabajar sobre una estructura compleja que considera contar sílabas, coordinar rimas y respetar la gramática escrita.

Las décimas abarcan diversas temáticas que pueden ir desde la situación del obrero, la opresión yanqui hasta las injusticias sociales, y un sinnúmero de otras, las cuales conviven entre temas mundanos y el contrapunto de los payadores. Esto último será examinado con mayor detalle en la sección donde se rescata la dimensión política de esta poética.

El metro poético utilizado es la décima espinela, forma tradicional vigente en toda América, denominada así por quien fuera, al parecer, su primer cultor (Vicente Espinel). Tal composición se estructura a partir de diez versos octosilábicos con rima consonante, con la siguiente distribución de rimas: *abbaaccddc*. Entre los poetas populares, se considera una décima de calidad aquella compuesta por cuatro rimas diferentes, vale decir que en ella no exista asonancia en términos de sonoridad. Por tanto, las cuatro rimas presentes no deben coincidir en sus sonidos.

Respecto de esta milenaria y a la vez actual forma de lo poético, Fidel Sepúlveda ha reflexionado:

“La décima es punto de hablada, satisfactorio, gratificante para el pueblo chileno por varios conceptos:

- Por ser un sonido con rima y con ritmo que es verdadera palabra humana para la comunidad.
- Por ser en cuanto sentido, voz esencial más que voz sólo instrumental, sólo funcional.
- Por ser culminación de la oralidad: encarnación del proyecto humano de expresión integral.
- Por ser ejercicio de despliegue del espíritu de los sonidos y del sonido del espíritu” (2009: 39).

Vemos, por tanto, que en la décima confluyen 2 aspectos claves del fenómeno oral y poético: el “sonido” y el “sentido” como realidades que se refieren mutuamente y que coexisten de manera originaria. Además, se vincula a la décima con el “decir” de una comunidad que alcanza una determinada expresividad a través de esta forma poética apropiada a lo

largo de tanto tiempo y que se relaciona con lo más esencial de cierto grupo humano.

Atendiendo específicamente a su métrica octosílaba, según explican los cultores, ésta constituye la forma común de hablar, puesto que normalmente nos comunicamos en la oralidad octosilábicamente, en una longitud de frase que está relacionada con la cantidad de aire que podemos retener en el momento locutorio. Tal fenómeno, que menciona un hecho de carácter físico y técnico, no obstante, explica el que:

“En octosílabos están compuestos grandes monumentos de la oralidad tradicional castellana como son el romancero y el cancionero. En octosílabos están, también, buena parte del refranero y del adivinancero, importantes corpus de sabiduría popular” (Ibíd.:41).

Por ser una estructura tan claramente definida y específica es que su uso debe ser depurado, dedicado y delicado:

“Una décima es una pieza simple y limpia. Cuando no lo es, se nota de inmediato y el organismo de la poética tradicional rechaza cualquier cuerpo extraño...Cualquier disonancia, descompás y desborde se nota, es noticia negativa en el ritual de la décima.

La décima es un artefacto ‘bien temperado’, bien afinado, con todas las partes en su lugar...Nada sobra y nada falta y cuando algo sobra o falta, se nota” (Ibíd.: 40).

Esta misma exigencia respecto a su uso garantiza, cuando es usada en estos términos, un producto poético de calidad, de compleja y misteriosa autonomía, el cual encierra el enigma de lo poético en su apretada unidad.

Si nos adentramos en la estructura más fina de la décima, podemos comprobar de qué manera opera la dinámica de la oralidad que señalábamos, en cuanto a la interpenetración que ocurre a nivel fónico y semántico a partir de la estructura particular de la décima:

“Una décima son dos cuartetas, reforzadas en la consonancia, la primera por un verso al final y la segunda por un verso al comienzo. Hay aquí un organismo sabio de complementación de sonido y sentido. El sentido, aparentemente, estaría completo en la primera cuarteta, pero el sonido se completa agregando un quinto verso. En la segunda cuarteta, al contrario, el sonido comienza el sentido antes. Hay, entonces, un sonido que altera la autosuficiencia del sentido y un sentido que altera la autosuficiencia del sonido” (Ibíd.: 40).

Además, cabe señalar que esta estructura incluye un apoyo al poeta que la improvisa: cuando éste debe elaborar una, a partir de un pie forzado, la construye de abajo hacia arriba, de manera que al comenzar ya tiene definido su final. Para esto se apoya en que la estructura de la décima es siempre posible de invertir. Al respecto, Sepúlveda analiza la décima visualizando su estructura general, intentando ver cómo se relacionan estructuralmente sus partes conformando una sola unidad desde la perspectiva del ritmo y la rima:

“Estructuralmente se puede visualizar como una unidad prosódica y semántica compuesta de dos subunidades. Dos cuartetas reforzadas rítmicamente, la primera en un quinto verso y la segunda cuarteta anticipada por rima en el sexto verso” (Ibíd.: 41).

Otro posible análisis es el que la considera desde la particular relación entre sonido y sentido, vínculo a la base de toda experiencia poética que se precie de tal. Resultan especialmente interesantes las relaciones de oposición y complementariedad, simetría y asimetría que se producen entre lo fónico y lo semántico a partir de las distintas unidades que conforman la décima:

(La décima) “Se puede ver estructurada por dos quintillas prosódicas y por una cuarteta y una sextilla desde un punto de vista semántico...una de las características notables de la décima...la tensión producida entre el sonido y el sentido. La primera unidad de sonido termina en el quinto verso, pero la unidad de sentido ha terminado en el cuarto; opera el sistema de oposición y de complementariedad entre sonido y sentido, que en otro aspecto es oposición entre simetría y asimetría. La décima se divide por el sonido simétricamente en dos quintillas, pero se divide asimétricamente en cuarteta y sextilla por el sentido” (Ídem).

Cabe señalar, y como es propio del ámbito oral, que aunque esta sea la estructura básica de la décima espinela, ella también cuenta con variantes. En Chile, por ejemplo, existe la “décima encuartetada”, que consiste en añadir al inicio una cuarteta que se incluirá al final de cada verso. Además se agrega una décima final, conocida como “la despedida”. Esto último no es sino reflejo de la capacidad poética instalada en nuestros poetas populares en cuanto a manejar oral e improvisadamente sonoridades, ritmos y significados al desenvolverse con soltura en el ámbito de la décima glosada:

“La composición en octosílabos rimados... implica un extraordinario dominio técnico de la sonoridad y del ritmo del idioma castellano. A esto hay que sumar el sistema dominante... que es la décima glosada o encuartetada, en donde al pie forzado de la décima suelta se suma un segundo pie forzado que es condicionar la rima y el sentido a una cuarteta inicial, de modo que el desarrollo del tema o ‘fundado’ deba ceñirse al orden de rimas de la cuarteta. Así las cuatro terminaciones de la cuarteta determinan los términos de las cuatro décimas que desarrollan el tema. El ajuste de sonido y sentido entre cuarteta y décima es un trabajo métrico sonoro de alta competencia” (Ídem).

El trabajo en términos de figuras poéticas, su uso, desarrollo y complejidad, además de cómo se plantean los distintos motivos poéticos, resulta particularmente notable, y es en lo que ha reparado inéditamente un investigador como Fidel Sepúlveda:

“Un canto parte con una cuarteta que da el tema y que va rematando las cuatro décimas que desarrollan el tema o fundamento. Hay cuartetas que son una síntesis conceptual, argumentada, metafórica o metonímica, del tema, que son de lectura fácil, evidente. Pero hay cuartetas donde la relación entre la cuarteta y el tema son de difícil entendimiento... En la relación entre la cuarteta que anuncia y las décimas que desarrollan el tema... hay un universo de amplia diversidad y complejidad” (Ibíd.: 42).

Esto último refiere a los particulares tipos de relación que se establecen entre las formas de la cuarteta y la décima (4 y 10 versos, respectivamente), lo cual permite por lo demás una ampliación de la mirada poética: “Hay una lógica y una economía entre la cuarteta y la décima, que se da como relación de analogía o de antítesis, de cercanía y de distancia, de

contacto directo o mediado que posibilita un registro amplio y matizado de la realidad” (Ídem).

Resulta particularmente iluminadora la manera en que Sepúlveda visualiza esta relación cuando acontece en términos de la oralidad, en referencia particularmente a la décima cantada e improvisada y su relación problemática con la quarteta en términos de prosodia:

“La quarteta es una unidad prosódica y semántica que funciona como tal pero en que el Canto se fragmenta, se desvincula semánticamente de la quarteta y se integra a la décima. Cuando la analogía y la correspondencia entre quarteta y décima es evidente no hay problema semántico, pero sí prosódico.

Hay que generar una consonancia entre versos inicialmente no consonantes sin solución de continuidad” (Ídem).

Se debe intentar lograr la consonancia entre los dos dominios fundamentales de la poética oral a los cuales hemos referido: sonido y sentido los que, en la estructura de la décima y su desarrollo, dejan de aparecer como irreconciliables:

“Cuando la analogía y correspondencia no es evidente, hay que generar la vinculación prosódica y semántica entre dos universos aparentemente distantes, antitéticos, inasociables. Pero en uno y otro caso, en la décima glosada, (la quarteta) deja su ser poético y se incorpora a otro ser, la décima, aparentemente, pero no lo deja. Su espeso voltaje poético infiltra a la décima como irradiación sonora y como sugestión semántica. Muere a una existencia para rencarnar en otra dimensión de mayor amplitud y complejidad” (Ídem).

Ocurre una notable operación de integración y síntesis, a modo de sinécdoque: “La dinámica de la décima encuartetada integra la parte (cuarteta) en el todo (‘verso’) y al todo en la parte, originando una realidad nueva que reconfigura y transfigura a ambas” (Ibíd.: 59).

Cuando nos detenemos a analizar con precaución y respeto la dinámica de la oralidad, ésta no deja de sorprendernos en cuanto a su riqueza y complejidad inestimables, integrando la poesía popular oral aquellos dominios que otras disciplinas aún no consiguen conciliar:

“Decenas, centenares de miles de años antes de Jakobson, la poesía tradicional –encarnación integral (psicosomática) del hombre- había evidenciado que entre las palabras opera la relacionalidad, la respectividad no sólo a nivel semántico sino a nivel fónico, o mejor, que la respectividad fónica abre al despliegue a lo semántico” (Ibíd.: 57).

Y es que no puede dejar de admirar al investigador atento y abierto a conocer y a dejarse tocar por nuevas realidades que lo interpelen epistemológica y humanamente, la performance que desarrolla el poeta popular al desplegar su oficio, siendo capaz de posibilitar la conocida “unión de los opuestos” en términos de poética:

“Es admirable la desenvoltura imaginativa, técnica y vital con que el poeta popular encaja el sonido y el sentido de la cuarteta en el universo de un ‘verso’, semánticamente distante y, con frecuencia, antitético. Poética, se podría aventurar, del oxímoron, de la unión de los contrarios” (Ibíd.: 44).

Sin embargo, tal conocimiento no queda a nivel de un mero ejercicio de destreza literaria, donde el estudioso tenga que afinar su paladar para estar a la altura de tal desarrollo poético. Y es que para llegar a dimensionar la riqueza que encierra el universo de la décima en nuestro país se vuelve además preciso poseer “un conocimiento profundo y matizado de la cosmovisión del pueblo chileno, de las imágenes y símbolos con los que busca decir su sentir – comprender de esto y lo otro” (Ídem).

Puesto que, y aún en la actualidad, “la décima le ayuda al pueblo chileno a ponerse la voz, a sacar la voz escondida, a presentarse en cuerpo y en alma” (Ibíd.: 39), la propuesta analítica es que la eficacia de la oralidad en general, y la de la décima en particular, funcionan a manera de metáfora respecto a la experiencia del vivir humano: “En el acontecer de la oralidad, entendiendo esta literatura como una estructura simbólica que en su dinámica, en lo que dice y en el cómo lo dice, cómo lo acontece, encarna la itinerancia de la especie” (Sepúlveda, 1987: 47).

Como señalábamos, el carácter oral de la poética popular nos entrega elementos más allá de lo estrictamente literario o formal. Precisamente por ser una creación que tiene por origen y fundamento a la oralidad es que comparte ciertos rasgos fundamentales con expresiones artísticas vinculadas al arte de acción y efímero como son la precariedad y la condición de intemperie:

“La décima encuartetada es instancia donde el ser chileno confirma su modo de ser – estar en un mundo dominado por la maravilla... la poética de la décima es un arte de la precariedad. Los medios son limitados. Cuatro

versos octosílabos son una cuarteta. Con ellos hay que decir las cosas del mundo, el mundo de las cosas. Para esto, cada verso debe saber funcionar en la economía de la cuarteta, y además ser capaz de autonomizarse e insertarse activamente en una economía semántica ‘otra’, la de la décima” (Sepúlveda, 2009: 63).

La forma de la décima responde a una “poética de la precariedad”, en el sentido, como señala Sepúlveda, de poseer limitados medios para expresar justamente lo que desborda y que no conoce limitación alguna. Sin embargo, y en razón de tales limitantes, es que el poeta desplegará todo su potencial creativo y de expresión para hacer confluir las dinámicas de la cuarteta y la décima, respectivamente. Lo que pareciera responder estrictamente a una limitante literaria de carácter formal, no obstante, obedece a una realidad mayor, al considerar a la identidad chilena desde la óptica de la precariedad. No obstante, tal perspectiva puede ampliarse a nivel de cultura y realidad latinoamericana, la cual si se asume en su propia riqueza y complejidad no necesita de recurrir a modelos ajenos a su idiosincrasia que terminan por desvirtuarla:

(la cultura hispanoamericana) “es una cultura del tercer mundo, de la pobreza. Cultura de la precariedad. Esto es, del hombre asumiendo la existencia con escasez de bienes. Experiencia de intemperie, donde se debe hacer todo, de todo. En esta situación no hay opción por la cultura del producto terminado y desechable, listo para usar y echar a la basura: la opción del supermercado con desbordada variedad de productos para cada necesidad real o imaginaria, vital o superflua. La cultura de Latinoamérica es de escasos bienes para necesidades múltiples, de escasez de dinero para la compra de los productos del mercado; experiencia de ser periferia” (Sepúlveda, 1991: 31).

Es en esta situación, muchas veces de una precariedad que opera “al límite”, donde se descubre el reverso de lo escaso en lo abundante y que funciona a manera de estrategia de supervivencia y rasgo identitario:

“En esta situación las comunidades latinoamericanas deben resolver sus necesidades esenciales echando mano a sus escasos recursos materiales y a sus recursos humanos. Esta situación descubre la riqueza de estos recursos. Riqueza en creatividad, en responsabilidad, en aplicación y atención al potencial multidimensional del entorno material, psíquico, espiritual”
(Ídem).

Es esta misma condición precaria, de estar permanentemente a la intemperie, como en una situación de permanente “naufragio”, la cual se ajusta a la condición fundamentalmente **efímera** de la obra que emerge desde la tradición oral y, puntualmente, del Canto a lo Poeta, verdadero “arte de la fuga” que apunta a lo efímero del comportamiento humano:

“La obra de arte, en el caso del folclore, no es ni el texto, ni la partitura, ni la coreografía o la decoración. Estas son vertientes de una realidad más honda, compleja y permanente que es el comportamiento. Es el comportamiento de la comunidad folclórica el que encarna realidades humanas esenciales a la manera como lo acontece el arte...De aquí es que se puede hablar del comportamiento folclórico como de un arte – vida”
(Sepúlveda, 2009: 38).

No hay posibilidad para el registro, aunque éste pueda hacerse después y de hecho constituya una fuente imprescindible para el investigador. Pero ahí no se juega lo fundamental sino en vislumbrar de qué manera este tipo de expresiones sintonizan con un cierto proceder, el cual

no responde a una realidad particular sino que apunta hacia una realidad comunitaria, desenvolviéndose de forma tal que la obra de arte se vincula con la vida o lo que Sepúlveda denomina arte - vida.

Desde su carácter precario y efímero se desprende el status de “obra haciéndose” en tanto creación nunca destinada a cerrarse del todo lo cual, a su vez, alude a una determinada concepción temporal: “La décima es una invención que trabaja con la memoria y el proyecto. Es una memoria que es proyecto, es un proyecto que es memoria. Es sólo y nada más que presencia, un presente que ya es futuro y que no es futuro si no es memoria” (Ibíd.: 40).

Debe consignarse que, a nivel global, la concepción de arte de Fidel Sepúlveda es fundamentalmente un permanente realizarse y re - producirse, lo cual a su vez involucra a lo artístico en tanto experiencia fronteriza:

“El arte como sentido, el sentido del arte está *in fieri*, en trance de ser, haciéndose en la medida que alguien lo hace, lo asume. Realidad de frontera,
la captura de un sentido es experiencia de frontera y el dar cuenta de tal experiencia, pensamos, involucra a la palabra en una escritura de frontera epistemológica” (Sepúlveda, 1988: 81-2).

Por lo tanto nunca podemos hablar de un arte completamente pleno, pues siempre tendrá el carácter de lo aproximado, precario y en permanente fuga (2009: 85)

En cuanto al manejo de lo temporal, la décima tiene puesta la mira tanto en el pasado como en el porvenir. Un pasado que es a la vez futuro y

un futuro que no deja de considerar al pasado. Al mismo tiempo destaca su carácter fundamentalmente emergente en el aquí y ahora, presente que mira simultáneamente hacia lo que fue y a lo que vendrá.

La infinita diversidad, tan propia de la expresividad oral, no responde sino a la realidad de la que desea hacerse cargo, que no es otra que la vida del hombre signada por la marca de lo inconcluso:

“Los diversos cantos...no son tan diversos; son palabras que aspiran a términos, que aspiran a frases, que aspiran a encarnar la frase indeterminada, siempre inconclusa de la existencia humana, con real sujeto y predicado” (Ibíd.: 53).

Es una poética que se configura desde el balbuceo, el acierto y lo errático, afinando los distintos materiales hasta dar con la palabra justa que exprese lo que tiene el existir humano de desajustado y precario:

“La frase del Canto a lo Poeta es balbuceo porque el existir es la expresividad de lo precario. Este arte del folclore entraña el error, el titubeo del que no tiene ni la palabra ni el gesto preciso para calzar con el sentido. El hombre es la descoincidencia y esto es lo que patentiza el Canto...Descoincidencia codificada en la expresión existencial de cada día” (Ídem).

La vida es vista como un permanente viaje, compuesto de sucesivos ciclos que, uno tras otro, nos entregan la complejidad de la mirada de la poética tradicional y la cultura asociada a ésta:

“La existencia como itinerancia, que se hace sólo auténtica a través de la asunción de una espiral ascendente de muertes - vidas, de finales que son inicios y de inicios que son finales, es la célula estructural desde la que se despliega toda la complejidad de la cultura tradicional” (Ibíd.: 56).

A partir de lo ya dicho, la creación nacida desde la matriz tradicional atiende a su carácter provisional, el cual siempre será susceptible de cambiar atendiendo a la dinámica de lo vital en constante renovación: “Es una creación siempre abierta, consciente que su decir siempre es provisorio, susceptible de nuevas modulaciones para atender a una vida siempre nueva” (Ibíd.: 63).

De allí que la creación emanada desde lo popular, y el Canto a lo Poeta en particular, atienda a la inmensa posibilidad que otorgan las infinitas variantes, las cuales se ajustarán a lo que la propia dinámica vital clama por expresar: “La creación poética popular como una estética de variantes, de búsquedas denodadas y desenvueltas para mejor significar las penas y las alegrías del vivir” (Ibíd.: 73). Será una creación atenta a los cambios de dimensión espacio – tiempo y de acontecer que ocurren permanentemente dentro de la comunidad: “el avatar múltiple de un pueblo en tránsito de un espacio – tiempo a otro, de un modo de acontecer a otro” (Ibíd.: 74).

Junto a lo anterior, está el asumir la radical ignorancia respecto de la vida y la existencia, lo cual adquiere su mayor peso al ser expresado poéticamente. Se sabe además que cada canto, cada una de las décimas que emergen desde la tradición no son sino la ínfima expresión de una ingente

matriz expresiva la cual, no obstante, se vale de lo precario para expresar la inmensa riqueza que la constituye:

“Se canta lo que se sabe, sabiendo que lo que se sabe es nada, una brizna de lo que habría que saber. A medida que se canta se decanta. Cada canto es una variante finita de una invariante infinita. Todo, el mundo y el hombre, van en viaje finito a decir el sentido infinito de todo” (Ibíd.: 122).

Un canto que será eco de generaciones que en esta dinámica del sonido y del sentido se van revelando, teniendo conciencia de que son parte de una larga e infinita cadena que se pierde hacia adelante y hacia atrás en el tiempo: “El canto es el que escucha el sonido y el sentido de la naturaleza y de la comunidad, los de ahora y los de antes y del antes del antes. También el sonido del después y el sentido del después del después” (Ídem).

Insistimos, así, en el carácter provisorio de esta poética, la cual no hace sino volver palabra y verso el carácter de un acontecer que no termina nunca de desplegarse del todo y que por su carácter precario, efímero y no acabado trasciende la expresión del cantor individual: “Cada canto se sabe una modulación **provisoria** de una realidad en tránsito a un destino que trasciende al cantor y a su canto” (Ídem, destacado mío).

En relación a los rasgos ya indicados, se une el hecho de que este tipo de expresión, al igual como ocurre con gran parte de las acciones de arte y arte efímero, son realizadas a partir de la participación del público que las presencia, evadiendo la categoría del autor único y conocido, para surgir y constituirse desde una acción colaborativa y de participación conjunta. Es lo

que acontece, por ejemplo, cuando el cantor popular le pide al público que aporte con algún pie forzado, material con el que el poeta llevará a cabo su performance en décimas. Es a partir de este hecho que “el poeta no habla sólo en su nombre. Su pluma es el corazón de la comunidad al que se le ha sacado punta para que declare y reclame sus derechos” (Ibíd.: 67).

Es de esta forma que el payador se siente vocero y a la vez intérprete de una determinada comunidad, tomando la voz de ella y muchas veces expresando aquello que no tiene voz, en este caso, de manera poética y performática. Se trata entonces de “un modo de crear desde el común y para el común, y en este crear comunitario crearse personal y comunitariamente” (Ibíd.: 73).

Tal perspectiva exige no sólo una consideración que podríamos señalar de carácter “metodológico” sino un cambio en el enfoque del fenómeno, referido a la manera cómo nos aproximamos a él, modo que en el universo folklórico exige un cambio de mirada:

“Cuando buscamos una interpretación y valoración de lo estético de un acontecimiento folklórico, a la estrategia que busca articular el método que relacione "en verdad" al sujeto y al objeto, hay que sumarle la del sujeto-objeto, de tal forma que el investigador acontezca en sí el acontecer o incorpore el proceso de los agonistas: intérprete y-público” (Sepúlveda, 1983: 11).

Los órdenes y categorías habituales, bajo la mirada de la cultura tradicional, aparecen en tanto alteradas y confundidas entre sí bajo una

concepción del arte y su recepción que exigen otro modo participación que involucre activamente a público y cultores:

“La lectura-escritura. Toda lectura para ser tal, exige ser complementada por una escritura. Todo texto es un apunte apenas, acerca de algo. Como tal pide que el lector aporte su experiencia, sensibilidad, afectividad, imaginación. Se ponga a la tarea de continuar la escritura del autor con la suya de lector, la del emisor con la del receptor” (Sepúlveda 1992-3: 90).

Es en este particular proceder de la oralidad, y específicamente en el caso de la poética popular representada por el Canto a lo Poeta, donde se gesta una **resistencia** respecto al operar de la historia del arte occidental, relevando el aporte hasta ahora no considerado por la historiografía oficial de la acción creativa en conjunto:

“Hay épocas y escuelas que hacen decisivos aportes y redefinen el horizonte de los pueblos. Con frecuencia operan por oposición a lo que ha sido la época inmediatamente anterior. Existe también, el aporte decisivo de los genios. Al lado de estos aportes, invisibles muchas veces, opera otra fuerza decisiva en esta acción reveladora del ser de los pueblos. Es la acción comunitaria de creación y crítica, operando de manera sucesiva y simultánea en la búsqueda, selección, decantación de significantes con los cuales atender la necesidad de encarnación de su significado” (Sepúlveda, 2009: 62).

La historia del arte moderno ha actuado en un cierto sentido. Sin embargo, tal concepción se encarga de ignorar otro tipo de expresiones o creaciones, las cuales apuntan en una dirección divergente y que la mayoría de las veces permanece soterrada para la historia oficial del arte que se ha

escrito hasta ahora en Occidente. Es lo que ocurre con expresiones de la cultura oral y tradicional las que, como hemos podido constatar, realizan una compleja labor donde el creador y el crítico se indistinguen, siendo parte de un proceder artístico que “va a ritmo con la vida” y que, por tanto, no se detiene.

Como señalábamos, en el contexto comunitario, creación y crítica acontecen de manera conjunta y sincrónica, omitiendo la separación tan propia del sistema del arte desde la modernidad hasta nuestros días. Además, tal tipo de expresión exige una constante mirada crítica del propio quehacer pues hay una comunidad lúcida y atenta a él. Si lo extrapolamos a la creación contemporánea, tal acción autocrítica es lo que muchos artistas contemporáneos han intentado instalar en el sentido de interrogarse por su propio quehacer a través de la realización de una obra con rasgos meta - artísticos:

“Hay una crítica con la creación incorporada que opera por germinación de variantes. Hay una creación con la crítica incorporada que opera por la evaluación que la comunidad hace de la validez de la variante. No hay separación de los roles de creador y crítico” (Ibíd.: 63).

Nuevamente las distinciones propias del paradigma occidental se vuelven difusas para, en el caso de la creación y crítica, terminar por influenciarse mutuamente. Esto último Sepúlveda lo comprueba en el mismo proceder de la cultural oral, el cual se despliega precisamente a partir de tal confusión de órdenes:

“Ocurre entonces que en esta realidad creadora no hay división entre creación y crítica, la creación es crítica y la crítica es creadora. Esta está abierta a la crítica. No sólo esto sino que sin la crítica no es. Cuando deja de estar incorporada la crítica es que la obra está muerta. Tal es así que la concreción de la crítica es la cadena de versiones en que vive una expresión estética tradicional. El juicio crítico es registrable por la curva que en la diacronía va marcando la cadena de versiones, su proliferación, densidad y variedad. Cada versión involucra una puesta en acción de los ejes de selección, combinación, integración, o sea, la interpretación está presente y activa a lo largo de todo el proceso creativo” (Sepúlveda, 1988: 82).

En la línea de establecer una cierta distancia y resistencia frente al paradigma del arte occidental, se critica el manido concepto de “originalidad”, usado y sobre - usado hasta el hartazgo por la modernidad, en contraste con una concepción de lo original vinculado más bien con el “origen”:

“La modernidad ha concentrado buena parte de su energía en correr las marcas de la frontera, y ha descuidado con frecuencia la mantención de las ya existentes. Esto ha llevado a privilegiar la originalidad entendida como novedad y la novedad como capacidad de hacer noticia. Se es más cuanto más distante y opuesto se es al otro” (Sepúlveda, 2009: 62).

El tópico de la originalidad, no obstante, no sólo ha tocado al ámbito de lo creativo, sino también al de los críticos los cuales no terminan de hacer justicia a la originalidad de la experiencia artística en toda su radicalidad:

“La historia y la crítica del arte han visto a las obras como una experiencia de lo inédito, de lo ambiguo, de lo desconocido. La estética de la

originalidad ha resaltado esto precisamente. Esto es experiencia de frontera, pero la crítica que ha dado cuenta de esto no se ha aventurado en la frontera de un decir para hacer justicia a esta aventura” (Sepúlveda, 1988: 82).

Frente a tal situación se plantea no sólo una obra que incorpore a la crítica en su dimensión creativa sino también un hacer crítico que sea capaz de asumir lo riesgoso de considerar a la experiencia de lo artístico en toda su radicalidad: “Nuestra alternativa crítica postula una crítica en situación de riesgo para revelar un arte que ocurre como riesgo, en el riesgo. No sólo riesgo intelectual de equivocarse, sino riesgo ético de no comprometerse a ser, con el ser” (Ídem).

Este mismo sistema crítico alternativo nos devuelve a la dinámica de la obra con un determinado destinatario, siendo funcional al proceso donde obra y público se confunden y retroalimentan:

“La crítica está en este caso proyectada a crear una obra que sea un objeto vivo, un objeto sujeto, que despliegue sus virtualidades signíferas, que genera el diálogo piel a piel de la obra con el destinatario, un despliegue del sentido de la obra, que revele el sentido de los sentidos y los sentidos del sentido” (Sepúlveda, 2009: 84)

Se denuncia así cierta ceguera de parte de los modernos, obsesionados por ir siempre más allá, tratando de llegar al terreno por nadie conquistado. Esto, sin embargo, termina por confundir los conceptos, pues se entiende lo original como sinónimo de “lo nuevo”, entrando en una dinámica competitiva que nunca acaba y que se encuentra muy distante de la creación entendida en términos comunitarios. Es una manera “otra” de

entender lo que somos y cómo nos desenvolvemos en aquello que somos: “la identidad se entiende como una opción de ser, haciendo la itinerancia no contra los otros, sino con los otros” (Ibíd.: 75).

Es por ello que para el poeta o cantor popular, la visión de mundo que convierte en fetiche al cambio y la novedad aparece como disonante e invasiva: “El poeta popular...trae una visión de mundo estructurada...La sociedad moderna, a la que procura entrar, busca organizarse según otro paradigma. Esto al poeta popular lo perturba, lo angustia, lo rebela” (Ibíd.: 74).

Y es que la cultura tradicional procede de manera muy distinta a cómo opera el paradigma moderno, sobre todo en lo que se refiere a cómo se pondera el cambio y lo nuevo:

“La búsqueda del cambio existe, pero no es orientada o determinada por oposición a la postura precedente, sino por la ponderación de la claridad y solvencia con que el cauce se siente conductor, revelador aquí y ahora de un sentido estructurado desde un tiempo, espacio y acontecer exterior” (Ibíd.: 62).

Lo tradicional no es sinónimo de lo anquilosado e inmóvil: para una cultura conectada con la dinámica de lo vital, el cambio existe cotidianamente y debe asumirse, tomando siempre en cuenta la herencia de lo predecesor y sabiendo que se forma parte de un proceso aún mayor. En contraste con el arte que privilegia lo autoral y el sello del genio, se encuentra este otro tipo de expresión donde la comunidad adquiere

relevancia en términos creativos y que responde a una cierta dinámica propia del proceso de creación colectiva:

“El arte de autor ha enfatizado la aventura personal como ruptura que revela la originalidad en cuanto novedad. Esta es su frontera, su tradición. El arte comunitario protagoniza esta aventura en la situación y horizonte de la tradición asumida como metabolismo de continuidad, de asimilación de lo vital. La creación en este caso es comunitaria; la comunidad, se dice, se encarna en los significantes que la significan. Cada vez que se repite no se repite, se reactualiza, en cada uno, en el colectivo. Cada expresión comparece en disponibilidad de un significante, de un significado y entra en el proceso del metabolismo que en cada uno y en la comunidad reformula, rectifica y ratifica su propuesta de materiales simbólicos para presenciar un sentido” (Sepúlveda, 1988: 82)

Como bien señala Sepúlveda, es un modo otro de hacer y concebir el arte en tanto proceso de creación y que exige un cambio de perspectiva a nivel creativo, de factura y de la concepción tanto de lo que se considera como identitario así como de lo original:

“La cultura oral de la tradición poética popular es otra manera de hacer arte que la de la convención occidental dominante. Frente al individualismo acontece la creación comunitaria. Frente a la obra terminada, ocurre la obra en recreación permanente. Frente a lo intocable por propiedad privada del autor, está lo de todos, perfeccionable siempre y por cualquiera idóneo de la comunidad. Frente al sistema de identidad por diferenciación y oposición, está el sistema de identidad por pertenencia: de ser y crecer y crear con el otro, no contra el otro o lo del otro. Frente al motor de la originalidad como novedad, está la originalidad como revelación de la generatividad perenne del origen, de las raíces” (1991: 33).

Como señalábamos, tal nuevo concepto pasa por entender de una manera radical lo que hasta ahora se concibe por original. El gesto consiste en radicalizar un concepto para pasar a su extremo, de ver “lo de siempre” como por primera vez aconteciendo:

“Su originalidad no deriva de una búsqueda de la novedad; ésta es una resultante de su ahondamiento en la riqueza infinita de los materiales de su entorno natural y cultural de origen. Suenan, se ven, se sienten extraños por una cultura que se ha distanciado hasta olvidar su memoria histórica real. Devienen vanguardia a fuerza de ser tradicionales en radicalidad, esto es, ser vitales y, por esto, estar ejerciendo en forma permanente el redescubrimiento de su contenido y de su expresión” (Ibíd.: 34).

Es de esta forma cómo la cultura tradicional, y específicamente la dinámica de la oralidad, dan cuenta de una búsqueda lúcida, crítica y creativa y que opera desde el lado de ser una genuina alternativa frente a discursos hegemónicos y muchas veces epistemológicamente violentos:

“Esto está documentado en la cultura tradicional por la vía de las variantes, de las versiones. Cuando un modo de decir no se patentiza satisfactorio, la comunidad se siente urgida a proponer modos de decir alternativos. Cuanto más importante “lo por decir” y más insatisfactorio “lo dicho”, mayor demanda de creación alternativa. La variedad y abundancia de variantes es indicio de la vitalidad de la comunidad” (Sepúlveda, 2009: 62).

Lo comunitario se siente interpelado por lo alternativo, por un decir que exprese a la comunidad de manera justa, la cual ejercerá su parecer crítico hasta lograr dar con una fórmula satisfactoria. Una señal clara de esto, como indica Sepúlveda, es la gran cantidad de variantes que existen en

torno a un mismo tema (las distintas décimas reunidas en torno a un determinado “fundao” del canto a lo poeta, por ejemplo), las que dan cuenta de un proceso crítico y a la vez creativo que tiene como horizonte de realización el acontecer comunitario: “La conciencia comunitaria protagoniza su aventura de ser en la frontera del sentido que no se sabe sino aconteciéndolo como crear y crearse, emergencia ontológica que no es sino es crítica” (Sepúlveda, 1988: 86).

Aparece entonces “otra” vía, un camino alternativo para decir lo humano y lo que tiene éste de relevante para consigo mismo y el resto de individuos, bajo el tamiz de la creación comunitaria: “Hay otra vía por la cual avanzar en la asunción de mayores cotas de calidad en la experiencia de ser humano. Es la experiencia de ser con el otro, afinando los vínculos de pertenencia” (Ídem).

No obstante, y como señalábamos, a la hora de hacer un recuento del recorrido artístico y cultural de la especie en este lado del mundo, tal manera de expresarse no ha sido del todo considerada de parte de la cultura dominante: “esta dimensión no se ha ponderado, al parecer, lo suficiente al hacer el balance de la cultura y la creación artística y su gravitación en la fidelidad o el extravío de los pueblos a lo que es el cultivo de su sentido” (Ídem). Al respecto, hemos sido presa de prejuicios y etnocentrismos que a la larga han resultado perjudiciales al momento de valorar y conocer otras expresiones de cultura, arte e identidad: “No puede sorprender el hecho de que, en la búsqueda del progreso material, se califique de ‘primitiva’ a gran

parte de la cultura, tradicional y, por lo tanto, se la rechace” (Daifuku citado por Sepúlveda, 1982: 15).

Se trata de realizar el esfuerzo por reubicar lo que permanentemente se ha mantenido en el margen, sin que tal realidad pierda su especificidad y sea acorde a una nueva concepción de lo histórico – temporal:

“La cultura tradicional...no es subalterna sino principal, no es periférica, sino central, no está caduca sino que es modo permanente de encuentro del hombre con su sentido, al concordar la lectura de los signos del presente con los del pasado y desde aquí proyectar el futuro” (Sepúlveda, 1985: 45).

Muchas veces nuestra ceguera al momento de considerar expresiones disidentes de la cultura oficial tiene consecuencias que Sepúlveda proyecta a nivel de civilización, la cual se despega de lo tradicional en tanto “mundo en retirada”:

“El rechazo acrítico del pasado va adelgazando la capa de humus histórico-cultural y la carencia de espacio y tiempo hondo determina la presencia de una exuberancia cada vez más efímera. Así, el planeta se va quedando sin tradición y con ello sin espacio y sin tiempo acendrado, depurado; con más saberes y con menos sabiduría; sin la providencia tutelar de los ancestros y sus encarnaciones” (Sepúlveda, 1982: 15).

Tal como veíamos, el paradigma de la cultura tradicional exige cierta actitud de parte de quienes la habitan y cómo ellos se relacionan con su entorno humano y natural desde una mirada que replantea concepciones y propone nuevas perspectivas:

“El hombre sencillo-dialógico acepta y acoge los valores expresivos del entorno y de la tradición, y se inmerge en ellos por vía de participación creadora, respondiendo activamente a su apelación.
(...) El hombre dialógico adopta ante la realidad entorno una actitud activo-receptiva que lo lleva a vincular —en aparente paradoja la fidelidad a los valores de la tradición y la propulsión creadora hacia el futuro” (López Quintás citado por Sepúlveda, 1982: 19).

El componente vital irrenunciable de parte de lo oral permite a Sepúlveda vincular, una vez más, el arte con la vida como proyecto creativo y humanizador de la comunidad entera y donde ella se juega su propia supervivencia: “Como en la vida, en la oralidad lo que no dice un miembro del grupo lo dice el otro; lo que no se dijo hoy se dirá mañana” (Sepúlveda, 1992-3: 89).

Podemos constatar al respecto la realidad de lo comunitario en términos de creación y expresión artística – cultural: “Hay una comunidad maltratada, menoscabada porque sus sentimientos profundos de dignidad y de solidaridad son desestimados” (Sepúlveda, 2009: 74). Como veíamos, hay en la creación comunitaria una visión solidaria respecto al conocimiento y cómo éste va desarrollando humanidad, destacando así la cooperación antes que la competencia, colaboración que atiende a nuestra condición precaria como especie:

“En la cosmovisión de la cultura tradicional, el avance en el conocimiento del desarrollo y goce de la humanidad se hace con la ayuda solidaria de los otros. La precariedad humana no puede pretender ir adelante en verdad sin el apoyo del otro” (Ibíd.: 83).

En este tipo de creación y expresividad, ya se señaló que tanto el crítico como el creador están operando de manera conjunta y colaborativa. Uno depende del quehacer del otro y es de esta manera cómo la comunidad ejerce su rol crítico; a la vez, el poeta se siente parte del grupo al atender el parecer de la colectividad que siempre tiene algo que decir al respecto: “Se cuenta lo que se sabe y lo que se estima digno de contarse. El contar comunitario resulta del análisis, comprensión, interpretación de lo sabido. Lo que se cuenta, aquí está decantado por la estimativa comunitaria” (Ibíd.: 121).

Aparece nuevamente la dimensión creativo - crítica de la acción comunitaria, ejercida respecto a una creación unida indiscerniblemente con la vida, la cual para subsistir no puede anquilosarse sino estar en permanente re - visión y re - creación:

“Hay creación y crítica aplicada de manera sostenida a objetivar la experiencia de frontera que es el vivir. Es una aplicación constante al crear crítico y al criticar creativo. Esto es una gestión comunitaria. La comunidad crea, interpreta, valora, desecha e incorpora de modo permanente” (Ibíd.: 62).

Ya no es más la poesía entendida, como buena parte de la modernidad y la vanguardia así lo concibió, en tanto expresión solipsista y mezquina de una determinada interioridad: anejo de lo íntimo y personal coexiste, a la vez, el discurso de la comunidad que lo alberga y que le permitió ser el creador que es, del cual el poeta se siente tan parte como responsable:

“El cantor... crea desde la intrahistoria, desde su aventura existencial, externaliza la procesión que le va discurriendo por dentro. Este discurso, siendo personalísimo, está en sintonía profunda con el discurso intersubjetivo por el cual la comunidad, a lo largo de los siglos, busca decir su sentido” (Ibíd.: 122-3).

Es justamente en tal confluencia donde Sepúlveda estima la mayor valía del Canto a lo Poeta, en el sentido de vincular los órdenes que han estado, por antonomasia, separados: “El valor estético y antropológico del Canto a lo Poeta tiene su base en esta zona de convergencia de lo universal y lo particular, lo comunitario y lo personal, de lo natural y lo cultural, lo histórico y lo transhistórico” (Ibíd.: 123).

Si bien fue mencionado al pasar, no debemos omitir el carácter performático de expresiones como el Canto a lo Poeta, atendiendo a nuestro intento por realizar cierto paralelo de estas expresiones con otras del arte contemporáneo, vinculadas con el arte de acción y el arte efímero. En esta línea entonces: “La rueda de cantores es una **performance** que ocurre en Chile, con actores chilenos, donde el paisaje y la temporalidad y la lógica del acontecer se reinterpreta, se recrea, se crea” (Ibíd.: 43, destacado mío).

Hay una determinada instalación en cada rueda de cantores o en los encuentros de payadores que ocurren a lo largo de nuestro país. Es por lo mismo que, además de su carácter básicamente improvisado (en referencia a lo que allí se poetiza), hay también un espacio – tiempo considerados como lugares de emplazamiento de la performance poético – musical, dentro de un acontecer que siempre se está creando y re – creando, leyendo y re – leyendo. Y es que será hasta que el poeta se emplace como tal que no

dimensionará el calibre de su labor, llegando propiamente a ser el que es mediante el ejercicio de su oficio: “El poeta popular sabe que sabe, pero no sabe cuánto hasta que comienza a cantar, a recantar, a crear, a recrear” (Ibíd.: 122).

Como se señalaba, el acontecimiento poético popular está marcado por el sello de lo ocasional, lo que aportará tintes específicos e irrepetibles al momento del acontecer poético improvisado, todo en un marco y contexto que contribuyen a hacer de cada performance del canto a lo poeta un hecho único e irrepetible:

“A este tipo de palabra se incorpora la palabra ceremonial y la coloquial en un tono, timbre y duración acotados por la ocasionalidad. Ocurre, además, una coreografía y una escenografía específica, en que el espacio y el tiempo están siendo configurados por líneas dinámicas, virtuales o efectivas, que marcan el acontecer con un tipo de duración y dirección” (Sepúlveda, 1983: 12).

Es por lo anterior que no podemos leer expresiones como el Canto a lo Poeta o el cuento folklórico meramente como documentos de lenguaje, pues hay un diálogo permanente del lenguaje con elementos extra – lingüísticos y que enmarcan tales acontecimientos en cierta dirección y sentido. Una lectura estética del folklore apunta precisamente a esto, a mirar al texto y “más allá del texto”:

“En el caso específico del folklore, hay que considerar que el discurso más que lingüístico es translingüístico y la lectura estética procura la captura del perfil emergente del acontecer de la estructura simbólica, en vistas a

"acontecer el fenómeno" con el texto y más allá del texto, en una actitud de lingüística del habla para la cual "no hay in-significantes", sino que todo significa desde la situación y el entorno" (Ibíd.: 11).

El folklore es un arte que se realiza "en tanto se desempeña": no hay en él la posibilidad del mero registro (independiente que eso se haga posteriormente). Mas, el cantor o lo poeta **se juega**, con propiedad, en el escenario o en la rueda de cantores donde es desafiado a improvisar y a entrar en competencia poética con sus pares. Es por ello que resulta destacable, como ocurre en la performance y el arte efímero, su carácter eminentemente **no coleccionable**, si atendemos al fenómeno en toda su complejidad. Repetimos: independiente de la posibilidad de registro que se pueda hacer de tales expresiones, ellas se desenvuelven y aparecen como tales sólo en el momento de su realización y puesta en escena.

Se da, por tanto, la particular combinación de lo improvisado que a la vez toma el soporte de lo estructurado para desenvolverse. Esto, lejos de ser una limitación, la mayoría de las veces es un elemento que exige al creador, perfeccionándolo en cada ocasión en la realización de su arte: "Lo notable es que a pesar de estas restricciones o gracias a ellas, el poeta... crea con gracia, sabiduría y desenvoltura admirables" (Sepúlveda, 2009: 41).

En conexión con su dimensión de creación colectiva, es que en este tipo de expresiones no existe la presencia del "genio creador", verdadera excepción dentro de la comunidad de individuos y figura central del paradigma artístico occidental tanto a nivel estético como filosófico. El poeta - cantor, al ser creador y crítico, no concibe su propia creación como

patrimonio individual y personalísimo, promoviendo una ética y una estética que se comparte y que se desenvuelve en el seno de la comunidad:

“El poeta popular siente esta experiencia estética de contemplador y de creador como algo que le es antropológicamente connatural...esta perspectiva rompe el molde de la estética occidental, de un creador genial distanciado del hombre común. Aquí se postula un comportamiento estético participado, reactualizado sucesiva y comunitariamente” (Ibíd.: 56).

Adelantándose a las vanguardias y al arte del siglo XX, hay una propuesta desde el intertexto, donde caben muchas voces dentro de un discurso sólo en apariencia individual, lo que responde a una concepción del arte vinculada con la vida y la memoria de la comunidad que le da soporte:

“En esta operación poética, tiene plena cabida la intertextualidad. No hay la fijación y el trauma de la propiedad intelectual. Existe la experiencia de los bienes comunes de la comunidad, los que, en este caso como palabra viva, se llevan en la memoria, una memoria viva que está recreándose en el encuentro con lo otro, lo de los otros, de nosotros” (Ibíd.: 73).

Al respecto, resulta interesante conectar tales planteamientos con lo reflexionado por Michel Foucault respecto de la muerte del autor en la escritura contemporánea (Foucault, 1999, recurso electrónico). Allí, el filósofo francés nos señala algo respecto de la escritura pero que, no obstante, resuena en lo reflexionado hasta ahora:

“La escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión: sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad; se

identifica a su propia exterioridad desplegada. Esto quiere decir que es un juego de signos ordenados no tanto por su contenido significado como por la naturaleza misma del significante: pero también que esta irregularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está transgrediendo e invirtiendo esta regularidad que acepta y a la cual juega; la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va siempre más allá de sus reglas, y de este modo pasa al exterior. En la escritura, no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (3-4).

Si bien la referencia aquí es hacia lo escrito, está la mención respecto a no quedarse en la exclusividad de la interioridad subjetiva, fijándose además en el despliegue de lo externo, lo cual es claro en expresiones como el Canto a lo Poeta. Hay además una equiparación entre significado y significante que, como hemos visto, es parte de la dinámica de la poesía improvisada en cuanto al entrelazamiento del sonido y del sentido que se dan en ella. Ocurre además una relación con los límites de la expresión que siempre se están, de una u otra manera, subvirtiendo y tensionando, en el sentido de un autor que, como personaje, se hace cada vez menos importante, todo desarrollado en un espacio donde, y para el ámbito que nos interesa, el cantor – poeta no deja de desaparecer en lo expresado.

Esta mencionada desaparición a la que alude Foucault y que pareciera ser propia del cantor y del poeta que improvisan poesía, el filósofo la vincula con el tema de la muerte, lo cual resulta iluminador al referirnos a nuestros cantores y poetas populares que, de una u otra manera, al desplegarse en el canto y la décima están “trabajando codo a codo con la

muerte”, referida ésta última a su propia expresión como la de ellos mismos como autores:

“Del parentesco de la escritura con la muerte... Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor” (Ibíd.: 4).

Insistimos: si bien Foucault se refiere específicamente al tema de la escritura, creemos que la reflexión puede extrapolarse hacia expresiones como el Canto a lo Poeta pues el fenómeno que se alude es el mismo: la muerte de la figura autoral como decisiva para una determinada expresión artística. Por lo mismo es que esta alusión al “sacrificio” podemos vincularla con el quehacer del poeta – cantor el cual, al desplegar su improviso en la décima, desaparece en su propia expresión, quedando finalmente la décima que acontece y no “quién” la trae a presencia. Parafraseando, podemos decir que en cada décima improvisada “muere” también una parte del cantor que la improvisa.

Finalmente lo que importa es lo que se improvisa y canta, antes de quién lo haga y, con Foucault, podemos decir que el sello del payador es “hacerse invisible” a través de su actividad de repentista, haciendo que reluzca su creación antes que su persona como figura autoral:

“Esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura” (Ídem).

El tema del cuestionamiento hacia la figura del autor nos lleva hacia la reflexión en torno a la obra, pivote del planteamiento de Sepúlveda que, como señalábamos, instala su estética como una reflexión respecto de la obra de arte y las distintas implicancias de ello. Al respecto, señala Foucault algunas preguntas que particularmente nos interpelan:

““¿Qué es una obra?” ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿de qué elementos está compuesta? una obra, ¿no es aquello que escribió aquél que es un autor? Se ven surgir las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una “obra”?” (Ibíd.: 5)

Preguntas que también podemos traspasar a la poética del arte de acción o de expresiones como el arte efímero, y que parecieran estar a la base de tal tipo de manifestaciones las cuales son, de una u otra forma, una reflexión respecto a la obra de arte y su status. Por ello es que con Foucault señalamos que “La palabra “obra”, y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas, como la individualidad del autor” (Ídem).

La problemática del autor nos remite, además, a lo que hemos señalado respecto a cómo una determinada institucionalidad le otorga un

cierto “status” a ciertas obras y a otras no, discriminando de este modo lo que se considere arte y lo que no entra en tal calificación. Lúcidamente, Foucault señala:

“Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso...ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros...En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (Ibíd.: 7-8).

Lo mismo pasa con las obras de arte y sus respectivas autorías: a través de ellas, una determinada expresión artística adquiere otro status para cierta institucionalidad que finalmente termina por decidir qué obras son consideradas y cuáles no y cómo ellas deben ser recepcionadas a partir de su especial condición de ser producto de autor conocido.

En el caso del Canto a lo Poeta, y a través de esta reflexión en torno a la figura autoral, vemos cómo se vuelve evidente la separación arte – vida, que autores como Fidel Sepúlveda ven como ausente en una expresión como la poesía popular en décimas, ya que no ocurre en ella la tajante ruptura entre artista y el devenir cotidiano de los hombres. A nivel social, y cultural, habría textos y discursos signados por la impronta autoral lo cual

explica las distintas valoraciones de unos y otros a nivel de institucionalidad cultural:

“El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de “autor” mientras que otros están desprovistos de ella” (Ibíd.: 8).

Querámoslo o no, la figura del autor cumple una función que alude al “modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Ídem). Es precisamente tal función y es hacia aquellos modos de existencia ante los cuales creemos que cierto tipo de arte que se realiza desde los márgenes pretende plantearse de manera crítica y alternativa respecto de una determinada condición que estrecha y limita lo muchas veces considerado como artístico.

El mencionado “trauma de la propiedad intelectual” al que Sepúlveda hacía alusión es concomitante a la figura del autor que, como afirma Foucault, tiene que ver con un determinado modo de apropiación: “son objetos de apropiación; la forma de propiedad de la que dependen es de tipo particular; se le ha codificado ahora desde hace algunos años” (Ibíd.: 8).

Esto mismo hizo que el carácter performático de los textos y discursos se fuera perdiendo y se convirtiera en bien susceptible de apropiarse y circular como bien de consumo:

“El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto... Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien trabado en un circuito de propiedades” (Ibíd.: 8-9).

Foucault repara en el notable hecho que, desde cierto momento de la historia de Occidente, “no soportamos el anonimato literario: sólo lo aceptamos en calidad de enigma. La función autor funciona de lleno en nuestros días, para las obras literarias” (Ibíd.: 9). Habría que reflexionar respecto a esa insoportabilidad y el rango eminentemente oral y anónimo que tienen expresiones como el Canto a lo Poeta y ciertas manifestaciones que, antes que responder a la figura de un nombre específico y conocido, aluden fundamentalmente a un colectivo. Cabe la pregunta respecto de si el rol de tales expresiones será, justamente, volverse “insoportables” para cierta institucionalidad social y artística.

En referencia al problema del sentido, hay un planteamiento final de Foucault que puede funcionar a manera de reflexión paralela al cuestionamiento de la obra de arte desde expresiones como el Canto a lo Poeta y el arte de acción:

“El autor es el principio de economía en la proliferación del sentido. En consecuencia, debemos proceder a revertir la idea tradicional de autor. Como hemos dicho anteriormente, tenemos el hábito de decir que el autor es el genial creador de una obra en la que deposita, con infinita riqueza y generosidad, un inagotable mundo de significaciones. Nos hemos acostumbrado a pensar que el autor es tan diferente a los demás hombres, y tan trascendente a todos los lenguajes, que enseguida él habla, entonces el sentido prolifera de manera indefinida” (Ibíd.: 18).

Unida a la idea de autor, vemos que aparece la cuestionada figura del artista genio a la que ya se había hecho alusión. En tal figura se deposita toda la esperanza de sentido y significado que pueda buscarse en las obras, lo cual permanece ausente en la poética popular y el arte de acción, apareciendo a manera de flujos y trasposos incompletos de un sentido que permanentemente se va haciendo en colaboración y que nunca se da por acabado.

Lo que debe hacerse es precisar la figura autoral no en términos de sentido sino de qué manera ésta termina siendo útil para un cierto sistema e institucionalidad artístico – cultural:

“El autor no es una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra; el autor no precede a las obras. Él es un cierto principio funcional gracias al cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en resumen, gracias al cual se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, la descomposición y la recomposición de la ficción. Si tenemos la costumbre de presentar al autor como genio, como surgimiento perpetuo de invención, es porque en realidad lo hacemos funcionar en un modo exactamente inverso. Diremos que el autor es una producción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real. El autor es, por lo tanto, la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido” (Ídem).

Curiosa manera de proceder de parte de nuestro paradigma cultural: consideramos el autor en un cierto sentido para precisamente hacerlo funcionar en el sentido contrario, ciegos de su connotación ideológica. Es a

partir precisamente de tal ceguera que podemos “manejar” el sentido que desborda y prolifera a través de una figura hegemónica y monolítica.

¿Es posible, a fin de cuentas, acabar con la figura autoral? Al parecer no del todo, sin embargo, el mismo Foucault visualiza el asunto en términos históricos y plantea el proceso de la muerte del autor como algo inminente, lo cual no significará que las obras como tales se acaben, sino que funcionen de otra manera:

“Desde el siglo XVIII el autor ha jugado el rol de regulador de la ficción, rol característico de la época industrial y burguesa, de individualismo y de propiedad privada. Sin embargo, teniendo en cuenta las modificaciones históricas actuales, no hay ninguna necesidad de que la función - autor se mantenga constante en su forma, su complejidad o su existencia misma. En el preciso momento en el que nuestra sociedad está en un proceso de cambio, la función - autor va a desaparecer de una manera que permitirá, una vez más, funcionar de nuevo a la ficción y a sus textos polisémicos según un modo distinto; pero, siempre según un sistema restrictivo, que no será más el del autor y que aún está por determinar o, quizás por experimentar” (Ídem).

Es hacia esa manera alternativa a la que, de una u otra forma, están apuntando expresiones como el arte efímero o el Canto a lo Poeta y que pueden ser consideradas como formas de lo que Foucault denomina “el anonimato del murmullo”, donde antes que preguntar por el “quién productor”, las reflexiones y preguntas versarán sobre las condiciones que hicieron posible la puesta en escena de un determinado discurso.

Inevitablemente, al hablar del Canto a lo Poeta, aludimos a su dimensión musical. Cabe señalar al respecto que las melodías que se usan para cantar a lo poeta se denominan “entonaciones”. Dentro de éstas, existen aquellas que se cantan en todo el Valle Central, como “La común”, “la del carretero”, “la tres fulminante” y entonaciones que son propias de cada pueblo o rincón, como “la lituecheana”, de la localidad de Litueche. Cada entonación tiene su propio “toquío”, o pulsación rasgueada y/o punteada del instrumento que acompaña el canto a lo poeta. La melodía nace de la afinación de la guitarra o transposición. Se dice que hay hasta 70 trasposiciones a lo largo del territorio. De esta manera, la melodía posibilita la interpretación de la décima, apoyándola musicalmente.

Es importante además consignar que la melodía otorga un apoyo mnemotécnico, ya que permite al cantor saber cuántos versos lleva contruidos, a medida que el canto y la música se desarrollan. Al escuchar la melodía, el cantor sabe en qué parte de la décima se encuentra sin necesidad de ir contando los versos, avisándole la misma melodía su posición dentro de la estructura.

La melodía otorga al cantor una estructura horizontal / vertical que permite ir incorporando fácilmente su propio contenido. La estructura horizontal permite saber la cantidad de sílabas que tiene un verso, ya que al cantarlo se hace patente si calzó dentro de las ocho sílabas o sus alternativas. La estructura vertical, a partir de los cambios de entonación, permite saber en cuál de los versos se encuentra y de tal modo poder armar las rimas sin necesidad de ir contando las líneas.

Algo que hemos mencionado al pasar es el ámbito de las temáticas (o “fundaos” como se le conoce entre los cultores), lo cual le otorga lo que denominamos como la dimensión **política** característica de este tipo de expresión.

El tema de la décima se denomina “fundao”. Las décimas, por lo general, tienen un tema definido previamente que debe desarrollarse, aunque también existe la modalidad en que es el propio público el que propone la temática. El payador que no respeta el fundao o no conoce alguna décima para contribuir con el tema, deberá dejar de participar de la rueda de cantores.

Respecto de los temas en el Canto a lo Poeta, Sepúlveda los plantea a nivel de un verdadero perfil identitario de nuestra sociedad, fundante de una visión de mundo, con una moral y ética específicas:

“Los temas o fundados más recurridos nos trazan un mapa cognitivo de lo que es la cosmovisión, nos precisan cuáles son los nichos antropológicos que nutren al pueblo para hacer su itinerancia, establecer sus contratos, asumir sus pruebas y recibir sus sanciones” (2009: 64).

En referencia a la dimensión política de los distintos fundaos, vemos que ellos se colocan en escena a través del llamado “contrapunto”, situación donde 2 payadores prueban su destreza poética en términos de imaginario y creatividad a través de la interacción dialógico - poética: “El contrapunto es una forma dramática. Los personajes revelan su ser y su acontecer por sí mismos, a través del diálogo” (Ibíd.: 76).

El payador revela y se revela a través de este diálogo en décimas que establece con un par, mostrando los distintos mundos que, al entrar en pugna, terminan por descifrarse: “contrapuntos que son como icebergs simbólicos que delatan un campo social minado de conflictos que están dificultando el encuentro de los diversos ‘chiles’” (Ibíd.: 81).

Al encarnar muchas de las veces a tipos sociales definidos, los contrapuntos son sintomáticos respecto de distintas problemáticas latentes en nuestra sociedad e imaginario cultural, el cual emerge y se hace evidente a través de este tipo de expresiones:

“La poesía...popular detecta en su entorno que en el Chile de fines del XIX y comienzos del XX la autoridad es servidora de intereses individuales, familiares, de clase, pero no de la comunidad necesitada. Ve a la autoridad como un oponente” (Ibíd.: 87).

Esto último se vuelve patente a través de diversos contrapuntos, en que rivalizan distintos personajes que han estado arquetípicamente en pugna (el peón y el patrón de fundo, por ej.). Los conflictos de intereses, a todo nivel, no hacen sino aflorar a través de esta poética insidiosa y aguda, corrosivamente crítica a todo nivel: “Una de las realidades más denunciadas como enemigas del pueblo es la clase política” (Ídem).

Lo anterior hace posible plantear al género de la paya y el Canto a lo Poeta en Chile como eminentemente político, al menos en lo que se refiere a su contenido. El payador siempre está, de una u otra forma, conectado y de cara a la contingencia, sea ésta política, social o cultural. En el caso que referíamos, respecto del ámbito estrictamente político: “hay una conciencia

de que en Chile la clase gobernante no hace política sino politiquería” (Ibíd.: 88).

El fundao acerca del “buen gobernar”, por ejemplo, ha cruzado a esta poética desde un comienzo, aludiendo a la realidad de la clase política y su situación contingente, en el momento en que la décima acontece. Y es que, desde un comienzo, y como veíamos en el caso del arte, la autoridad se ha comportado ciega respecto a la realidad comunitaria: “Para la conciencia ética de los poetas populares la casta gobernante no está a la altura de los problemas del país. Atiende a lo suyo, a sus intereses, que no son los de la comunidad” (Ídem).

Temas como la corrupción, la injusticia y presiones económicas fueron denunciados, desde un comienzo, por la poética popular, atendiendo justamente a la dimensión ética señalada: “La poesía popular delata la corrupción de la justicia debido a la presión del dinero y de las influencias, del tener y el poder autonomizados de la ética” (Ibíd.: 94).

El poeta popular se siente vocero y representante de una comunidad a la cual pertenece y de la que se encuentra agradecido por lo que ella le brindó para ser el que es. Su particular manera de retribuir es no olvidando su condición de poeta “hijo” de una determinada comunidad y, a nivel mayor, de una patria:

“El poeta recoge el sentir entrañado del pueblo. La patria no es una idea, un constructo jurídico, una abstracción sociológica. La patria es una realidad real y concreta con la que se dialoga, a la que se recrimina, a la que se le da la vida gozosa, gloriosamente” (Ibíd.: 98).

Es a través del ejercicio de una voz que habla por una comunidad determinada que el poeta ejerce su oficio el cual, como se planteaba, tiene una dimensión no sólo estrictamente poética, sino que también explora ámbitos como lo social, político y el imaginario colectivo:

“Recantos serios o paródicos, decir contestatario; búsqueda de ir más allá de lo heredado en el bien decir y en el mal decir; adhesión y alabanza nunca contenta de su desempeño y sus búsquedas de perfección —las variantes—; rebusca de los resquicios por los cuales zaherir, destruir lo insatisfactorio y su vertiente criticista, "contreras": todos son cauces por los que la tradición chilena dice lo suyo, desde lo suyo. Con ello, a lo largo de los años hace tierra de hojas donde crezcan las semillas de su sentir, comprender, imaginar” (Sepúlveda, 1991: 34).

En síntesis, tenemos en el poeta y cantor populares a un personaje conectado con su realidad y entorno más próximos, materiales privilegiados para su desarrollo poético: “El poeta popular hace una lectura e interpretación de los hechos de la contingencia, teniendo como referente la estructura y comportamiento de la realidad” (Sepúlveda, 2009: 112).

Para la sección final referida al Canto a lo Poeta, hemos dejado su relación con el tópico del arte – vida. Tanto en este tipo de expresión, como en algunas de las ya señaladas, hay una búsqueda incesante de parte de estos artistas por reconectar al quehacer artístico con su dimensión vital. En el caso de la poética de la décima, como ya hemos señalado, su relación con lo vital es fundamental y fundante:

“Hay una cultura generada piel a piel con el comportamiento de la vida en sus múltiples formas que abastece de asociaciones peregrinas este decir poético donde lo humano, lo cósmico y lo divino no son universos estancos sino sólo fases diversas de una historia vinculada por una indestructible solidaridad” (Ibíd.: 42).

Hay un comportamiento vital a la base de este poetizar, el cual se encarga de relacionar los distintos órdenes de la existencia trasmutando realidades antitéticas:

“En El Canto a lo Poeta el verbo se hace vida, vivencia intensa del ceremonial y la vida se hace canto que celebra la transmutación de la muerte. La incertidumbre se hace certeza, en lo gnoseológico; la precariedad se hace plenitud, en lo antropológico: la muerte se hace vida, en lo ontológico” (Ibíd.: 54).

Es por ello que para Fidel Sepúlveda, el Canto a lo Poeta es el lugar donde acontece, de manera perfecta, la síntesis del quehacer artístico y el vivir, volviéndose realidad concreta lo que muchas veces queda en el mero dominio de la abstracción:

“Esta es, entonces, una obra maestra del arte y habla de la cultura que lo produce como una forma de vida que ha llegado a la maestría en el arte de vivir. Es cuando los marcos teóricos, los universos ideacionales no quedan confinados en el desván de los conceptos, ideas, juicios, sino que fisonomizan en obras, en comportamientos éticos y estéticos” (Ibíd.: 57).

Lo anterior, Sepúlveda lo explica a partir de una genuina concepción la cual considera que, en la mentalidad de la cultura tradicional, la realidad

se comporta “como si” fuera obra de arte y donde el poeta es el nudo que vincula los distintos órdenes mencionados:

“Esta actitud poética...se explica cuando hay detrás como referente una visión de mundo donde todo funciona a la manera de la obra de arte...el poeta es una articulación más de esta expresión por la que el universo avanza a su creación” (Ibíd.: 63).

Es así como, y a manera de simbiótica, el arte y la vida se van desarrollando en su mutuo despliegue, aconteciendo en la región del “entre” como espacio de síntesis y expresión de lo más profundamente humano:

“Una forma de vida evapora, naturalmente, una constelación de formas de arte y estas formas de arte, a su vez, peculiarizan una forma de vida. Entre ambas hay operando, sucesiva y comunitariamente, un "entre" que articula el texto de la existencia con los materiales patentizadores de la dimensión humana más permanente” (Sepúlveda, 1983: 11).

Es por ello que el poeta, al ser pieza clave en el armazón del acontecer tradicional, opera a manera de “signo vicario” a partir del cual podemos leer una realidad mayor y abarcante, la parte que nos revela el todo:

“Lo que ocurre al interior del género poético no es gratuito, es sintomático; lo que le ocurre a la parte es revelador de lo que le ocurre al todo; la integración de temas que nuclea espacios, permite leer, en sinécdoque, lo que ocurre a nivel de cultura como totalidad y su dinámica de conversión de los opuestos, de unión de los contrarios” (Sepúlveda, 2009: 58).

El poeta, como lo fue en algún momento, es el personaje capaz de unir lo que en apariencia no tiene posibilidad de convivencia, siendo precisamente el puente o canal donde las distintas realidades pueden fluir y confluir en un solo ámbito, como lo es el poético: “Una realidad donde ocurre la unión de los opuestos, donde nada es sólo una cosa sino que es y está llamado a ser múltiples realidades en una vocación abierta al infinito como constitutivo último del universo” (Ibíd.: 63).

De esta manera, los distintos órdenes de lo real se ponen en relación, dando lugar a una configuración nueva de mundo y entorno, la cual responde a su vez a un desarrollo cultural determinado: “Así, lo escabroso y lo pudoroso, lo bajo y lo alto, la pobreza y la riqueza, lo insignificante y lo poderoso, articulan una causalidad y coherencia de signo superior. Y esto es signo y símbolo de una cultura madura” (Ibíd.: 59).

Y aunque muchas veces no lo creamos, o sencillamente lo ignoremos, nuestra cultura tradicional opera a partir de esta lógica donde pueden convivir sin problemas realidades divergentes que de esta manera amplían su alcance en los dominios ahora conciliables de lo inmanente y lo trascendente: “La cultura del valle central está bajo el signo de la sistematización por la vía de coincidencia de los opuestos que en circuitos sucesivos traza una trayectoria espiral a lo hondo y a lo alto” (Ibíd.: 58). Será en esta configuración cultural donde el Canto a lo Poeta jugará un rol fundamental en términos de concretizar en términos poéticos los distintos ciclos del arte – vida del pueblo chileno: “el sistema sucesivo y comunitario

de muertes – vidas que encarna la cultura del valle central en su arte – vida, cuyo símbolo es el Canto a lo Poeta” (Ibíd.: 59).

No se trata de un mero divertimento o demostración de una destreza poético - musical, sino de una relación intensa con la vida y la existencia que se juega y pone en escena en cada ocasión que la décima viene a presencia: “No es un oficio para la subsistencia este hacer poético. Es un ejercicio fundamental para la existencia” (Ibíd.: 64).

Para Sepúlveda, el arte – vida se encuentra en un rango superior respecto al arte tal como lo entendemos convencionalmente, pues al asumir ambos ámbitos se realiza una apuesta no sólo artística sino existencial: el arte de vivir, el más difícil y el más alto de los saberes y de los haberes humanos: “el arte, además, puede introyectarse en la vida, puede devenir el arte de la vida. Vivir la vida es un verdadero arte o debiera serlo” (Sepúlveda, 1982: 22).

Si bien la perspectiva del arte puede considerarse como privilegiada al momento de leer e intentar comprender las realidades humanas, dentro del paradigma artístico es menester realizar algunas distinciones al momento de conceptualizar lo que entenderemos por arte bajo la perspectiva del folklore:

“Una cultura puede ser leída por sus muestras de excelencia: sus obras de arte. Ahora bien, uno es el arte-objeto moderno, obra individual presuntamente perfecta, autónoma y cotizabile en el mercado, según criterios no siempre (ni principalmente) artísticos. Otro es el arte-vida entendido como comportamiento de una comunidad que encarna realidades

humanas esenciales a la manera como las acontece el arte” (Sepúlveda, 1986: 45).

Detrás de esta distinción, se encuentra la que distingue distintos tipos de creación que pasa por lo individual, lo comunitario y el arte – vida: “Hay un arte individual de obra terminada, un arte comunitario de creación sucesiva y un arte de vivir de la cotidianeidad asumida como instancia de encuentro con el sentido” (Sepúlveda, 1988: 81).

Una determinada concepción del arte, sin duda, toca también al ámbito de los críticos, apostando a que si se consideran ámbitos como lo comunitario y el arte de vivir termina por ampliarse la mirada del analista:

“La crítica vigente ha trabajado la opción individual y de acuerdo a esta modalidad de ser-hacer artístico ha formulado su propuesta crítica. Creemos que este hacer se enriquecería si considerara las otras vertientes por las que es satisfecha la vocación estética del hombre. Sería una visión más sistemática, más holística” (Ídem).

Lo interesante es que la crítica se encuentra ya incorporada en el arte – vida como parte de su propio desarrollo, la cual termina siendo instancia reveladora, asumiendo la radicalidad del vivir:

“En el arte de vivir la vocación estética opera más que nunca con la crítica incorporada. Esta crítica se revela como facultad dialógica, que abre al hombre a su dimensión comunitaria en lo material, en lo psíquico, en lo espiritual. La crítica aquí está incorporada so pena de no ocurrir el arte-vida. Opera como el dispositivo vital que posibilita situarse en la distancia e inmediatez adecuada para que cada realidad cobre su presencia. La crítica en este caso concuerda mi estimativa

con la del mundo y el trasmundo y regula los ciclos de equilibrio y desequilibrio por los que la vida asume su ser de frontera y la encarnación expresiva de esta experiencia” (Ibíd.: 82).

Lo anterior está en directa relación con la nueva concepción respecto del público receptor del arte, el cual pasa a cumplir un rol crítico y activo, de co – creador y protagonista: “aquí la condición para ser es pasar de pasivo a activo, de receptor a creador, protagonista de su vivir que para acontecerlo va con la crítica incorporada” (Ídem).

Tal como se señalaba, para Sepúlveda hay cierta jerarquía respecto a los distintos tipos de arte, siendo deudores el arte comunitario y el de autor de este “arte mayor” que es el arte – vida, manantial de sentido para el desarrollo artístico de expresiones que terminan siendo subsidiarias de ésta:

“Las artes tienen sentido cuando emergen como vertientes naturales de este arte mayor, mayeúutico, que emerge del encuentro de la aventura humana con el mundo, con el trasmundo (que lo trasciende para afuera y para adentro) y que le filtra los significantes supralingüísticos del misterio” (Ibíd.: 83).

No se trata, no obstante, de una simple trasposición de ámbitos, sino de una operación crítica y reflexiva donde la institucionalidad artística acontezca en el destinatario, adquiriendo así nuevos bríos y ampliando su mirada hacia la comunidad:

“La entrada de la vida al museo, al conservatorio, a la galería, etc. pasa por una operación crítica del arte de vivir que permite la instalación del museo, el conservatorio, la galería, etc., en el destinatario, que éste sea el museo viviente” (Ibíd.: 84).

La apuesta de Sepúlveda en términos de arte y vida es que el dominio vital no se concibe sin el artístico; de esta manera, se asume una manera de vida acorde a nuestra realidad latinoamericana de necesidades urgentes y recursos escasos, lo que termina por revelar la riqueza y complejidad de nuestro entorno más inmediato:

“La vida no es viable sino como arte de vivir. Este arte de vivir es un arte modular, donde la vida humana se sintoniza con la vida del entorno y juntas modulan un programa. Ante la escasez de recursos y la abundancia de necesidades, o se reducen las necesidades a lo esencial (y eso requiere un discernimiento crítico), y/o, de otro lado, se amplía la capacidad de atención a los recursos escasos con que se cuenta. Esto es, la sabiduría para leer al interior de la naturaleza humana aquello que en su esencia la atiende y satisface y asumir esto como el sentido, la vía a la felicidad. Y está lo otro. La revelación de que cada cosa, cada segmento de la realidad es un universo articulado con materiales de riqueza infinita” (Sepúlveda, 1991: 32).

Es una vuelta a lo esencial para hacer patente lo inagotable de la realidad que nos rodea, lo que termina apuntando finalmente a un tipo de sabiduría, de aprender a vivir tomando el modelo del arte:

“El arte de vivir entonces es el arte de modular la existencia en lo esencial de modo de hacer patente la maravilla: lo poco es mucho, lo simple es complejo, lo imposible es posible, lo imposible no existe. La felicidad no radica en la cantidad de cosas, sino en descubrir la inagotabilidad de los recursos de cada cosa simple de la realidad. Cada cosa puede atender múltiples necesidades si se sabe abrir la puerta para la revelación de su potencialidad. Captar la disponibilidad —capacidad y disposición para subvenir la necesidad humana es la clave para el arte de vivir” (Ídem).

Es esta arte de vivir la que finalmente se constituye en responsable del “sujeto estético” u *homo aestheticus*, a través de un sentido que se va haciendo y rehaciendo y que de este modo termina por revelarse en ciertos valores rectores y fundantes:

“El arte de vivir lo perfilan las sucesivas revelaciones del sentido de ser hombre y se encarna en los encuentros de la precariedad humana con los valores recurrentes del bien, la verdad, la belleza. El arte de vivir crea al hombre nuevo, al sujeto estético” (Sepúlveda, 1992-3: 87).

Para el final, y vinculado con el tema del arte – vida recién tratado, hemos dejado la dimensión **ritual** que acompaña al Canto a lo Poeta, ámbito que también forma parte de expresiones como la performance o el arte efímero, dentro de un contexto globalizado y secularizado.

En el caso del canto en décimas, se juega en él algo a nivel de lenguaje, en el sentido de un cierto “decir” que no puede expresarse de cualquier manera y que, como dice Sepúlveda, está a la base de la configuración de la décima a nivel de poética:

“El pueblo chileno...privilegia el decir ritual, formulario, esto es, las cosas que se dicen bien, que no se dicen bien de cualquier manera. Hay ciertas cosas que para decirlas bien hay que encontrar el modo de decirlas, porque de otro modo no aceptan ser dichas. Este es el criterio de valor que está en la base del culto a la décima, pieza clave del Canto a lo Poeta” (Sepúlveda, 2009: 39).

De dónde viene este “encanto ritual”, tan propio de la décima y que la ha hecho permanecer por tanto tiempo, se pregunta Sepúlveda. Como ya

vimos, está el uso del octosílabo como parte de nuestro hablar natural y cotidiano y que se ajusta perfectamente para lo que el poeta quiere decir en la décima: “En primer lugar está el octosílabo, con el que se habla castellano espontáneamente, naturalmente. Verso de gran riqueza rítmica, de medida ajustada, de emisión fácil y exigente” (Ídem).

Sepúlveda, usando una bella metáfora, reflexiona sobre el octosílabo y cómo estos se distribuyen en la décima, explicando así la gran riqueza expresiva de esta forma métrica:

“En el octosílabo, las sílabas se acomodan, los acentos se distribuyen como las reses de un rebaño que se conoce, que se reconoce. El poeta es un arriero, arrea los octosílabos. Los octosílabos concurren y se le ordenan y la hacienda, grande o pequeña, avanza a su destino: a la expresión feraz, galana, precisa, fecunda, pícaro, agraz, dolorosa, imprecante, conminatoria, restallante” (Ídem).

Es, específicamente a través de décima, que el Canto a lo Poeta viene y adquiere una determinada presencia y voz propia, relacionándose de un modo genuino con el sentido que se desea expresar: “La décima...en el Canto a lo Poeta es una voz que se hace presencia, esto es, que adquiere la cercanía y la distancia precisa para decir y significar un sentido” (Ídem).

Si bien la historia oficial nos cuenta un relato respecto de cómo el hombre y los pueblos se han desenvuelto a lo largo del tiempo, Sepúlveda repara en el hecho que, a través de la décima y desde los estratos populares, ya se había realizado un recorrido e itinerancia respecto a la vida privada y de cómo pensaban las distintas comunidades que conforman un país: “Mucho antes que la historiografía se preocupara de la cotidianidad y de las

mentalidades de los pueblos para hacer la historia, esto lo hizo el pueblo en la décima” (Ibíd.: 39 – 40). Antes de lo estrictamente disciplinar, desde el pueblo, hay un desarrollo en términos de la relación con lo divino, de la reflexión en torno a lo humano, expresando una ética y estética particulares: “Hizo su propia Teología y su propia filosofía de la historia, abriéndole el paso a la autonomía para atreverse a pensar y soñar el mundo como debe ser, desde una ética y desde una estética” (Ídem).

Resulta interesante cómo, a nivel de poética popular, órdenes como el ético y el estético aparecen vinculados e imbricados entre sí, pues un determinado modo de comportamiento y habitar no se concibe separado respecto de una relación particular con lo sensible: “Aquí la estética se define vinculada, alumbrada por una ética...el poeta popular concibe nítidamente la relación de reciprocidad que hay entre la densidad estética y antropológica” (Ibíd.: 65-6).

Volvamos al carácter ritual de la décima, considerándola como un vehículo expresivo eficaz en varios niveles, desde lo inmanente hacia lo trascendente y viceversa: “La décima es la palabra ritual con que el pueblo chileno siente su voz y con su voz su cuerpo y su alma enteros, su estar en la tierra y en el cielo, aquí y en el más allá” (Ibíd.: 40). Conscientes de la gran riqueza que presenta la tradición poética en nuestro país, no obstante, para Sepúlveda, es la presencia de la décima y su expresión en el Canto a lo Poeta lo más significativo en términos poéticos. Y es que, a través de esta expresión no sólo se vincula lo terrenal y lo divino, como ya habíamos visto, sino que se ha creado y re – creado nuestra huidiza identidad:

“La décima ha escrito el monumento poético más significativo de Chile. Hay en la poesía en décimas, en el Canto a lo Poeta, la presencia de lo contingente y de lo trascendente, indisolublemente imbricados. Por la décima, la identidad se ha dicho. Al decirse se ha dado a luz. El pueblo chileno ha tenido un crisol y su matriz en la décima” (Ídem).

Hay por tanto la convicción de considerar a este tipo de expresiones como valiosas fuentes para el discernimiento identitario, lo cual pasa necesariamente por valorar y reconsiderar las expresiones artísticas nacidas en el seno de lo comunitario:

“Parte importante del desconocimiento que de sí mismo, de su ser íntimo, tiene el chileno, se puede disminuir mediante la investigación y valorización de su arte, para desde aquí ir a la proposición de políticas que promuevan un desarrollo que consulte su ser peculiar” (Sepúlveda, Ivelic, 1977: 43).

En lo específico, Sepúlveda observa en la rueda de cantores una instancia ritual indesmentible, aconteciendo en ella de manera única e irrepetible la dinámica del sonido y del sentido que termina por expresar la voz de una comunidad:

“Cuando ocurre una rueda de cantores acontece un ritual en donde el misterio de la encarnación se hace vida efectiva: el sentido se hace sonido y el sonido se hace sentido, la comunidad comulga con el espíritu de los sonidos con el sonido del espíritu” (Sepúlveda, 2009: 43).

Desde la simbólica del ritual confluyen lo literario y lo musical, co - aconteciendo poesía y música en una creación inédita y original:

“La estructura simbólica que vertebra el ritual es asistida por una vertiente verbal ritmada y rimada por la décima libre o encuartelada, en que las imágenes poéticas van engastadas en imágenes melódicas y rítmicas características del canto a lo poeta” (Sepúlveda, 1983: 12).

Lo ritual tiene que ver con una lógica que acontece desde lo popular, donde los órdenes habituales se invierten, destacando el carácter de competencia y excelencia poética que se desarrolla entre los cultores:

“Es un ritual que objetiva la lógica del mundo al revés donde lo débil es poderoso; donde la paz implica la guerra y la guerra, la paz; donde el que se humilla será ensalzado y el que se ensalza será humillado; donde lo espiritual prima sobre lo material. Y este ritual es un encuentro de competencia. La rueda de cantores busca reconocer al mejor y este es el que revela mayor competencia en términos de dominio del universo poético tanto semántica como fonéticamente, en la palabra y en el canto, en la fidelidad y en la innovación” (Ídem).

La experiencia de frontera que es el vivir considerado como “arte” es ritualizado desde la experiencia del Canto a lo Poeta donde confluyen órdenes considerados como separados y antagónicos: “Lo ritual es experiencia de frontera entre esto y lo otro, lo profano y lo sagrado, lo cósmico, lo humano y lo divino. Es experiencia entre lo finito y lo infinito, entre lo temporal y lo eterno, entre inmanencia y trascendencia” (Sepúlveda, 2009: 48).

A través del ritual de la décima, el poeta y la comunidad entran en contacto directo con el misterio de los órdenes trascendente e inmanente: “Lo ritual es una inmersión en Lo Otro, en lo extraño, en la entraña misma

del ser, donde otredad y mismidad están confundidas, consumidas, consumadas” (Ídem).

El ritual, por tanto, se vive como experiencia radical que expone con aquello que nos sobrepasa infinitamente como especie, situación a partir de la cual la vida adquiere otro sentido o al menos se replantea el que la configuraba: “Lo ritual ocurre como despliegue de la finitud hasta encimar la frontera, el borde de la infinitud, hasta asomarse al abismo del que no se vuelve o no se vuelve de la misma manera como se entró” (Ídem).

Los distintos niveles que configuran la existencia y el mundo que nos rodea, a través de la experiencia ritual, pueden entrar en contacto y confusión, aconteciendo como una sola realidad y dando cuenta de la generosa unión entre el hombre, su entorno y aquello que lo trasciende:

“Lo ritual es una experiencia de encarnación del espíritu en el cuerpo del hombre y el mundo y del cuerpo en el espíritu del hombre y del mundo. Por el ritual el cuerpo del hombre se hipostasia con el cuerpo del mundo y el espíritu del hombre se hermana con el espíritu del mundo. Acontece una experiencia de comunión de lo humano, de lo mundano y lo divino” (Ídem).

Ocurre un proceso de revelación de lo insospechado en los distintos niveles que configuran la existencia humana, revelación que ocurre vía ritual: “el ritual es parte esencial de este proceso de revelación de la riqueza de ser del individuo, de la persona, de la comunidad” (Ibíd.: 49).

Las dinámicas de lo ritual permiten abrir las distintas realidades a otras desconocidas hasta ese entonces, posibilitando que los estratos de lo

real se enriquezcan mutuamente, alcanzando cotas inéditas de desarrollo: “Lo ritual es salida del sí periférico para una entrada al sí mismo profundo. Es viaje de la carencia a la plenitud, desde el no estar en sí y consigo en la rutina diaria, a presencia real del cuerpo y el alma con su estatuto originario y final” (Ídem).

La experiencia de lo ritual es radical en cuanto a profundidad y comunión con la otredad inaccesible, constituyendo identidad a distintos niveles:

“En el ritual, durante unas horas, se inmerge el oficiante en la experiencia de comunión con su ser radical. Comunión que ocurre cuando el individuo ingresa a la experiencia de persona y la persona a la experiencia de ser en vinculación con el otro, con los otros, con el mundo entorno y con el trasmundo” (Ídem).

Al ingresar en la dinámica y lógica de lo ritual, el hombre asume la posibilidad de salirse de sí, de lo conocido y controlado, y así aventurarse en la apuesta de ser en términos de sentimientos, sueños y pensamientos: “En lo ritual, el individuo sale del ser que no es en el trabajo y el ocio de todos los días y se aventura a sentir, a pensar, a soñar, y quiere ser el que quisiera ser, o sea, el que es” (Ídem).

A través de lo ya dicho, se desprende que desde la poética popular es posible configurar una dimensión estética, la cual es pieza clave como experiencia al momento de configurar mundo: “En la visión del pueblo chileno, entonces, la dimensión estética del mundo es esencial y la

experiencia estética es modélica de toda organización y crecimiento auténtico” (Ibíd.: 56).

Finalmente, la cultura popular se nos revela como un proyecto de una comunidad de personas en búsqueda de su identidad, la cual termina por ser expresada simbólica y estéticamente a través de las expresiones donde la comunidad cumple un papel relevante:

“La cultura popular aparece como un proyecto de la comunidad en procura de hacerse sujeto. Tal proyecto revela su dirección y sentido en los universos simbólicos, decantados a lo largo del tiempo, que son sus creaciones comunitarias” (Ibíd.: 62).

CAP.5 ARTE EFÍMERO Y ARTE TRADICIONAL: POSIBLES PUNTOS DE DIÁLOGO

Como podemos apreciar, tanto en los planteamientos de Sepúlveda como en aquellos vinculados al arte de acción efímero, constatamos una crítica hacia la concepción de obra de arte occidental, además de la problemática relación de ésta con aspectos como el mercado, el público, el espacio y el tiempo. Es por ello que interesa colocar en paralelo los cuestionamientos surgidos de la propia teoría del arte y de los diversos desarrollos artísticos con aquellos que surgen desde el alero de lo tradicional, con el fin de visualizar de qué manera, producciones y expresiones estéticas provenientes de terrenos aparentemente contradictorios y excluyentes, coinciden en una **posición común de resistencia** respecto a la obra de arte occidental moderna.

Por tanto, y dado lo anterior, antes que realizar una confrontación entre un tipo de estética “individual” versus una “comunitaria”, interesa ver **qué posibles nexos** pueden establecerse entre propuestas aparentemente disímiles en su configuración pero que, sin embargo, apuntan a lo mismo: mostrarse disidentes ante una concepción de la obra de arte y plantearse como alternativa poseedora de nuevas herramientas para re – pensar temas como el sentido de lo artístico y su filiación con la tradición humanista.

La investigación, por ende, pretende volver a leer una reflexión que considera a la comunidad como “matriz estética”, mas no con el fin de

revalidar formas caducas de vínculo estético, social y artístico, sino de indagar en qué medida un determinado pensamiento estético, que parte desde una cosmovisión comunitaria, aporta con elementos alternativos ante el panorama del individualismo y sin sentido actuales, buscando así nuevos fundamentos para vincular arte, estética y sociedad. Al mismo tiempo, interesa visualizar de qué manera el potencial crítico de las expresiones provenientes de la cultura tradicional encuentra eco y resonancia en otros planteamientos y expresiones provenientes desde el arte contemporáneo y, más específicamente, el arte de acción y efímero.

Lo tradicional y lo efímero: aspectos en común.-

Tanto el arte que nace desde una comunidad de individuos como aquellos desarrollos vinculados a la acción de arte contemporánea comparten, en primer lugar, el hecho de haber sido permanentemente omitidos de parte de la historia del arte oficial. Mientras los primeros fueron desdeñados deliberadamente o por franca ignorancia, los segundos lo fueron por la dificultad inicial de encasillarlos en alguna categoría reconocible dentro de lo artístico. Es esta primera situación la que coloca a ambos tipos de desarrollo en una **vereda común de resistencia**, referida principalmente a la concepción de “obra” con la que ambas poéticas operan. Es precisamente desde este suelo común a partir del cual pueden derivarse el resto de puntos de encuentro y que enmarcan a tales desarrollos en una posición alternativa ante lo que comúnmente se entiende por “obra de arte”.

La unión entre arte y vida.- Tanto en uno como en otro de los desarrollos indicados, hay un intento permanente por traspasar tal separación que la modernidad artística se encargó de radicalizar: el que por un lado corra el carril de la vida, mientras que por el otro y separadamente nos encontremos con el desarrollo artístico, como si entre ambos no hubiesen puntos en común. Precisamente expresiones como el canto a lo poeta y el arte efímero se encargan de demostrar que no hay verdadero arte si no hay vida humana encarnada en él, pues de lo contrario la actividad artística pierde todo sentido. De alguna forma, a través de este tipo de expresiones se trata de rescatar y revalidar el lugar del arte como expresión y cobijo de lo humano, propiciando que el terreno artístico sea instancia de encuentro y humanidad, en medio de un mundo tecnificado en extremo, vertiginoso y desarraigado.

La relación con el público.- Así como a través del desarrollo artístico arte y vida comenzaron a separarse, y tal vez como consecuencia de ello, la relación entre obra y espectador derivó a configurarse en compartimentos estancos. Por un lado entonces estarían la obra y el mundo del artista creador al cual, desde otra vereda radicalmente separada, debe acceder el público receptor, sin que ambos órdenes alcancen a confundirse ni tocarse. En el arte tradicional y efímero, al contrario, no se concibe el desarrollo artístico sin el involucramiento de parte del público como una pieza clave para la configuración de la obra; es más, esta no se entiende sin que el público que percibe la obra “deje su huella” en ésta, de una u otra manera. En ambos tipos de expresión está la idea de un público fundamentalmente

activo y colaborador con lo artístico, volviendo a vincular con esto los órdenes de arte y vida que antes señalábamos.

Lo fugaz, lo irrepetible: la negación de la perfección artística.- Tanto los órdenes de lo tradicional como de lo efímero y de la acción enfatizan su carácter impermanente, más allá de la memoria y retina de quienes las presencian, no obstante persistan en su fugacidad como objeto artístico. De alguna forma, cada vez que estas obras emergen tratan de constituirse en un momento único e irrepetible, recalcando su condición radicalmente instantánea y evanescente. Por lo demás, tampoco es menester de este tipo de expresiones alcanzar cierto grado de “perfección” en cuanto a factura o desarrollo y es que, precisamente a causa de su carácter efímero y transitorio, ellas mismas son conscientes de su estar en constante realización y de su nula aspiración hacia cierta “completitud artística”, si es que algo así pudiera concebirse.

Obra haciéndose.- De lo anterior, se desprende directamente algo clave en la concepción de obra de este tipo de expresiones y es el concepto de “obra haciéndose” o en “permanente realización”. La obra de arte efímero y aquella de raigambre tradicional nunca terminan por realizarse del todo sino, al contrario, su propia dinámica exige que se consideren en tanto obras en constante realización pues su propio operar artístico consiste en nunca terminar de realizarse, enfatizando su carácter incompleto y en permanente

mutación. Esto último vuelve a remarcar la vinculación del arte con la vida, considera ésta última como lo que nunca termina de realizarse del todo y que se juega en tanto radical e inagotable acontecer.

Dimensión política.- Como antes se señaló, ambas expresiones poseen cierto contenido político irrenunciable. Esto debe especificarse en dos sentidos: en primer lugar en tanto “estrategia política” frente al discurso artístico occidental predominante y que gobierna gran parte de los órdenes del arte. La mayoría de estas expresiones desean aparecer como claramente desmarcadas de concepciones artísticas convencionales por lo que muchas veces utilizan su situación de marginalidad y de alternativa como materia para desarrollar su propio arte y plantearse así en toda su radicalidad. En segundo término, y es lo que puede aparecer como lo más evidentemente político, es el mensaje propiamente tal que este tipo de arte pretende transmitir, en el sentido de relacionarse directamente con la contingencia y actualidad que se esté viviendo en una determinada comunidad de individuos. En este sentido, cantores a lo poeta y artistas de lo efímero siempre tienen algo que decir respecto a lo que sucede en órdenes sociales, políticos, económicos y/o culturales y no vacilarán en expresarlo a través de sus distintos códigos y particulares poéticas.

CAP. 6 FIDEL SEPÚLVEDA Y LOS OTROS: FILIACIONES TEÓRICAS

Resulta claro para cualquiera que se acerque a la reflexión estética de Fidel Sepúlveda el que ésta se encuentra en permanente diálogo con diversos autores, de los cuales muchas veces se toman ciertos conceptos o perspectivas las cuales son resemantizadas en función de nuestra realidad latinoamericana o para sacarle cierto rendimiento conceptual inédito a determinadas ideas. Incluso tal diálogo muchas veces no es expresamente citado, no obstante las ideas y perspectivas teóricas son similares y confluyen en lo medular. Lo que se pretende en esta sección consiste en visualizar cuáles son las que, a nuestro parecer, resultar ser las principales filiaciones teóricas de Fidel Sepúlveda y en qué medida la utilización de tales conceptos actualiza teorías provenientes de tradiciones culturales ajenas a la latinoamericana, permitiendo reconsiderarlas con una nueva mirada, ampliando así su alcance teórico para con nuestra realidad cultural.

H. G. GADAMER

Posiblemente sea H. G. Gadamer el filósofo extranjero que más recurrentemente aparezca citado por Fidel Sepúlveda a lo largo de su teoría y reflexión estéticas (Sepúlveda: 1987, 1988, 1998 2009, 2010). Mas, además de las referencias literales y expresas, ¿qué otros aspectos de la reflexión gadameriana alcanzan ámbitos teóricos también tocados por Sepúlveda, complementando ambas visiones y perspectivas? A esto tratamos de responder en lo que sigue.

El conocimiento científico ante el mundo social e histórico.-

En “Verdad y Método” (de ahora en adelante VyM), Gadamer se plantea el complejo problema de la relación del conocimiento con las denominadas “ciencias del espíritu”. Estas últimas tuvieron que, prácticamente, “hacerse camino”, solas, en medio del imperialismo científico tan propio del siglo XIX. Es allí donde surge el problema del método, problemática central de la reflexión gadameriana en la obra citada, pues la metodología científica de la ciencia positiva al parecer no terminaba por ser afín al desarrollo de estas “otras ciencias”:

“El verdadero problema que plantean las ciencias del espíritu al pensamiento es que su esencia no queda correctamente aprehendida si se las mide según el patrón de conocimiento progresivo de leyes. La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales” (Ibíd.: 32).

Precisamente la ciencia y su proceder exigen desligarse de nuestra relación más inmediata con lo vital, con esa “vida” que Sepúlveda no concibe separada del arte, con el fin de convertir a la realidad en objeto de estudio: “El conocimiento científico implica la disolución de ataduras vitales, la obtención de una distancia respecto a la propia historia que haga posible convertirla en objeto” (Ibíd.: 35). Es por ello que Gadamer se interrogará respecto del método y si es menester concebir una metodología particular para con las ciencias del espíritu, las cuales no pueden desligarse del componente de lo vital constitutivo de ellas: “Lo que se llama método

en la ciencia moderna es en todas partes una sola cosa, y tan sólo se acuña de una manera particularmente ejemplar en las ciencias naturales. No existe un método propio de las ciencias del espíritu” (Ibíd.: 36).

Será necesario entonces, para el conocimiento de la vida y de la historia, una aproximación experiencial muy distinta de la regida por las leyes de la naturaleza y es que, justamente, en lo que consiste “la vida del espíritu”, es en reconocernos en el otro a nivel ontológico y, para ello, no existe metodología determinada (Ibíd.: 420).

El problema anteriormente citado se agudiza al realizar un esfuerzo de comprensión del fenómeno histórico, social y antropológico: “Comprender el fenómeno en su concreción histórica y única...comprender cómo es tal hombre, tal pueblo, tal estado, qué se ha hecho de él, o formulado muy generalmente, cómo ha podido ocurrir que sea así” (Ibíd.: 33).

La itinerancia humana: un incompleto caminar.-

Otro tema abordado por Gadamer es el de la formación humana concebida esta última como un permanente “caminar” que termina por generar un mundo:

“El individuo se encuentra constantemente en el camino de la formación y de la superación...el mundo en el que va entrando está conformado humanamente en lenguaje y costumbres...es en éste su mundo donde un

pueblo se da a sí mismo la existencia. Lo que él es en sí mismo lo ha elaborado y puesto desde sí mismo” (Ibíd.: 43).

La vida, concebida como permanente “ir hacia”, que nunca termina de realizarse del todo, también toca al ámbito de lo formativo, diciéndose de éste que, tal como la vida, es permanente prueba, experimento, ensayo (Ibíd.: 315).

Otra vinculación de la reflexión de Gadamer con los planteamientos de Sepúlveda es la relación que el primero establece entre “formación y tradición”, compartiendo con esta última la actitud de apertura hacia lo distinto, ya sea en el plano histórico o artístico, una mirada atenta hacia la otredad, más allá de las particularidades que empobrecen la perspectiva:

“La consideración atenta, el estudio concienzudo de una tradición no pueden pasarse sin una receptividad para lo distinto, de la obra de arte o del pasado...característica general de la formación, este mantenerse abierto hacia lo otro, hacia puntos de vista distintos y más generales. La formación comprende un sentido general de la medida y de la distancia respecto a sí mismo, y en esta misma medida un elevarse por encima de sí mismo hacia la generalidad” (Ibíd.: 46).

Es por ello que, para su realización, la formación exige un cierto sentido general que involucre a la comunidad, atendiendo de manera amplia a su contexto histórico (Ibíd.: 47).

Presencia de la comunidad.-

La presencia y rol de lo comunitario es clave dentro del pensamiento estético de Sepúlveda, en tanto instancia para la constitución de la cultura y la conformación de la relación del hombre con su entorno, humano y natural. Tal tópico también es abordado por Gadamer relacionado con el del “sentido común” considerado en tanto “sentido de comunidad”, a través del cual esta última termina por constituirse:

““*Sensus communis*” no significa en este caso evidentemente sólo cierta capacidad general inscrita en todos los hombres, sino al mismo tiempo el sentido que funda la comunidad. Lo que orienta la voluntad humana no es...la generalidad abstracta de la razón, sino la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo, de un pueblo, de una nación o del género humano en su conjunto. La formación de tal sentido común sería, pues, de importancia decisiva para la vida” (Ibíd.: 50).

El *sensus communis* entonces es un sentido que se adquiere a través de la comunidad de vida, volviendo a aparecer el tópico de lo vital como fundamental en la concepción gadameriana de las ciencias del espíritu. Para éstas, antes que las abstracciones de la razón se encuentra la comunidad encargada de realizar la mencionada formación del sentido común, en tanto realidad encarnada en la vida (Ibíd.: 52).

La formación de este *sensus communis* determinará decisivamente la existencia moral e histórica del hombre tal como se configura en sus hechos y obras (Ídem). Tal formación tocará distintos aspectos, entre ellos, el del

gusto pues lo que permanece como gusto dominante en una sociedad termina por consolidar también a la comunidad. Esta última discierne, sabiendo aquello que le pertenece y lo que le es ajeno. El que un determinado grupo posea determinados intereses en el plano del arte no es antojadizo ni azaroso, pues ello es creado por los artistas que pertenecen a ella y lo que la comunidad valora termina por, a manera de simbiosis, formar parte de un conjunto que otorga un estilo de vida y conformar un determinado ideal de gusto (Ibíd.: 124-5).

Y es que lo individual sólo termina por determinarse, siempre, en referencia al conjunto, al colectivo, por lo que no podemos perder de vista nunca la permanente dialéctica entre ambos ámbitos (Ibíd.: 255). Esto lo recalcará Gadamer al enfatizar cómo, al relacionarse con la comunidad, lo individual sobrepasa su propia particularidad, resaltando el ámbito ético de lo comunitario:

“En el lenguaje, en las costumbres, en las normas jurídicas el individuo está ya siempre elevado por encima de su particularidad. Las grandes comunidades éticas en las que vive representan un punto fijo dentro del cual se comprende a sí mismo frente a la fluida contingencia de sus movimientos subjetivos. Precisamente la entrega a objetivos comunes, el agotarse en una actividad para la comunidad “libera al hombre de la particularidad y de lo efímero”” (Ibíd.: 297).

Para profundizar esta relación entre lo individual y lo colectivo, detrás de la cual está el vínculo entre comunidad y vida, el pensador alemán destaca el papel que cumplen las vivencias en tanto “horizontes” donde se encuentran presente, pasado y futuro, todos convocados en el gran “río” de

lo vital (Ibíd.: 308). Es por ello que el mundo vital personal será siempre, a la vez, un mundo comunitario en el cual va embebida la coexistencia de otros (Ibíd.: 311).

Como corolario de lo anterior, Gadamer vincula uno de sus mayores preocupaciones, la comprensión, con el tema de la comunidad, en tanto ella acontece a través de y a causa de la participación en cierto sentido comunitario: "...el milagro de la comprensión, que no es una comunión misteriosa de las almas sino participación en un sentido comunitario" (Ibíd.: 362). La llamada "anticipación de sentido", propia de toda comprensión y guía de ésta, no es un acto meramente subjetivo pues siempre se determina y surge a partir de la comunidad en tanto nuestra pertenencia a la tradición, tema que será profundizado más adelante (Ibíd.: 363).

Volviendo al tema del arte, Gadamer vincula el sentido estético de una comunidad con su sentido histórico, en el entendido que uno se constituye a partir del otro, vinculando nuevamente lo individual con lo colectivo:

"El que tiene sentido estético sabe separar lo bello de lo feo, la buena de la mala calidad, y el que tiene sentido histórico sabe lo que es posible y lo que no lo es en un determinado momento, y tiene sensibilidad para tomar lo que distingue al pasado del presente" (Ibíd.: 46).

A Gadamer le interesa el papel que ha jugado el concepto de gusto en la historia filosófica y del arte, como un término que delimita el devenir de tales historias. Al vincular arte y cultura, precisa que la cultura (*Bildung*) no sólo se debe al ingenio (*Geist*) sino también al "gusto", relevando el papel

de este último en toda formación cultural (Ibíd.:67). Abundando al respecto, se plantea que el gusto es algo que se posee, no se demuestra ni se imita, junto con destacar su rasgo comunitario, pues nunca se ejerce el gusto de manera exclusivamente individual ya que todo juicio del gusto lleva incluida cierta pretensión de validez comunitaria (Ibíd.: 68). Es por ello que “para que algo guste como obra de arte tiene que ser siempre algo más que grato y de buen gusto” (Ibíd.: 81), dependiendo cualquier juicio de belleza que se haga del gusto de la época en que se realice (Ibíd.: 94).

En torno al rol del genio en el arte.-

En su análisis de la historia del arte y la reflexión que conlleva tal examen, Gadamer aborda como relevante el papel del concepto de genio. Al igual que Fidel Sepúlveda, el filósofo pone en cuestión tal figura que por tanto tiempo tuvo una hegemonía sin contrapeso en el ámbito de las denominadas bellas artes. A partir de la reflexión kantiana al respecto, Gadamer se pregunta qué era lo que se trataba de legitimar con ello:

“Lo que Kant legitimaba y quería legitimar a su vez con su crítica de la capacidad de juicio estética era la generalidad subjetiva del gusto estético en la que ya no hay conocimiento del objeto, y en el ámbito de las «bellas artes» la superioridad del genio sobre cualquier estética regulativa...La subjetivización radical que implica la nueva fundamentación kantiana de la estética logró verdaderamente hacer época” (Ibíd.: 74).

Se instala entonces la subjetivización radical en el plano del arte, lo cual nos hace permanecer enredados en la dicotomía sujeto / objeto, lastre del positivismo y que también alcanza a predominar en otros ámbitos del conocimiento humano. Con ello, una conceptualización que terminó por

hacer época y crear modelos instauró una manera de entender y de aproximarse a la obra de arte que por mucho tiempo se puso siquiera en cuestión. Así, el genio artístico se convirtió en la exclusiva “llave maestra” para ingresar y comprender lo que ocurría en el mundo del arte:

“La función del concepto del genio para la fundamentación del arte...frente a la obra de arte bella no deja libre ninguna posibilidad de apresar su contenido más que bajo la forma única de la obra y en el misterio de su impresión, que ningún lenguaje podrá nunca alcanzar del todo...frente a la rígida regulatividad de la maestría escolar el genio muestra el libre empuje de la invención y una originalidad capaz de crear modelos” (Ibíd.: 87).

Claramente el concepto hegemónico del genio artístico se relaciona, a su vez, con el tema del gusto, recalcando cómo se va limitando el ámbito de la genialidad en el arte:

“Básicamente, el gusto se asienta sobre las mismas bases que el genio. El arte del genio consiste en hacer comunicable el libre juego de las fuerzas del conocimiento...El significado sistemático del concepto del genio queda así restringido al caso especial de la belleza en el arte, en tanto que el concepto del gusto sigue siendo universal” (Ibíd.: 88).

De esta forma términos como “inspiración” e “ingenio” aparecen como patrimonio exclusivo de la genialidad y que invadirán el ámbito del arte hasta el día de hoy. Siempre, detrás de una gran obra, tenderemos a pensar que se encuentra la gestión de una genialidad:

“Su restricción del concepto del genio a la creación artística... siempre que se da alguna *inventio*, siempre que algo se debe a la inspiración y no a un cálculo metódico, lo que está en juego es el *ingenium*, el genio... sólo la obra de arte está determinada en su sentido mismo por el hecho de que no puede ser creada más que desde el genio. Sólo en el artista ocurre que su «invento», su obra, mantiene en su ser una referencia al espíritu, tanto al que la ha creado como al que la juzga y disfruta... las bellas artes como artes del genio” (Ibíd.: 88-9).

¿Qué implicancias tiene todo esto? Primeramente, y como ya se señalaba, la instalación de la subjetividad asociada a lo bello artístico y natural, funcionando como *principio a priori*: “Lo bello en la naturaleza o en el arte posee un mismo y único principio a priori, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad” (Ibíd.: 90). Resulta tan abarcadora esta noción del genio que prácticamente no se concibe lo artístico sin la presencia de la genialidad, teniendo en cuenta que unida a esta última va asociada un gusto que las juzga (Ibíd.: 91). Recalca Gadamer que será en el siglo XIX donde el concepto del genio se eleva a valor universal y experimenta, junto con el concepto de lo creador, una genuina apoteosis (Ibíd.: 95). De allí los intentos, por ejemplo de Heidegger, de superar el pensamiento desde la subjetividad, instalando en su lugar la radical experiencia del ser (Ibíd.: 142).

No obstante, la hegemonía sin contrapeso del concepto de genio en el ámbito de las artes comenzará a sufrir distintas críticas de parte de diferentes pensadores, entre ellos los citados Gadamer y Sepúlveda. Ante elementos propios del quehacer artístico, como son el material de trabajo y cómo éste toma una determinada forma, el concepto de genio flaquea:

“El mito estético de la fantasía y de la invención genial es una exageración que no se sostiene frente a lo que realmente ocurre. La elección del material y la configuración de la materia elegida no son producto de la libre arbitrariedad del artista, ni pura y simple expresión de su interioridad” (Ibíd.: 180).

Se cuestiona, además, la exagerada relevancia otorgada a cierta “conciencia pensante”, la cual guiaría el proceso artístico por un derrotero claro y determinado. A la vez, se cuestiona el “mundo de ensueño” del genio, misterio insondable del que provendría toda obra de arte, todo esto con el afán de evitar una separación radical entre arte y vida, entre la obra de arte y la existencia cotidiana del hombre:

(el artista) “no necesita como individuo, como conciencia pensante, saber expresamente lo que hace y lo que su obra va a decir. Tampoco es un mundo extraño de encantamiento, de delirio, de sueño, el que arrastra al actor, al escultor o al espectador, sino que sigue siendo el propio mundo el que uno se apropia ahora de una manera más auténtica al reconocerse más profundamente en él. Sigue dándose una continuidad de sentido que reúne a la obra de arte con el mundo de la existencia y del que no logra liberarse ni siquiera la conciencia enajenada de una sociedad de cultura” (Ibíd.: 180).

No debemos perder de vista que una figura con tal predominancia y hegemonía como la del genio termina por instaurar una serie de patrones y reglas que se instalarán como el “deber ser” de lo artístico (Ibíd.: 243), lo cual se vincula con el concepto de bellas artes asociado a él. Este concepto viene a cambiar las relaciones entre arte y naturaleza para ahora dar paso a la oposición entre apariencia y realidad: comúnmente el arte aludía a una determinada intervención en la naturaleza con fines humanos, aunque

siempre con el paisaje natural como marco de fondo (Ibíd.: 122). Desde tal perspectiva, las bellas artes vienen a enriquecer la realidad y no a ocultarla o deformarla. No obstante, cuando la concepción de arte se juega en la distinción realidad / apariencia, la naturaleza como marco queda fuera, convirtiéndose el arte en un punto de vista autónomo (Ídem)

La formación de tal concepto, por lo demás, implica cierta dosis de abstracción importante y que marca un antes y después en la historia del arte: ahora, el arte se desentiende de la vinculación más inmediata con lo vital que pudo haber tenido, estableciéndose como “obra de arte puro” (Ibíd.: 125). Tal separación radical será la que autores como Sepúlveda, entre otros, se encargarán de relevar y criticar en su desarrollo reflexivo. No obstante, aparejadas a este concepto vienen con él las críticas al mismo, específicamente la noción de “pureza” asociada al arte: “Para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la «pureza» de lo estético” (Ibíd.: 133-4).

¿Qué raíces tiene, para Gadamer, tal concepción pura del arte? Nuevamente, recurre al concepto del genio, aclarando que para la conciencia más extendida, ésta sigue siendo afectada por el culto al genio decimonónico y de la sacralización en torno a la obra de arte, propio de la burguesía del s. XIX (Ibíd.: 134-5). Esto último, señala el filósofo, no hace sino confirmar que tal concepto se concibe desde la posición del espectador de la obra, siendo propio del espíritu que juzga y no del que crea. Ante el espectador aparece el “milagro de la creación genial”, en tanto para el

creador muchas veces la obra se reduce a posibilidades de factura técnica (Ídem).

Para toda una tradición, principalmente desde Kant en adelante, la obra de arte será la obra del genio por excelencia, centrada en el disfrute y observación inagotables que la obra ofrecía al espectador. El desafío ahora para la reflexión estético - filosófica es intentar “pensar la obra de arte, sin recurrir al concepto de genialidad” (Ibíd.: 135). En tal tránsito reflexivo, acuden las preguntas sobre la perfección en la obra y su posibilidad de acabamiento, teniendo en vista el hecho de que la obra nunca es concebida con un fin determinado, al menos expresamente así manifestado:

“¿Cómo puede pensarse aunque no sea más que la perfección de una obra de arte, su acabamiento?... ¿Cómo pensar en cambio el patrón del acabamiento de una obra de arte? Por muy racional y sobriamente que se considere la «producción» artística, mucho de lo que llamamos obra de arte no está determinado para uso alguno y desde luego ninguna obra de arte se mide por su estar lista para tal o cual objetivo... ¿Es que la obra de arte no es en principio acabable?” (Ídem).

El rol de la experiencia en la obra.-

Si reparamos en el carácter inacabable de la obra, esto nos conduce a cuestionamientos respecto de la percepción y comprensión de la misma. Es allí donde el receptor / espectador adquiere un rol protagónico, en tanto hacerse cargo del carácter inagotable mencionado, justificando además los distintos puntos de vista respecto de la obra. Cada mirada o lectura crea y re

– crea a la obra (Ibíd.: 136). Sobre el rol del que recibe la obra abundaremos más adelante.

“Hacerle justicia” a la experiencia estética y tratar de ir más allá de la subjetividad radical que se pensaba como propia de lo estético se transformó tanto en un desafío como en un problema para la filosofía del arte. Y es que la comprensión puramente estética de la obra, tal exigencia de abstracción, constituyó una seria contradicción respecto al arte entendido como experiencia (Ibíd.: 139), problema que se hará patente en la separación arte y vida que en breve revisaremos.

Se puso así en entredicho la experiencia de lo artístico en términos epistemológicos, con cierto afán reivindicatorio respecto a la validez de una experiencia:

“¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento?... ¿no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad?” (Ibíd.: 139).

El reclamo desde la epistemología nos remite al arte en tanto su condición radical de experiencia: “es necesario tomar el concepto de la experiencia de una manera más amplia que Kant, de manera que la experiencia de la obra de arte pueda ser comprendida también como experiencia” (Ídem). El reparo es hacia la conciencia estética desarrollada hasta ese entonces y apunta a la pregunta acerca de la **verdad** en el arte,

constituyente básico de la experiencia estética. El desafío es considerar la experiencia del arte en tanto experiencia, considerando el encuentro con lo artístico como un proceso que nos involucra a partir de su radical incompletitud (Ibíd.: 141).

No obstante, el desarrollo y formación de la conciencia estética ha caído en ciertas cegueras y prejuicios que dificultan el proceso anteriormente descrito. Agudamente, Gadamer señala que no es casual que la conciencia estética que desarrolla el concepto de arte y de lo artístico acontezca simultáneamente con el fenómeno del coleccionismo en los museos, convirtiendo toda obra de arte en “cuadro” (Ibíd.: 183). Tal gesto, sin embargo, no resulta inocente pues implica, respecto de la obra, “sacarla de toda sus referencias vitales y de toda la particularidad de sus condiciones de acceso”, colocándole un marco, el del arte, alojándola de manera definitiva en el espacio museal (Ídem). Arte y vida se han separado, tal vez para siempre.

El mismo Gadamer es claro al señalar que su investigación tiene como propósito volver a ver la imagen artística libre de la referencia ineludible de la conciencia estética y del concepto de cuadro al que nos tiene acostumbrados la galería de arte moderno, en lo que vemos un intento, similar al de Sepúlveda, por volver a vincular arte y vida (Ibíd.: 184-5). Respecto de la imagen, considerada en tanto proceso óptico, accedemos a través de ella al ser en cuanto plenitud de su propio sentido, lo que vuelve cuestionable la primacía del cuadro en la colección (Ibíd.: 193).

La compleja relación arte – vida.-

Arribamos de este modo al tema ya anunciado, el de la separación entre arte y vida del que ha sido responsable la conciencia estética moderna. Nuestra recepción del arte, desde el pasado, nos llega inevitablemente desarraigada de su mundo original, fenómeno que ocurre en todas las artes (Ibíd.: 219). Y es que el arte pierde algo de su original significado cuando se le considera desligada de su contexto originario, histórico y vital. Ahora será el “objeto arte”, inserto en el mercado artístico, puesto en circulación y que, no obstante, denota cierta pertenencia a un mundo del que se le desarraigó (Ídem). En otras palabras, el arte separado de la vida: “del arte occidental, un arte que ha estado dominado desde la antigüedad hasta el barroco por patrones de valor distintos del de lo «vivido»” (Ibíd.: 108).

Arte y verdad.-

Desde el título de su obra más reconocida, Gadamer ve imbricado al problema del método el de la verdad. Retomando la posta heideggeriana, y en sintonía con la reflexión de Sepúlveda, el filósofo relaciona el tema del arte con uno de los conceptos clave del desarrollo filosófico occidental: “¿...merece la pena reservar el concepto de la verdad para el conocimiento conceptual? ¿No es obligado reconocer igualmente que también la obra de arte posee verdad?” (Ibíd.: 74). En el fondo, Gadamer se está tratando de desmarcar del concepto de verdad positivista – racionalista imperante en gran parte de la historia del pensamiento en Occidente, asociado con conceptos que eran producto del ejercicio racional. En un ámbito paralelo, el filósofo busca la dimensión de verdad propia del desarrollo artístico.

Para el filósofo, y en clara congruencia con Fidel Sepúlveda, lo esencial del arte para lo humano es la posibilidad de que en ella el hombre se encuentre a sí mismo (Ibíd.: 82), que a través del arte podamos “vernós” en nuestra más esencial humanidad. Gadamer, dada la actualidad del arte que a él le toca vivir, apuesta por considerar el arte como fenómeno autónomo, el cual ya no se encuentra apegado al imperio de lo representacional sino que posibilita el encuentro (o tal vez deberíamos decir reencuentro) del hombre consigo mismo, los otros, el entorno y lo transhistórico (Ibíd.: 83). Para Sepúlveda, esto último constituye la dimensión central de la identidad humana, la cual es revelada a partir del arte. El hombre se termina por reencontrar en sus propias realizaciones artísticas: “...el significado del arte tiene también que ver con el hecho de que nos habla, de que pone al hombre ante sí mismo en su existencia moralmente determinada” (Ibíd.: 85).

Recordemos que en el afán reflexivo de Gadamer está también el despegarse de una concepción del arte centrada exclusivamente a partir de la subjetividad, esto es, desde la figura del genio. El significado del arte, más allá de los particularismos individuales, vendrá dado por la fascinación que provoca lo artístico en tanto ser lugar para el “preciso significado” y, al mismo tiempo, para la “libertad lúdica” del conocer (Ibíd.: 86).

Por tanto, el arte no acontecerá sólo en la representación mimética, sino donde ocurra la apertura y expansión conceptual de manera estética e ilimitada:

“En el arte no atendemos a la coincidencia deliberada de lo representado con alguna realidad conocida; no miramos para ver a qué se parece, ni medimos el sentido de sus pretensiones según un patrón que nos sea ya conocido, sino que por el contrario este patrón, el «concepto», se ve «ampliado estéticamente» de un modo ilimitado” (Ídem).

Papel de lo simbólico.-

Para Gadamer, la dimensión simbólica del arte jugará un papel también relevante, vinculando el símbolo con el arte y la vida, en tanto en la obra de arte se realiza plenamente la itinerancia del vivir de manera simbólica: “La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino” (Ibíd.: 107). Se trata, además, de considerar a la obra como plena de un significado autónomo, significancia que emerge a partir del acontecimiento de lo artístico y que no se determina arbitrariamente (Ibíd.: 116).

A la obra, además de la percepción sensible vinculada a ella, va asociada siempre una significación, dada por la indiscernible unidad entre forma y significado propia del arte:

“El mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación...en la obra de arte el contenido está ya siempre trabado en la unidad de forma y significado” (Ibíd.: 133).

En unas líneas más, retomaremos el papel de lo simbólico en la obra.

La experiencia del arte como autocomprensión.-

En perspectiva, y retomando lo dicho anteriormente, el fenómeno de lo artístico nos coloca ante el desafío de autocompndernos a nosotros mismos, labor que termina por darle forma y sustento a la existencia del hombre (Ibíd.: 137). En esto no sólo está involucrada la obra de arte, sino también la experiencia estética en cuanto revelación de un determinado “mundo” asociado a la obra:

“También la experiencia estética es una manera de auto-comprenderse...En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo...en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos” (Ibíd.: 138).

Debe apuntarse, además, que la propia experiencia del arte, señala Gadamer, debe ser consciente de su finitud y limitación, en tanto aporte incompleto a la verdad del hombre que se conoce a sí mismo a través de ella (Ibíd.: 142). La experiencia del arte es tal, en términos de autenticidad y profundidad, que también involucra y transfigura al que la experimenta como espectador, moviéndolo a preguntarse por su propia experiencia como tal: “En la experiencia del arte vemos en acción a una auténtica experiencia, que no deja inalterado al que la hace, y preguntamos por el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera” (Ídem). Y es que la misma experiencia de lo artístico implica un determinado fenómeno de comprensión, constituyéndose como fenómeno hermenéutico (Ídem). De esta manera, comprender es inherente al encuentro que tenemos con la obra,

lo cual se hará patente si volvemos la mirada al modo de ser de la obra (ídem).

Si atendemos a esto último, nos percataremos que en la obra de arte no opera la distinción sujeto / objeto tan característica de la episteme occidental, más aún si consideramos a ésta última como experiencia transfiguradora, siendo la obra en tanto “sujeto” la que permanece como inalterable:

“La obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma” (Ibíd.: 145).

En la experiencia de lo artístico, finalmente, lo que está en juego es su dimensión de verdad entendida como la señalábamos, en tanto permita conocer y reconocernos en ella: “conoce en ella algo, y en este algo a sí mismo” (Ibíd.: 158).

En la misma factura de lo artístico, observa Gadamer algo no trivial: el ser de lo artístico se realiza a través de un modo de ser en la representación o, en otras palabras, en un “modo de aparecer” determinado (Ibíd.: 180). De esta manera, el modo de ser del arte se realiza vía representación (Ibíd.: 202), involucrando siempre una “verdadera” obra de arte un incremento en términos ontológicos o lo que Gadamer denomina como “aumento de ser” (Ibíd.: 207). Junto con ello, la obra de arte presenta

una determinada relevancia en términos temporales, al realizar una “mediación entre pasado y presente” (Ibíd.: 208): en este sentido, el arte nunca será meramente “pasado” pues a través de su particular modo de ser puede superar la mediación con lo temporal, no dejando de entrever en ello cierto carácter paradójal: “El arte no es mero objeto de la conciencia histórica, pero su comprensión implica siempre una mediación histórica” (Ibíd.: 218).

Anterior a la ciencia, señala Gadamer, lo que hay es una autoconcepción de la vida consigo misma, la cual se objetiva de manera originaria mediante las manifestaciones de la cultura tradicional y, evidentemente, vía las grandes obras de arte (Ibíd.: 297), lo que vuelve a vincular los ámbitos del arte y la vida. Al respecto, Gadamer puntualiza la particularidad de tal vínculo: “El arte es un órgano especial de la comprensión de la vida, porque en sus “confines entre el saber y la acción” la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría” (Ibíd.: 297).

De vuelta al símbolo.-

En la reflexión estética tanto de Sepúlveda como de Gadamer, la referencia al símbolo como elemento axial del desarrollo estético es recurrente. Desde un comienzo, Gadamer se encarga de clarificar el sentido del símbolo considerado para su planteamiento, el cual apuntará a una determinada función de lo simbólico y de su relación con la comunidad que

le otorga sustento: “Se da el nombre de símbolo a aquello que vale no sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado, esto es, a aquello que es un documento en el que se reconocen los miembros de una comunidad” (Ibíd.: 110). El símbolo, sostiene Gadamer, no consistirá en un uso antojadizo de un grupo de signos, pues en él subyace un permanente diálogo entre lo visible y lo invisible (Ibíd.: 111). Vincula tal relación indiscernible de lo simbólico con su origen referido al culto religioso, extendiendo desde allí su relación con lo estético:

“El que la contemplación visible y el significado invisible no puedan separarse uno de otro, esta «coincidencia» de las dos esferas, es algo que subyace a todas las formas del culto religioso. Y esto mismo hace cercano el giro hacia lo estético” (Ídem).

Desde tal lugar, el paso hacia la obra de arte viene por la unidad entre lo ideal y la manifestación concreta de éste último, propio de la obra: “Lo simbólico designa «una existencia en la que de algún modo se reconoce la idea», por lo tanto la unidad íntima de ideal y manifestación que es específica de la obra de arte” (Ídem). De este modo, el símbolo termina siendo la confluencia entre lo sensible y lo inteligible o “la reunión de lo que debe ir junto” y que la mentalidad moderna occidental se encargó de separar (Ibíd.: 112, 116).

La plenitud de significado asociada a lo simbólico vendrá dada entonces por la posibilidad de diálogo entre dominios habitualmente separados para la episteme occidental y donde verán Gadamer y Sepúlveda lo que consiste la obra de arte en su esencia: “...lo que llena de significado

al símbolo es una mutua pertenencia interna de lo finito y de lo infinito...la coincidencia de imagen y sentido” (Ibíd.: 117). Lo peculiar del símbolo consistirá en ser capaz de patentizar lo que siempre ya estuvo ahí presente, referido esto último a la coincidencia de planos de la realidad que habitualmente consideramos como radicalmente separados (Ibíd.: 204).

Gadamer se empeña porque nos despeguemos de aquella interpretación meramente representacional de lo simbólico, apuntando a la radicalidad de la ejecución del símbolo, trayendo a presencia lo ausente:

“Un símbolo no sólo remite a algo, sino que lo representa en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero sustituir significa hacer presente algo que está ausente. El símbolo sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo esté inmediatamente presente” (Ibíd.: 205).

La instancia de lo lúdico en el arte.-

Otro ámbito de la cultura que Gadamer y Sepúlveda vinculan con lo artístico es el del juego, destacando de éste su falta de esencia y su radical desarrollarse en su propio acontecer: “El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento” (Ibíd.: 146).

Esta “pura realización del movimiento” del arte en tanto juego, trae a cuento el tema de la **ocasionalidad**: sólo en la representación emerge lo que había y lo que esperaba “encontrar eco” (Ibíd.: 197-8). Tal rasgo, además de aportar incertidumbre en quien recepcione la obra, hace que cada

percepción de la misma se transforme en un acontecimiento, aconteciendo la obra en su puesta en escena. Precisamente su esencia es ser ocasional y la ocasión de lo que se escenifica hace “hablar” a la obra de la cual se es testigo (Ídem). Nunca nos enfrentamos, por ende, a la misma obra, pues ella depende de las condiciones que la conforman y justifican: “Es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas. El espectador de hoy no sólo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas” (Ibíd.: 198). Es la llamada “ocasionalidad general” que determina a la obra de arte como una forma nueva desde una ocasión a otra, rasgo que en la obra siempre permanecerá presente y operante (Ídem).

La mención hacia lo lúdico viene dada, además, por su relación con la representación como elemento clave al momento de la reflexión estética. Precisamente el carácter de ser siempre “representación para alguien” es lo peculiar de lo lúdico del arte (Ibíd.: 152). Gadamer citará a Kassner y su reflexión respecto al juego del niño y la muñeca, apuntando a la unidad que se produce entre ambos, a propósito de lo él llama la “ausencia” del espectador, lo mismo que ocurre en el rito cultural (Ídem). Sin embargo, para el filósofo, en el juego de la obra de arte será “la pared del espectador” lo que termina por cerrar y configurar la relación juego – arte. Y es que, precisamente, la representación en el arte implica que se realice siempre “para alguien”, independiente de una presencia inmediata que funcione a manera de testigo directo de la obra (Ibíd.: 154). El juego, entendido como “juego escénico”, consistirá en una inversión completa de los términos: ahora será el espectador quien será el jugador, lugar y destino de lo lúdico

(Ibíd.: 153-4). Es lo que Gadamer referirá como “primacía metodológica” propia del espectador, superando en el arte la distinción jugador - espectador:

“Pero el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador” (Ídem).

Gadamer destaca que en estos casos donde la realidad se entiende desde lo lúdico, se vuelve patente el «juego del arte»: “El ser de todo juego es siempre resolución, puro cumplimiento, *enérgeia* que tiene en sí misma su *télos*” (Ibíd.: 157). Desde este enfoque entonces, la representación tiene que volver a figurar como la manera en que la obra de arte se despliega como tal. Al vincular juego y arte, no se hace otra cosa que reparar en que la verdadera esencia de lo lúdico y de lo artístico es su autorrepresentación (Ibíd.: 160), contribuyendo a terminar definitivamente con la distinción espectador / obra: “El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente” (Ídem). Será en la representación, y sólo en ella, donde se encuentra la obra como tal. Además, la obra no puede aislarse de las condiciones desde las cuales emerge y es que, al representarse, nos muestra un determinado **mundo**, el mismo que la posibilitó como tal y el cual no podemos separar de la representación artística (Ibíd.: 161). La obra de arte será “juego” en el sentido que no poder

separarse de su propia representación, mostrándose justamente en ella su indiscernible unidad de elaboración: ser obra de arte consiste en autorrepresentarse (Ibíd.: 167).

La obra de arte es juego en tanto se cumple en la recepción del que la contempla, alcanzando su pleno cumplimiento y realización mediante su propia representación (Ibíd.: 216). Por lo demás, el mundo al que se hace mención y que proviene aparejado con lo artístico no es una mera copia de lo real, sino que consiste en la “plenitud ontológica” de lo artístico, manifestado en su propia verdad (Ibíd.: 185). Valga aclarar, no obstante, que cuando se habla de “representación” se refiere “a un momento estructural, universal y ontológico de lo estético, un proceso óptico, y no por ejemplo un acontecer vivencial que suceda sólo en el momento de la creación artística y que el ánimo que lo recibe en cada caso sólo pueda repetirlo” (Ibíd.: 211). Al hablar de «reproducción», nos referimos a un “modo de ser” originario, constituyendo la presencia de la obra un “acceso-a-la-representación del ser” (Ídem).

El papel del espectador.-

En la reflexión estética de Sepúlveda, subyace el tema de **quién** se enfrenta a la obra y cómo ocurre tal proceso de recepción. También para Gadamer el tópico del espectador no resulta indiferente, indagando respecto a la relación entre receptor y desarrollo artístico:

“El espectador de un drama se aparta de la verdadera experiencia de éste cuando empieza a reflexionar...para el contenido de la experiencia es incluso indiferente, como ya hemos visto, que la escena trágica o cómica que se desarrolla ante uno ocurra en un escenario o en la vida” (Ibíd.: 162).

El que asiste como espectador a un determinado espectáculo o se enfrenta a una determinada obra, quiéralo o no, participa de ella: “mirar es, pues, una forma de participar” (Ibíd.: 169). Al momento de hablar del espectador, Gadamer aprovecha para vincular los temas que ya ha tratado anteriormente (juego, arte, subjetividad), modulando el papel de la subjetividad en la experiencia del que asiste como espectador a una determinada obra:

“El verdadero ser del espectador, que forma parte del juego del arte, no se concibe adecuadamente desde la subjetividad...La asistencia como actitud subjetiva del comportamiento humano tiene el carácter de un «estar fuera de sí»...el estar fuera de sí es la posibilidad positiva de asistir a algo por entero... consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo” (Ibíd.: 171).

Habría, entonces, distintos “modos” del mirar, distinguiendo, por ejemplo, entre el que decide “jugar y jugársela” enteramente en el juego del arte, en contraposición con la mirada del que es mero “turista” (Ídem). Sin embargo, el juego del arte no consiste en un simple “dejarse llevar” por la obra sino que implica “una pretensión de permanencia y la permanencia de una pretensión” (Ídem).

La dimensión experiencial de la obra.-

Hay ciertos aspectos de la obra que, en tanto considerada como radical experiencia, no tienen la relevancia que históricamente se les ha otorgado y que se relacionan con las distintas subjetividades involucradas en la experiencia del arte:

“Para la experiencia del arte...Cara al ser de la obra de arte no tiene una legitimación propia ni el ser para sí del artista que la crea —por ejemplo, su biografía— ni el del que representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe” (Ibíd.: 173).

La obra de arte, respecto del espectador, deslinda un determinado territorio que vuelve patente la condición autónoma del fenómeno artístico, como su “finalidad sin fin”, en términos kantianos:

“Lo que se desarrolla ante él (el espectador) resulta para cualquiera tan distinto y destacado respecto a las líneas permanentes del mundo, tan cerrado en un círculo autónomo de sentido, que nadie tendría motivo para salirse de ello hacia cualquier otro futuro y realidad. El receptor queda emplazado en una distancia absoluta que le prohíbe cualquier participación orientada a fines prácticos” (Ibíd.: 174).

Es lo que Gadamer referirá como “distancia estética”, la cual posibilita una participación originaria e íntegra respecto a lo representado (Ídem). El “olvido de sí mismo” que experimentamos ante una obra que nos interpela responde, por lo demás, a una “continuidad de sentido” en tanto entramos en el “juego del arte” no como contempladores pasivos (Ídem).

Sin embargo, y reiteramos, no se trata de un mero “abandonarse” a la contemplación de la obra, pues como espectadores ante el llamado “momento absoluto del arte” nos encontramos autoexiliados y, a la vez, en mediación permanente con nosotros mismos (Ídem). Es un doble movimiento, tan dialógico como paradójico: “lo que le arranca (al espectador) de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser” (Ídem). La mencionada “distancia” referida al espectador nunca es tal, pues en él acontece “la comunión del asistir”, la cual consiste en conmover profundamente al que contempla pero no para enajenarlo, sino justamente para profundizar en sí mismo (Ibíd.: 179). Tal reencuentro consigo mismo se puede comprobar, por ejemplo, en el género de la tragedia donde lo que nos sale al encuentro es nuestro propio mundo, ahora dramatizado (ídem).

Memoria y tradición.-

Otro de los tópicos preferidos por Gadamer, y en consonancia a la reflexión de Sepúlveda, son los de la memoria y la tradición. Las distintas operaciones de la memoria formarán parte del hombre y conformarán su puesto en la historia: “Retener, olvidar y recordar pertenecen a la constitución histórica del hombre y forman parte de su historia y de su formación” (Ibíd.: 44). Contra lo que se piense habitualmente, la memoria requiere de ser formada y no una abstracción ni generalidad: más allá de su raigambre psicológica, la memoria forma parte del ser finito e histórico del hombre (Ibíd.: 44-5).

Arribamos, tal vez, al que sea el tema principal en que Gadamer y Sepúlveda coinciden: la tradición y el papel que ésta cumple en la formación individual y colectiva de lo humano. Gadamer sostiene que, por el hecho de que existan modelos que van sirviendo a sus sucesores y éstos, a su vez, van transformándose, la conformación de una tradición es un hecho inevitable, ante la cual tiene que confrontarse necesariamente toda novedad (Ibíd.: 164). En el plano artístico, tanto creadores como intérpretes son conscientes de tal hecho pues la manera en cómo se enfrentan a una determinada obra o interpretación, siempre tendrá como referente a lo que se hizo con ellos anteriormente (Ídem). Esto, y en contra de lo que podría pensarse, lejos de ser una limitación o atadura, es una condición de posibilidad en términos creativos: “lo que ocurre es que esta tradición se ha fundido con la obra misma hasta tal punto que la confrontación con su modelo estimula la recreación de cada artista no menos que la confrontación con la obra en cuestión” (Ídem).

La tradición, por lo demás, será instancia para destacar el componente de lo vital, tópico fundamental para las reflexiones acá citadas: “La tradición...reposa...en un saber de la vida sobre sí misma” (Ibíd.: 299). La vida resulta el fundamento de la tradición y, específicamente, lo que expresará la dinámica de lo tradicional será nuestra condición ontológica, caracterizada por la finitud y la apertura constante hacia posibilidades futuras (Ibíd.: 328).

¿Qué nos impide, entonces, “escuchar” a la tradición que específicamente nos constituye como individuos y, a la vez, como

comunidad? Fundamentalmente “los prejuicios”, la mayoría de ellos no integrados a nivel consciente (Ibíd.: 336). Al mismo tiempo, la tradición lucha de manera constante con el imperio de lo racional, “fuente última de la autoridad” (Ibíd.: 339). Gadamer se cuestiona si el hecho de estar inmersos en las distintas tradiciones implica necesariamente coartar nuestra libertad y someternos a una serie de prejuicios. Ante ello, cabe pensar que toda existencia, por libre que se considere, se encuentra limitada y condicionada de las más diversas formas (Ibíd.: 343). Sin ir más lejos, consideremos estructuras como la familia, la sociedad o el estado, señala el filósofo (Ibíd.: 344). Debemos pensar, por tanto, a la tradición en tanto “forma de autoridad”, que trasciende el dominio de lo meramente racional:

“Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido, y no sólo lo que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento” (Ibíd.: 348).

Las distintas costumbres que nos configuran terminan adquiriendo validez tanto por tradición y procedencia, adaptándose libremente más allá de un discernimiento exclusivamente racional ni fundamentado en la razón (Ídem). En eso consistirá precisamente la tradición y lo que constituirá el fundamento de su validez: una realidad que termina imponiéndose como tal y que no depende exclusivamente del discernimiento y voluntad de subjetividades humanas (Ídem). De alguna forma, conservamos una deuda permanente con la tradición, en el sentido de reconocerle su relevancia y

peso al configurar nuestras instituciones y comportamientos particulares de una manera que resulta ineludible (Ibíd.: 349).

Respecto de su relación con la libertad, Gadamer, y en franca sintonía con los planteamientos de Sepúlveda, se encargará de afirmar que la tradición es también y siempre un profundo momento de libertad, puesto que incluso aquella que resulte más sólida y consolidada, necesita ser puesta en práctica de manera libre y autónoma (Ídem). Junto con esto, debemos tener claro que aún en los períodos más convulsionados y revolucionarios, donde pareciera que el presente acaba con el pasado, es mucho más lo que se conserva que lo genuinamente novedoso, ocurriendo un proceso de integración y que constituye una nueva forma de validez (Ibíd.: 350). Contrariamente a lo que se piensa, la conservación de la tradición es **también** un momento para la libertad, pues para escuchar y asumir un determinado legado se requiere del ejercicio de ésta (Ídem). Frente al pasado entonces, el comportamiento adecuado no es ni la negación ni tampoco la total libertad respecto a lo recibido: por hallarnos **siempre** inmersos en distintas tradiciones, el gesto que se espera respecto de éstas es un “reconocerse”, asumiéndolas como algo que nosotros mismos constituimos y formamos (Ídem).

El llamado es a que nos sintamos “interpelados” por la tradición para que en nuestra indagación de lo tradicional amplíemos la mirada y nos aproximemos de forma adecuada a la tradición sobre la que estamos investigando (Ídem). Y es que la conciencia histórica debe considerarse como lo nuevo dentro de una relación permanente con la tradición, la

memoria y el pasado (Ibíd.: 351). Lo anterior, de alguna manera, muestra “las huellas de una finitud”, la del hombre inserto en una o más tradiciones determinadas, las cuales nunca podrán ser borradas ni ignoradas del todo (Ídem). Nuestro trato y particular aproximación de la tradición que hagamos determinará, en parte, nuestras posibilidades cognoscitivas pues “la materia sólo se nos antoja realmente significativa a la luz de aquél que ha acertado a mostrarla adecuadamente” (Ibíd.: 352).

La relación entonces entre tradición y conciencia histórica es clave, en el sentido que una no es posible sin la conciencia de la otra, lo cual debemos considerar como premisa de investigación:

“Lo que satisface a nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado...La moderna investigación...es...en parte también mediación de la tradición...también en ella realizamos nuestras experiencias históricas en cuanto que ella hace oír cada vez una voz nueva en la que resuena el pasado” (Ibíd.: 353).

Nos desmarcamos así de la visión subjetivista respecto a la comprensión como un proceso meramente individual, pues ésta tiene que ver más con un **encuentro** que se produce con un determinado acontecer, la tradición, y donde pasado y presente se encuentran en constante y fluido diálogo (Ibíd.: 360). Lo último viene dado porque en el continuo proceso de formación de una comunidad, la tradición juega un papel co – fundante, en cuanto ella otorga determinadas formas y maneras y la comunidad, a su vez, responde con la instauración de tradiciones:

“En nuestra relación con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación... nosotros mismos la instauramos en cuanto que comprendemos, participamos del acontecer de la tradición y continuamos determinándolo así desde nosotros mismos” (Ibíd.: 363).

Como se señalaba anteriormente, tradición y comprensión son fenómenos que co –acontecen, no entendiéndose uno sin la concurrencia del otro: “El que quiere comprender está vinculado al asunto que se expresa en la tradición, y que tiene o logra una determinada conexión con la tradición desde la que habla lo transmitido” (Ibíd.: 365).

¿Cómo nos situamos, entonces, frente a la tradición? En este punto Gadamer apunta a la idea de guardar cierto “punto medio”, el cual no profesa la objetividad histórica y, a la vez, tiene clara la pertenencia a una determinada tradición; en otras palabras, el juego o tensión que se produce entre lo extraño y lo familiar:

“El lenguaje en el que nos habla la tradición, la leyenda que leemos en ella... aquí se manifiesta una tensión. La posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición”
(Ídem).

Por lo demás, debemos tener claridad respecto a nuestros propios prejuicios que guían la comprensión y volvernos conscientes de ellos, para que de ese modo la tradición destaque como un modo de conocimiento de la realidad válido en su diferencia (Ibíd.: 369). Debemos por ello dejar atrás la idea del pasado como una realidad anquilosada, pétrea y fija que

aceptamos o rechazamos en bloque, teniendo en cuenta que éste se encuentra en “perpetuo movimiento” (Ibíd.: 375).

Debemos tener en claro que, junto a los prejuicios que nos constituyen y a la vez fundamentan, se encuentran las expectativas de sentido que como comunidad se ejercen al momento de relacionarse con una determinada tradición. No asimilando precipitadamente el pasado con el que nos encontramos a nuestras expectativas de sentido podremos verdaderamente **escuchar** a la tradición como algo tan propio como distinto (Ibíd.: 376). Al mismo tiempo, nuestro presente también debemos verlo como un proceso en continuo cambio y formación, básicamente a través de cómo operan nuestros prejuicios, los cuales se ponen a prueba en el encuentro con una determinada tradición que queramos comprender y que nos habla, a fin de cuentas, de nosotros mismos:

“El horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos”
(Ídem).

Presente y pasado, por ende, se encuentran en permanente diálogo y, como señalábamos, en co – formación el uno respecto del otro. Y es que el fenómeno de la comprensión, que tanto interesó a Gadamer, consiste en lo que él denomina la “fusión de horizontes”, tanto del presente como del pasado. Tal fusión ocurre en el dominio privilegiado de la tradición, donde

presente y pasado se reúnen para dar a luz una realidad nueva y única (Ibíd.: 377).

Debe señalarse, además, que la conciencia histórica antes mencionada es consciente de su diferencia y es por ello que se distingue de la tradición. Mas, y al mismo tiempo, tal conciencia no es sino una especie de yuxtaposición sobre una tradición que aún pervive como válida (Ídem). Lo anterior nos coloca ante la problemática relación entre lo general y lo particular, pues cada tradición que conozcamos debe entenderse de manera diferente (Ibíd.: 383). En general, en todo proceso comprensivo donde nos involucremos con una determinada tradición, ésta debemos comprenderla desde una determinada mediación o, más precisamente, considerar tal comprensión en tanto mediación entre pasado y presente (Ibíd.: 401).

Específicamente, y desde lo que ya hemos señalado, tanto Gadamer como Sepúlveda considerarán con especial atención la tradición poética propia de cada una de las comunidades y pueblos, dejando en claro que en ellas no hay sólo una admiración por cierta destreza o uso de las imágenes poéticas, sino una determinada “verdad” que habla en cada manifestación poética popular (Ibíd.: 411). Bajo tal concepción, la tradición nunca será un mero “acontecer” sino que fundamentalmente será “lenguaje” que habla por sí mismo como si fuera un tú con el que se entra en diálogo y que involucra al lector en cada encuentro que se produce con él. Así, la tradición termina siendo un verdadero “compañero de comunicación” (Ibíd.: 434).

Como hemos visto, la tradición posee su propia validez y originalidad, genuinas pretensiones válidas en sí mismas, las cuales

debemos reconocer no como algo “meramente distinto del pasado” sino en tanto mensaje aún actual y todavía por decirse (Ibíd.: 438). Es lo que ha defendido especialmente Fidel Sepúlveda respecto de nuestra cultura popular, la cual posee credenciales propias para instalarse al lado de otras expresiones de la cultura y ante las cuales no debe ser juzgada como “inferior”. Debemos dejar que la tradición se convierta en experiencia, experiencia viva y de vida, manteniéndonos alertas y abiertos a su pretensión de verdad originaria (Ibíd.: 438). Y es que nunca la tradición consistirá en “mera repetición” de lo ya dicho o mostrado. De alguna manera, al sumergirnos en una determinada tradición, debemos re – conceptualizar lo que entendemos por “repetición” y qué implica finalmente tal gesto iterativo: “Repetición no quiere decir que algo se repita en sentido estricto, esto es, que se lo reconduzca a una cierta forma original. Al contrario, cada repetición es tan originaria como la obra misma” (Ibíd.: 168).

Arte y tradición.-

En relación con el arte, y estableciendo un paralelo respecto de la relación indicada para con la tradición, una determinada obra no la comprenderemos mejor ejerciendo una simple adecuación a ella y su propuesta. Debemos, como señala Gadamer, “instalarnos en la pregunta” que nos propone toda obra y si realmente queremos aspirar a comprenderla. (Ibíd.: 448). Comprender una determinada tradición exigirá lo mismo, en tanto poner atención a la pregunta con la que ella nos interpela (Ibíd.: 453),

intentando homologar las conceptualizaciones que vienen del pasado con las de nuestro propio tiempo (ídem).

Frente a las “grandes” obras de arte que nos ha legado la historia, es posible que una determinada tradición poética quede aparentemente superada, mas:

“La tradición lingüística es tradición en el sentido auténtico de la palabra...no es simplemente un residuo que se haya vuelto necesario investigar e interpretar en su calidad de reliquia del pasado. Lo que llega a nosotros por el camino de la tradición lingüística no es lo que ha quedado sino algo que se transmite, que se nos dice a nosotros” (Ibíd.: 468).

Contrariamente a lo que se piensa, la verdadera apropiación y asimilación de una determinada tradición literaria es una tarea más ardua y a la vez significativa que el tratar de comprender tradiciones lingüísticas foráneas (Ibíd.: 469). Lo anterior, debido a que la tradición nunca será tal o cual documento, sino que apuntará a cierta “continuidad de la memoria” (Ídem), aportando siempre apropiaciones e interpretaciones nuevas (Ibíd.: 469, 477).

Comprender históricamente la tradición consistiría, entonces, en ver el pasado desde el horizonte histórico que le es propio, ganar para cada tal caso un determinado horizonte y de esa forma representarnos lo que verdaderamente aspiramos a comprender (Ibíd.: 373). Este ejercicio de **empatía**, en tanto ponerse en el lugar del otro simbolizado por la tradición, se convierte para Gadamer en una exigencia y tarea propiamente hermenéutica (Ídem).

La aventura del vivir y su relación con el arte.-

Junto a la tradición, otro de los tópicos recurrentes en el pensamiento estético de Fidel Sepúlveda es el de la vida, unida al arte y la verdadera aventura en que consiste ésta. Gadamer también reflexionará en esta línea, relacionando el transcurso vital con un permanente y a la vez necesario “aventurarse” y la apertura hacia la permanente incertidumbre que implica ello:

“Toda vivencia tiene algo de aventura...La aventura...aunque interrumpe también el decurso habitual de las cosas, se relaciona, sin embargo, positiva y significativamente con el nexa que viene a interrumpir. La aventura vuelve sensible la vida en su conjunto, en su extensión y en su fuerza. En esto estriba el encanto de la aventura. De algún modo le sustrae a uno a los condicionamientos y vinculaciones bajo los que discurre la vida habitual. Se aventura hacia lo incierto” (Ibíd.: 106).

Vida y estética no pueden entenderse separadas la una de la otra, apareciendo la vivencia estética como “la” vivencia por antonomasia:

“Llegados así al fin de nuestro análisis conceptual de la vivencia se hace patente la afinidad que hay entre su estructura y el modo de ser de lo estético en general. La vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general” (Ibíd.: 107).

Al igual que la obra de arte, que termina por crear un mundo autónomo, también la vivencia estética pareciera desvincularse de cualquier nexa con la realidad; no obstante, y es donde vivencia y obra se juntan, al

transformarse esta última en experiencia estética se arranca al que la experimenta de su inmediata vinculación con la vida y, al mismo tiempo, lo refiere a la totalidad de la existencia que vive (Ídem). Asumiendo al arte como una experiencia vital radical se expresa el sentido de la vida en su conjunto, más allá los contenidos particulares de las distintas obras (Ídem). En la finitud de lo estético afirma Gadamer, en clara consonancia con Sepúlveda, se expresa la vivencia de infinito, entregándonos un significado inagotable siempre abierto a una experiencia inacabada y que representa a la totalidad de la existencia (Ídem).

Las épocas más esplendorosas de la historia del arte, para Gadamer, serán aquellas donde la gente no experimentaba a las obras de arte como tales, sin la grilla de lectura que significa el concepto “arte”, y es que arte y vida estaban integradas de tal manera que ambas se experimentaban y disfrutaban estéticamente, sin mayores cuestionamientos (Ibíd.: 120). No debemos olvidar, apunta el filósofo, el fundamento de toda filosofía como expresión de vida, sobre todo al momento de vincular arte, estética y reflexión filosófica (Ibíd.: 290). Es por ello el llamado hacia aquellos que se dediquen a pensar el arte y sus distintas manifestaciones, que no pierdan de vista nunca la intrínseca vinculación con la vida propia de pueblos y comunidades en que tales manifestaciones se insertan: “...Lo vivo no es algo a lo que se pueda acceder desde fuera y contemplar en su vitalidad. La única manera como se puede concebir la vitalidad es hacerse cargo de ella” (Ibíd.: 317).

John Dewey y El arte como experiencia.-

Otro pensador contemporáneo que se encuentra en afinidad teórica con las ideas de Fidel Sepúlveda sobre la estética, el arte y la vida es John Dewey. Nos centraremos, fundamentalmente, en su libro “El arte como experiencia” (ahora en adelante AE), donde el pensador norteamericano hace una relectura de parte importante de la historia del arte y de las ideas estéticas desde la óptica experiencial, redefiniendo conceptos e ideas claves, junto con volver a ligar el arte con la vida entendida como experiencia.

Los prejuicios del arte.-

Dewey parte desde las definiciones que se han tejido en torno al arte y cómo ellas se constituyen a partir de patrones y prejuicios respecto de lo que se conoce como “buen gusto” o “bellas artes”: “Definiciones que limitan el arte a aquello aceptado como tal por las instituciones del gusto – por muy vaga que pueda ser tal categoría- o sancionado por la historia establecida de determinada práctica o escuela” (Ibíd.: XI).

Es a través de este tipo de definiciones, que terminan por constituirse en discriminaciones, tras las cuales se evidencian oposiciones que empobrecen nuestra visión sobre lo artístico y que debemos tratar de superar:

“Una vía para superar la vieja y torpe distinción entre alta y baja cultura...ambos suponen la indagación y el despliegue de un modo de relación que, en diferentes direcciones sin duda, intensifica y refuerza nuestra capacidad de obrar y comprender” (Ibíd.: XVIII).

En nuestro entendimiento común, afirma Dewey, identificamos el concepto de “obra” con el de “objeto material” o al menos ligado a cierta materialidad, olvidando lo fundamental: la experiencia humana que sostiene tal realización (Ibíd.: 3). Aún más, cuando un objeto de arte alcanza la categoría de “clásico”, termina por desvincularse casi totalmente de aquellos factores humanos a partir de los cuales pudo ser concebido y de cómo tal realización concreta provoca efectos determinados en la experiencia humana que la presencia (Ídem). Es lo que en otras palabras se ha denominado el “muro” en el que se convierte la estética concebida como estricta teoría, estableciéndose así el “mundo del arte” como una realidad completamente ajena de la experiencia cotidiana:

“Cuando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general, de la cual trata la teoría estética. El arte se remite a un reino separado” (Ídem).

El principal problema de lo señalado es que tales ideas y concepciones que nos hacemos respecto del arte se establecen de manera tan sutil e inaparente que la sola mención de la palabra “arte” o “estética” generarán, de forma inmediata, una distancia e incluso rechazo en el respectivo espectador:

“Las ideas que colocan el arte en un pedestal remoto, penetran tan sutilmente y están tan extendidas, que muchas personas sentirán repugnancia más bien que agrado, si se les dice que gozan en sus acostumbradas recreaciones...por su cualidad estética” (Ibíd.: 6).

Dewey repara en el hecho no menor que la mayoría de las artes que tienen cierta resonancia vital en la existencia del hombre contemporáneo no son consideradas como tales, en tanto lo artístico se encuentra exclusivamente relegado al espacio del museo o de la galería, lugares desvinculados de la cotidianeidad diaria del hombre (Ídem). Reaparece entonces el concepto de arte, y el de obra asociado a él, como “pieza de museo” y la falacia que implica tal prejuicio y sus no menores implicancias:

“Una separación del arte de los objetos y escenas de la experiencia ordinaria, que muchos teóricos se jactan de sostener y elaborar... cuando determinados objetos son reconocidos como obras de arte por la gente cultivada, se revelan insustanciales a la masa del pueblo por su lejanía” (Ídem).

Un hecho curioso al respecto, y del cual habitualmente no se repara, es que las distintas razones que se esgrimen por colocar a las denominadas bellas artes en un pináculo inalcanzable son extra – artísticas, es decir, nacen desde territorios ajenos al del arte (Ibíd.: 7). Replicando la discriminación platónica, una cierta “aura” rodea al mundo del espíritu y de las ideas, en tanto la materialidad se vuelve objeto de desdén y menesteroso de distintas justificaciones (Ídem).

Museo y coleccionismo.-

Como fenómeno de la cultura y de las distintas sociedades en que se inserta, el arte no se encuentra ajeno de la influencia de los diversos ámbitos involucrados al mundo del arte, lo cual muchas veces colabora en explicar los variados énfasis y desarrollos de la historia del arte. Por ejemplo, para comprender la preeminencia del museo y la idea de **coleccionismo** al interior del arte y cómo ello colabora a la aludida separación entre arte y vida:

“El crecimiento del capitalismo ha sido una poderosa influencia en el desarrollo del museo como el albergue propio de las obras de arte, y en el progreso de la idea de que son cosa aparte de la vida común...el coleccionista típico es el típico capitalista” (Ibíd.:9).

Abundando en lo anterior, galerías y museos no nos hablan más que del crecimiento ingente de cierto “cosmopolitismo económico”, la movilidad de los pueblos y de los diferentes comercios asociados a la globalización (Ibíd.: 10). Esto ha significado la eliminación del vínculo que alguna vez existió entre obras de arte y el “espíritu del lugar”, perdiendo las obras su relación con una determinada tierra o raíces, adquiriendo un nuevo y, a la vez, ambiguo status: el de bellas artes (ídem). De ser objetos que, en algún momento, tuvieron un determinado **lugar** dentro de una comunidad específica, cumpliendo funciones rituales, culturales y de vinculación entre las personas, las obras de arte se producen ahora para ser vendidas en el “mercado del arte”, colocándose ahora la obra desvinculada de la

experiencia cotidiana de las personas, pasando a ser fetiches asociados al buen gusto y a la denominada “alta cultura” (Ídem).

Asociado a lo anterior, la figura del artista se ve exigida, ella misma, a responder a cierto estereotipo que termina por signar a sus respectivas obras con un determinado “nimbo” tan ajeno como misterioso:

“El artista...está menos integrado que antiguamente en la corriente normal de los servicios sociales. Resulta de aquí un peculiar “individualismo” estético...se sienten a menudo obligados a exagerar su separación hasta la excentricidad; en consecuencia, los productos artísticos toman si cabe, en mayor grado, el aire de algo independiente y esotérico” (Ídem).

La escisión entre arte y experiencia.-

Se establece por tanto algo que también ya había percibido Fidel Sepúlveda en su reflexión sobre el arte, la estética y sus relaciones con la sociedad: el inescapable “abismo” entre el que produce las obras y aquél que las recepciona, lo que termina por ahondar la escisión experiencia común / experiencia estética (Ibíd.: 11). Algo que confirma lo anterior es el rasgo preferentemente “contemplativo” asociado a lo estético, buscando en las obras cierta belleza y trascendencia asociada a ellas, desconectándose de la percepción en el “aquí y ahora”, a partir de la experiencia con una obra determinada (Ídem).

Cabe señalar, como ya afirmamos anteriormente, que tales distinciones y apreciaciones en torno al arte tienen un sostén teórico

específico sobre el cual ellas se afirman, terminando por desvincular a la obra de arte de su dimensión experiencial y que aparecen distorsionadamente como propiedades de lo artístico, no viendo que tales separaciones y discriminaciones terminarán afectando el vínculo entre vida, arte y experiencia estética:

“Las teorías que aíslan el arte y su apreciación colocándolos...desconectados de otros modos de experiencia...aparecen a causa de condiciones específicas extrañas...el teórico presume que están incluidas en la naturaleza de las cosas. Sin embargo, la influencia de estas condiciones no está confinada a la teoría...afecta profundamente la práctica de la vida, sustrayendo las percepciones estéticas” (Ídem).

Gran parte de tales teorías parten de una premisa, al menos, dudosa en cuanto a su validez respecto del arte y que es la mentada “espiritualización” de las obras respecto de la experiencia cotidiana, lo que acaba por desvincularlas de la vida y restándoles un enorme potencial significativo en cuanto su componente experiencial permanece tan ignorado como invisible (Ibíd.: 12).

Lo que principalmente buscan, tanto Dewey como Sepúlveda, es volver a la riqueza y validez de la experiencia vital en sí misma, mostrando que su desmerecimiento respecto a otras expresiones “más altas” del arte y la cultura resulta arbitrario e injustificado. Al respecto, el pensador norteamericano plantea ciertas preguntas que hunden raíces en el núcleo de la sensibilidad y epistemología occidentales:

“¿Por qué la vida es pensada como asunto de los sentidos más primitivos y ocultos... como cosa de sensación tosca y pronta a hundirse hasta el nivel del deseo y la áspera crueldad?... el desprecio por el cuerpo, el temor de los sentidos y la oposición entre la carne y el espíritu” (Ibíd.: 23).

Las consabidas oposiciones binarias es las que se ha debatido históricamente Occidente (mente/cuerpo, materia/alma, etc.) no expresan más que una cosa: el temor a la vida, el miedo a lo que se escapa de nuestro control pero que finalmente no podemos eludir en la existencia humana (Ibíd.: 26). Las distintas calificaciones y etiquetas que, en un afán totalizador, han conformado por siglos el andamiaje conceptual de la sensibilidad occidental, terminan por reducir, homologar y simplificar hasta la caricatura a lo vital en tanto proceso, acontecimiento y situación singularísima, resultando finalmente ciegos a la percepción de la vida como “continuo” (Ibíd.: 28).

Debido a la sensibilidad antes mencionada, existe cierta hostilidad hacia cualquier intento por vincular arte y vida, lo que por lo demás no es más que una evidencia de la manera cómo en Occidente hemos concebido al arte y los procesos creativos asociados a ella:

“Generalmente hay una reacción hostil a la concepción del arte que lo conecta con las actividades de la criatura viviente en su medio. La hostilidad hacia la asociación de las bellas artes con los procesos normales de la vida es una clara señal, un comentario patético y aun trágico, de cómo ésta es ordinariamente vivida” (Ibíd.: 31)

A qué responde tal antagonismo, se pregunta Dewey: no es a la vida o al arte como procesos “en sí” deficitarios o no dignos de consideración, sino a una percepción vital peculiarmente deficiente de nuestra parte, la que mantiene aquel abismo radical entre la vida y sus procesos cotidianos y el goce que pueden llegar a provocarnos las obras de arte (Ídem). Es aquella elevación desmesurada de lo relacionado con el campo de lo ideal lo que nos ha hecho desdeñar de la riqueza que nos aporta, a diario, la experiencia directa (Ibíd.: 36). Bajo tal doctrina, el intelectual, el hombre “pensante” no debe confiar en sus intuiciones ni menos en sus experiencias sensibles plagadas de emocionalidad (Ibíd.: 38). Con otras palabras, Fidel Sepúlveda se ha referido a esto como la premisa que guía el trabajo de muchos intelectuales y críticos en cuanto a que “hay que desconfiar del corazón porque el corazón es mal consejero”.

Los “enemigos” de lo estético.-

Cegados por el afán racionalista, terminamos por cegarnos ante la complejidad y magnitud del fenómeno en su totalidad. Nos vemos, por ejemplo, el hecho que el “razonamiento” tiene un origen semejante al de los movimientos de una criatura salvaje...cuando se hace instintivo es sensual...poético” (Ídem) o aquello que han dicho otros autores, respecto al origen imaginativo, emocional y sensible de todo razonar (Ídem). Es por ello que la mentada y, en apariencia, inexpugnable razón, aún en su expresión más desatada, no puede alcanzar su máxima aprehensión y

seguridad exclusivamente descansando en ella misma (Ídem). Incluso Dewey se aventura a denominar esto bajo una fórmula: “los enemigos de lo estético”, los cuales no necesariamente serían los adalides de la razón: “Los enemigos de lo estético no son ni los prácticos ni los intelectuales. Es lo mediocre; el relajamiento de los fines; la sumisión a la convención en los procedimientos prácticos e intelectuales” (Ibíd.: 47). Y es que la obra de arte, en su productividad y factura, siempre reclamará un concepto de “inteligencia” mucho más amplio que aquel vinculado estrictamente a lo racional: hay “pensamientos emocionalizados” y a la vez sentimientos que son conceptos o ideas (Ibíd.: 53, 84).

Para romper con una de las más asentadas oposiciones que ha reinado en la historia del arte, referida a la separación entre interior / exterior, Dewey sugiere una interesante analogía la que señala la continuidad entre ambos dominios en cuanto éstos se desenvuelven en un genuino y unitario acto de expresión artística:

“Los materiales físicos...deben sufrir un cambio...una transformación semejante ocurre con materiales “interiores”...Esta modificación es la construcción de un verdadero acto expresivo...no hay dos operaciones distintas: una ejecutada sobre el material externo y la otra sobre el material interno y mental...La obra es artística en la medida en que las dos funciones de transformación se efectúan en una sola operación” (Ibíd.: 85).

El traspaso, por tanto, es en un doble sentido: lo físico traspasa hacia la imaginación, en tanto el dominio de lo imaginario se concretiza en materialidades. Mientras ambos materiales se organicen de manera orgánica

y unitaria llegaremos a una auténtica obra de arte, más allá de lo meramente documental o ilustrativo (Ibíd.: 86).

Tenemos que entender, afirma Dewey en un planteamiento que Sepúlveda suscribiría ampliamente, que las obras de arte no cobran vida de espaldas a la vida cotidiana de la comunidad que las alberga sino al contrario: su potencial significativo es ser signos de una determinada vida colectiva (Ibíd.: 92). La reelaboración que se hace de la experiencia en el acto expresivo nunca será completamente aislada, sea en el mundo del artista o del espectador de la obra, pues mientras el arte hace ejercicio de su oficio siempre será reconstrucción de una determinada experiencia comunitaria que, a la luz de lo artístico, alcanza mayor coherencia y solidez (Ídem).

Es por ello que en la obra de arte, debido a su potencial comunicativo tanto a nivel individual como comunitario, oposiciones binarias como individual / universal, subjetivo / objetivo y otras, para Dewey, no tienen cabida alguna debido a que aportan escasamente a dar cuenta de la calidad y riqueza de la experiencia vinculada a la obra (Ibíd.: 94). Nociones como el carácter “único” de toda obra, al no guardar ninguna conexión con los contenidos de las diversas experiencias vinculadas a lo estético, pasan a ser aproximaciones esotéricas que no contribuyen a la reflexión estética; o la oposición sensual / intelectual que finalmente termina resultando absurda pues la fuerza de la obra radicará en la compleja y completa vinculación de ambos dominios, en una forma expresiva genuina y unitaria (Ibíd.: 95, 136-7).

Lo que la estética y la reflexión filosófica en general se preguntaron referido a cuál sería la “esencia” del arte bello, Dewey lo vincula lúcidamente con el modo cómo operan los procesos intelectuales en el hombre, vistos en términos energéticos para su respectiva realización:

“Pensar consiste en el ordenamiento de cierta variedad de significados...que se muevan hacia una conclusión que todos ellos corroboran y en la que todos se resumen y se conservan...esta organización de energías que se mueve acumulativamente hacia un todo cumplido...es la esencia del arte bello” (Ibíd.: 194).

La cualidad estética de las obras.-

De esta forma, y en paralelo a lo anterior, aquello que caracterizará a todas las artes será la respectiva organización de las energías para producir un determinado resultado expresivo que se concretiza en la obra de arte (Ibíd.: 199). Esta última consistirá entonces en una participación completa de cada uno de sus componentes y es, precisamente, tal plenitud en la participación lo que le otorga “cualidad estética” a una experiencia que va más allá de lo meramente intelectual (Ibíd.: 243). Es por ello que las clasificaciones antes mencionadas, en el campo del arte, aportan escasamente a su desarrollo y comprensión pues no apuntan a lo básico de la experiencia estética vinculada con lo artístico y que es su carácter cualitativamente único e integral (Ibíd.: 244-5).

Las jerarquías de lo estético.-

Una mención que hace Dewey, a propósito de las jerarquizaciones que se hacen en el campo de las bellas artes, es cómo éstas, asociadas a un determinado “gusto moderno”, ponen en una categoría superior a obras que privilegian el material que permanece, en contraste con aquél signado por la fugacidad. Entre estas últimas estarían expresiones que ya hemos mencionado, como son el canto, la danza y la recitación oral vinculadas a un público emergente e *in situ* (Ibíd.: 256). Habría entonces, también para Dewey, una discriminación respecto de aquellas obras que apuestan antes por la evanescencia que por lo permanente, replicando una segregación que se repite al interior de la historia del arte occidental.

Respecto de las jerarquizaciones, propias de una parte importante de la historia del arte, Dewey resulta claro y sin ambages: “...toda jerarquización de lo más alto y lo más bajo está, en definitiva, fuera de lugar y es estúpida. Cada medio tiene su propia eficacia y valor” (Ídem). Lo anterior, es finalmente consecuencia de lo que ya se ha señalado y que consiste en la separación de los elementos del arte respecto de la experiencia, tiñéndose la teoría estética de cierta unilateralidad que resulta tan ciega como peligrosa (Ibíd.: 285). Es por ello que categorías estéticas como “desinterés”, “desprendimiento”, “distancia psíquica” resultan finalmente inapropiadas para la experiencia estética entendida como una determinada materia que se organiza de una particular forma (Ibíd.: 292). Lo que está detrás de esto es una concepción de lo intelectual como algo

fundamentalmente aislado de toda experiencia, ocurriendo lo estético en el plano de lo “puramente mental”, aislándolo de cualquier traza de experiencia (Ibíd.: 298). De esta forma, hay un olvido del cuerpo respecto de la experiencia estética y su vital papel en ella, exiliando al arte del dominio de lo viviente (Ídem).

Dewey vislumbra cierta “ceguera” de parte de la historia del arte al privilegiar lo meramente conceptual – esencialista en su concepción y desarrollo:

“Ninguna obra genuina ha sido jamás la repetición de algo previamente existente...los historiadores del arte, se han extraviado con el prestigio aparente del concepto de lo fijo e inmutable...La interpretación de lo viejo y lo nuevo, su completa fusión en una obra de arte, es otro desafío del arte al pensamiento filosófico” (Ibíd.: 325).

La necesidad de una crítica “otra”.-

Al parecer, de parte de los filósofos al menos, había una cierta “impaciencia” por desarrollar determinadas concepciones que permearon hacia el campo de la reflexión estética y que no tuvieron en cuenta a la experiencia estética como lugar fundamental y principiante de todo intento de reflexión (Ibíd.: 326). Y la mejor manera de criticar tal ceguera y omisión es la consideración de la obra de arte como el perfecto ensamblaje entre lo sensible y la imaginación (Ibíd.: 331). Habría una “deuda pendiente” de parte del sector de la crítica, tal como lo señaló Fidel Sepúlveda respecto de una crítica “otra” y necesaria para una nueva

concepción del arte y la obra. Dewey apuntará a lo que denomina como “la crítica judicial”, que se erige como juez absoluto al momento de dictaminar qué es considerado arte y lo que no: “La fuente del fracaso aun de la mejor crítica judicial: su inhabilidad para enfrentarse con la aparición de nuevos modos de vida, de experiencias que demandan nuevos modos de expresión” (Ibíd.: 343).

El crítico debe ser sensible y permanecer atento “al significado y a la vida” referidos en cualquier tipo de experiencia nueva en el terreno del arte. De alguna forma, es una manera de mantenerse “en guardia” respecto a la influencia de la costumbre e inercia, permaneciendo abierto y atento a la vida misma en toda su expresión y significado (Ibíd.: 344). El crítico, afirma Dewey, se mueve en el plano del “juicio” y no de la “medida”: por ende, se ocupa de lo individual – cualitativo, ajeno a lo comparativo – cuantitativo (Ibíd.: 347). Es por ello que toda crítica es, finalmente, una aventura que no debe perder nunca de vista su objeto de juicio, el cual se distorsiona y ensombrece si se cae en comparaciones entre las distintas obras (Ibíd.: 348). Cada obra es una experiencia cualitativamente única y válida y es respecto de aquello que el crítico debe dar cuenta en su juicio reflexivo. De esta forma, tal juicio no se caracterizará por las reglas o prescripciones, sino más bien como el humilde intento por descubrir lo que es una determinada obra en términos experienciales y qué tipo de experiencia está en juego en ella (Ibíd.: 349).

En el plano de la crítica, reaparece el tema de la tradición antes tratado: y es que las obras genuinas y consideradas como “maestras” en el

campo del arte sólo pueden ser estimadas críticamente cuando se colocan en la perspectiva de una determinada tradición a la que pertenecen (Ibíd.: 351). Precisamente la omisión de este último hecho lo que traerá será cierta predisposición prejuiciosa respecto de las obras, las cuales si provienen del ámbito de lo académico se considerarán como técnicamente superiores a otras que puedan surgir de algún lugar alternativo o contestatario de lo establecido (Ibíd.: 352).

El crítico, por ende, debe cultivar una relación fluida y amplia respecto de la tradición que aflora en las distintas obras a las que se enfrenta y es que la validez y precisión de su propio juicio crítico depende de tal relación: “El conocimiento de una amplia serie de tradiciones es una condición para la discriminación exacta y severa...sólo por medio de tal conocimiento puede el crítico descubrir la intención de un artista y la adecuación de su ejecución” (Ídem).

Siempre la crítica se moverá en el terreno ambiguo que linda con la personal predilección, guiada muchas veces por ciertos convencionalismos y que terminan por colocar como “superiores” a determinados criterios que se vuelven hegemónicos y que condenan toda desviación respecto de éstos como un “apartarse” de la senda del arte (Ibíd.: 354). Ante ello, la función del juicio crítico será la de ahondar en la propia vivencia respecto de la obra y cómo ello resuena en la experiencia de los otros que se relacionen con ella (Ibíd.: 366). Dewey se referirá en términos de una cierta “reeducación” de lo perceptivo, asignándole a la crítica un rol complementario y limitado y que no entorpezca la experiencia fundamental de la percepción de la obra:

“La función de la crítica es la reeducación de la percepción de las obras de arte, es un auxiliar en el proceso difícil de aprender a ver y oír. El concepto de que su función es apreciar, juzgar, en un sentido legal y moral, obstruye la percepción de los que están influidos por esta crítica” (Ídem).

Como ya decíamos, la forma en que la crítica colabora con el espectador es a través de la expansión de la experiencia de la obra en el espectador y ante la cual el crítico debe permanecer subordinada (Ídem). Si hablamos, por ende, de una determinada función “moral” del arte ésta será enfrentarse a los prejuicios y obstáculos que dificultan la visión de la obra, la cual se encuentra contaminada por la inercia de la rutina y lo repetitivo, afinando la percepción y su potencial. En otras palabras, el crítico debe tomar la posta de la obra, siendo un **mediador** en la continuación y expansión de la experiencia del arte en el espectador (Ídem). Es por ello que “la obstrucción que causan aprobaciones, condenas, apreciaciones y clasificaciones, es un signo de su incapacidad para aprehender y para convertirse en un factor en el desarrollo de la experiencia personal sincera” (Ídem.: 367).

La obra aparecerá en plenitud cuando seamos capaces de replicar, en nuestros propios procesos vitales, aquellos que tuvieron lugar en el artista al momento de dar a luz su obra (Ídem). En tal trance, el crítico se encuentra en un lugar privilegiado para la promoción y continuidad de tales procesos (Ídem).

Necesidad de una mirada integral.-

Retomando lo dicho en un comienzo, el principal problema estuvo en que en lugar de vincular las artes como la expresión vital de una determinada comunidad de individuos, se consideró a la belleza natural y artística como una señal inequívoca de lo trascendente, apartándola de la vida y el entorno natural de lo humano, tratando al arte como algo extrínseco a la experiencia y que llegaba desde un lugar remoto y ajeno a ella (Ibíd.: 372). Esto condujo, entre otras implicaciones, al aislamiento del arte de la vida y la experiencia lo que para Dewey es signo de incoherencia de parte de nuestra civilización al ser ésta incapaz de incorporar y asimilar los elementos integrales de toda experiencia y vincularlos con el arte (Ibíd.: 381-2). Al respecto, el filósofo sentencia: “Mientras el arte sea el *beauty parlor* (“salas bonitas”) de la civilización, ni el arte ni la civilización están seguros” (Ibíd.: 389).

Debemos reconsiderar, por tanto, al arte como el medio privilegiado para conservar vivo aquello que tiende a anquilosarse y que rebasa lo meramente conceptual y evidente (Ibíd.: 394). Dewey apuntará a desprendernos de una serie de prejuicios que han estrechado nuestras concepciones respecto del arte, la creatividad y el *statu quo*, reotorgándoles su primigenio poder y potencial:

“La inteligencia creadora se mira con desconfianza; se temen las innovaciones, que son la esencia de la individualidad, y se atan los impulsos generosos para que no perturben la paz. Si fuera el arte un poder reconocido

en la sociedad humana y no fuera tratado como el placer de un momento vano, o como un medio de despliegue ostentoso” (Ídem).

Rol y potencial del arte.-

El genuino potencial del arte será, por ende, su capacidad de predecir, más allá de lo cuantitativo y planificado, sugiriendo posibilidades inéditas para el hombre en su relación con los otros y el mundo, más allá de preceptos, instituciones y categorías (Ibíd.: 395).

Arte y Vida en la perspectiva de John Dewey.-

En la sección anterior pudimos comprobar que la relación arte - vida se encuentra latente en la reflexión de John Dewey y, de alguna forma, ya se ha expresado. Tal vínculo, y al igual como ocurre en los planteamientos de Fidel Sepúlveda, es clave para la reflexión que hace Dewey respecto del arte y su ineludible dimensión experiencial.

Desde un comienzo el propio Dewey se encarga de delimitar de la manera más precisa posible la relación entre arte y vida. De partida debe entenderse que el vínculo no funciona a manera de uno de los términos en función del otro pues el arte apunta siempre a aquello más vivo y radical que habita en nosotros como seres humanos (Ibíd.: XV). La novedad del arte, señala el filósofo, viene dada por la manera en que la obra es capaz de expresar algo que se escapa de todo lo conocido por la experiencia, sin ajustarse a precepto ni ‘deber ser’ alguno (Ídem). En otras palabras, es la

puesta en marcha de cierta radicalidad, que autores como Dewey y Sepúlveda relacionan con el vínculo arte – vida. Lúcidamente el primero agregará:

“Si el arte es moral y educativo, lo es pese a los moralistas y los educadores, y a menudo en contra de ellos...lo que aporta es siempre la sensibilidad de relaciones, de modos de relación que aún no han sido momificados por cualesquiera instituciones” (Ídem).

Tal como se señaló, Dewey hace mención a una determinada época donde “el sistema del arte” funcionaba de modo muy distinto a hoy en día, aludiendo específicamente al vínculo que se establecía entre las obras y la vida de una determinada comunidad (Ibíd.: 8). La conexión entre las llamadas bellas artes y la vida cotidiana era clara, siendo el arte el lugar donde podían visualizarse las principales ideas y emociones respecto de la vida social; es por ello que ideas como las del “arte por el arte” hubiesen sido del todo incomprensibles en un contexto como ese (ídem). El desafío entonces consiste en recuperar cierta continuidad perdida entre experiencia estética y cotidianidad, recalcando que la obra de arte es el lugar donde lo de todos los días puede volver a brillar:

“Recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida...regresando a la experiencia de lo común...de las cosas de la experiencia ordinaria...la obra de arte desarrolla y acentúa lo que es característicamente valioso en la cosas de las que gozamos todos los días” (Ibíd.: 12).

Es por ello que conceptos que habitualmente se relacionan solamente con el ámbito artístico, como el de **forma**, se visualizan intrínsecamente vinculados a la vida: “La forma, como se hace presente en las bellas artes, es el arte de aclarar lo que está involucrado en la organización del espacio y del tiempo, y que está prefigurado en todo el curso de una experiencia vital en desarrollo” (Ibíd.: 27). No debemos olvidar que el material de la obra de arte proviene del mundo común de todos los días, por lo que no puede tener la connotación de lo estrictamente privado. Al mismo tiempo, esto último debe conciliarse con que la forma expresiva del arte es individual y la obra un producto único e irrepetible (Ibíd.: 121). Esto último fue precisamente lo que llevó a la sobrevaloración de la figura del genio y a la desconexión del arte con la vida comunitaria. Sin embargo, lo que hace a una obra de arte original y significativa es de qué manera ésta procesa el material cotidiano en una sustancia fresca, renovadora y fundamentalmente vital (Ídem). Al respecto Dewey es radical: la obra que no puede hacerse nueva no es universal (Ibíd.: 122).

Si bien la obra de arte puede satisfacer muchos fines, ésta se encarga de servir fundamentalmente a la vida antes que a cualquier prescripción y delimitación hecha sobre el vivir (Ibíd.: 152). Como tradicionalmente se ha entendido, el artista es un permanente insatisfecho y disconforme respecto de lo establecido, reformulando lo que se entiende por “lo clásico” ligado a la idea de arte y vida como permanente “aventura”: “Lo que es clásico ahora lo es a causa de la perfección de la aventura y no por su ausencia” (Ibíd.: 162-3). Lo que no debemos olvidar es que a la base de la obra de

arte, funcionando a manera de *substratum*, está el molde de las relaciones vitales entre la obra y su ambiente (Ibíd.: 169). Tal vínculo es el que, omitido u olvidado, termina por deformar las relaciones entre arte, vida y comunidad. Es lo que ocurre cuando:

“Lo viejo no se incorpora, el resultado es una mera excentricidad. Los grandes artistas originales asimilan la tradición, no la evitan, sino que la incorporan en su trabajo. Entonces el conflicto mismo entre la tradición y lo nuevo...crea la tensión que demanda un nuevo modo de expresión” (Ibíd.: 180).

Lo tanta veces mentado como lo “espiritual” en el arte se encarna y adquiere vida cuando se asienta en lo vital con credenciales propias (Ibíd.: 224). Es por ello que todas las artes, y a manera de evitar un excesivo refinamiento que las aniquile, deben renovarse a través de un contacto con materiales que se escapen de lo estricta y exclusivamente estético y que las pongan en contacto con la vida y tradiciones de la comunidad (Ibíd.: 270). Al respecto, el filósofo norteamericano coloca un ejemplo extraído de la cultura tradicional, relacionado con nuestra capacidad para relacionarnos con la tradición y cómo ello vehiculiza al arte hacia la experiencia de lo vital:

“La abuela contando cuentos...prepara material para la literatura y puede ser ella misma un artista. La capacidad de los sonidos para preservar y transmitir los valores de todas las variadas experiencias del pasado, y para seguir con exactitud cada matiz cambiante del sentimiento y las ideas, confiere a sus combinaciones y permutas el poder de crear una nueva

experiencia...sentida de modo más intenso que la que proviene de las cosas mismas” (Ibíd.: 271).

Volvemos así al tema de la expresión en el arte: ésta última está viva **porque** expresa, permitiéndonos participar de manera vital y reapropiarnos de significados ante los que permanecíamos ajenos. La comunicación, en términos artísticos, es un proceso creador que involucra una determinada participación y que vuelve colectivo lo que era exclusivamente individual y aislado para el artista creador. Precisamente, al ocurrir ésta, se termina por transmitir una determinada experiencia del arte y la vida, la cual adquiere cuerpo y definición al convertirse en obra (Ibíd.: 275).

El arte vinculada originalmente con la experiencia de una determinada comunidad se transforma en la extensión de prácticas comunitarias vinculantes, en lo que constituye la “recompensa y sello del arte”, volviéndonos así conscientes de nuestro origen y destino comunitarios (Ibíd.: 305-6). En este sentido, el arte es formativo antes que bello, teniendo injerencia en nuestro entorno de manera plena y viva (Ibíd.: 317). Más aún, y de manera radical, la continuidad de la cultura simbolizada en el paso de una civilización a otra se encuentra condicionada principalmente por el arte, antes que cualquier otro elemento cultural (Ibíd.: 370).

En continuidad con lo anterior, el arte entendida en un sentido comunitario y conmemorativo, como lo fue en el origen de la cultura, se constituye en la principal fuente de las llamadas bellas artes (Ídem). En estos “modelos comunales de actividad”, señala Dewey, se unían los planos

de lo práctico, lo social y educativo de manera integral y estética. Junto con ello, se introducían valores a través de la experiencia, vinculando el arte a lo que era “realmente importante” para la comunidad (Ibíd.: 371). En tales actividades estaba integrada el arte, conformándose en ellas las experiencias más fundamentales y fundantes de la comunidad: éstas eran y, a la vez, eran mucho más que mero arte (Ídem).

Debido a su relación intrínseca con la experiencia es que el arte, en esta perspectiva, será siempre “un estilo en la experiencia” más que una entidad autónoma y ensimismada (Ibíd.: 374). De esta manera el arte es expresión siempre de “algo más” que lo meramente artístico, dándonos claves respecto a las distintas civilizaciones que han conformado la cultura humana:

“El arte...expresa un modo de ajuste profundamente arraigado, de una idea y un ideal subyacentes, de la actitud genérica humana, el arte característico de una civilización es el medio para penetrar con empatía en los elementos más profundos de la experiencia de civilizaciones extrañas y remotas”
(Ibíd.: 376).

Considerar el arte de otros pueblos y civilizaciones en tanto su valor intrínsecamente humano, lo que produce finalmente es una ampliación y profundización de la propia experiencia, volviéndola universal y comprensiva (Ídem). Las obras de arte se convierten, por ende, en medios a través de los cuales penetramos en la imaginación y emociones de otras formas de relación y participación, diferentes de las propias (Ibíd.: 377).

Junto con ello, pasan a ser los medios más significativos al momento de colaborar con los individuos en el denominado “arte de vivir” (Ibíd.: 381).

Devolverle el sitio orgánico que tiene el arte en la civilización Dewey lo equipara al esfuerzo por volver a organizar nuestra herencia pasada y las actuales visiones en una síntesis coherente e integrada (Ibíd.: 382). En esta línea, el autor y Fidel Sepúlveda apuestan por una incorporación de la producción y goce estéticos en los modos de relación que tienen los individuos en su cotidiano vivir (Ibíd.: 389). Es así como las obras de arte vienen a funcionar como el necesario complemento y no constituyen una competencia para áreas como la economía o la política las cuales, por sí solas, no bastan para ayudar al hombre en alcanzar una vida realizada con plenitud y sentido (Ibíd.: 391).

Si arte y vida se encuentran vinculadas, lo mismo pasa con la estética y su conexión con lo vital, relación clave para las reflexiones que relacionen estética y vida. De esta manera, ambos términos se entretajan y conforman en una unidad que los vuelve indiscernibles y mutuamente referidos: “Allá donde el hombre esté más implicado en intensificar la vida...en vez de meramente vivirla, podremos hablar de un comportamiento estético” (Ibíd.: XVI).

Habitualmente el término “sensibilidad” conduce a ciertos equívocos, y es por esta razón que Dewey se encarga de deslindar el terreno y definir el ámbito de lo sensible como lo referido fundamentalmente a lo “sensorial”, lo “sensato” y “sentimental” que, junto a lo sensual, incluye a la vida misma, la cual se produce y experimentamos a través de los sentidos (Ibíd.:

25). Muchas veces pasamos por alto o no nos hacemos cargo de un hecho como éste y es que los seres humanos, como criaturas vivientes que somos, participamos del mundo que nos rodea, fundamentalmente, a través de los sentidos (Ídem). Es por ello que tal material, riquísimo en variedad y clave para nuestra constitución y desempeño como seres humanos en el mundo, no puede visualizarse en oposición a otros términos como los de “acción” o “intelecto” (Ídem). Antes de ello, el desafío es buscar una colaboración y complemento entre ellos. A través del ejercicio de los sentidos, entre otras cosas, se pone en juego nuestra memoria y la particular relación que establecemos con lo temporal: y es que percibir sensorialmente es siempre más que un mero “reconocer”, siendo muchas veces un “pasado” que es traído hacia el presente (Ibíd.: 28).

Al estar unidos estética y vida, la vivencia estética se convierte también en parte fundamental de la experiencia cotidiana, pasando a ser señal inequívoca de una experiencia vivida a plenitud: “Siempre que las condiciones sean tales que impidan al acto de producción ser una experiencia en la que toda la criatura esté plenamente viva y en la que posea su vida por medio del goce, el producto carecerá de algo estético” (Ibíd.: 31). Es por ello que toda separación entre estética e intelecto resulta finalmente una distorsión de nuestro modo de habitar el mundo pues los más altos logros del pensamiento humano también resultan ser materia de lo sensorial, nunca quedando totalmente al margen de ello (Ibíd.: 34). Inclusive, Dewey percibe una directa participación de lo sensible en el terreno intelectual, en tanto éste último no sólo se relaciona con las

diferentes ideas, sino que también “somete y digiere” lo específicamente intelectual, incidiendo en ello (Ídem). De allí que cualquier experiencia de pensamiento esté teñida de cualidad estética, llevando lo intelectual cierto “sello estético” que permite que experiencia del pensar termine por completarse (Ibíd.: 44-5).

Para abundar sobre la manera en que lo estético no es un área separada y excluyente de otros ámbitos de la vida del hombre, Dewey repara en la experiencia griega y como en ella estética y moral se encontraban alineadas: “La identificación griega de la buena conducta con la conducta que tiene proporción, gracia y armonía...es un ejemplo obvio de la cualidad estética característica en la acción moral” (Ibíd.: 46). Desde este fundamento, entonces, se afirma que toda actividad práctica del ser humano alcanzará cierta cualidad estética siempre que ésta se encuentre integrada consigo misma y se desenvuelva autónomamente para su propia realización (Ídem). Lo que habitualmente nos ocurre es que tenemos las distintas experiencias, pero de manera distraída, dispersa e intermitente, por lo que no terminan de aparecer como tales, no alcanzando a evidenciar su dimensión estética. Al respecto, Dewey es radical: no hay tal experiencia, ni ella como una unidad autónoma e integrada, sin cierta cualidad estética en su desarrollo (Ibíd.: 47). El desafío consiste entonces en no visualizar a lo estético como ámbito ajeno o separado de lo experiencial sino, precisamente, como una faceta primordial de su propio desarrollo: “Lo estético no es una intrusión ajena a la experiencia...sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia

completa y normal” (Ibíd.: 53). La experiencia es tal y termina por completarse “al modo de” la estética, acontece estéticamente.

De manera sugerente, Dewey vincula ámbitos que habitualmente se encuentran vaciados o ajenos a toda relación con lo estético, para demostrar cómo tales empresas intelectuales poseen un componente experiencial - estético a la base que posibilita su particular desarrollo:

“La investigación filosófica o científica más elaborada, y la empresa industrial o política más ambiciosa tienen cualidad estética cuando sus diferentes ingredientes constituyen una experiencia integral...Las partes...se mueven a una consumación...que se anticipa a cada momento y se saborea” (Ibíd.: 63).

En toda experiencia, señala Dewey, nos encontramos con elementos de resistencia y tensión que aparecen ante lo que se experimenta: la experiencia, desde una perspectiva estética, consistirá justamente en la conversión de tales elementos y de nuestra habitual dispersión hacia un movimiento final y consumatorio, donde lo experimentado se visualice como integrado y concluido (Ibíd.: 64). De allí que el papel de la estética en la experiencia resulte fundamental y esté lejos de ser mero “adorno” o “aditamento”.

Volviendo a la peculiar relación entre lo estético y lo intelectual, histórica oposición del pensamiento occidental y que también Fidel Sepúlveda se encargó de abordar y cuestionar, Dewey patentiza tal vínculo refiriendo a nuestra propia experiencia cotidiana: “No podemos captar ninguna idea...hasta que la hemos sentido como si fuera un olor o un color”

(Ibíd.: 134). Es más: cuando una determinada idea no logra alcanzar cierto “espesor estético”, como idea, se acaba. Es por ello que podemos hablar de ideas “bellas” o “elegantes”, pues en su propia constitución alcanzamos a percibir cierto carácter estético en ellas (Ibíd.: 135). De allí que en la investigación científica o la reflexión filosóficas genuinas, el científico / filósofo no proceda como un autómatas repitiendo ciertos procedimientos, sino que su actuar se encuentre marcado por aquello que sienta y perciba como cualitativamente estético (Ídem). La particular imbricación entre lo intelectual y sensible se evidencia a través del profundo e indesmentible desconcierto que experimentamos como receptores cuando los atributos sensuales e intelectuales de una determinada obra no alcanzan a complementarse e integrarse en unidad (Ibíd.: 140).

El principal problema que autores como Dewey y Sepúlveda alcanzan a percibir al revisar la historia del arte occidental es que no se ha terminado por confiar en la experiencia estética para que sea ella misma la que genere sus propios conceptos interpretativos del arte, siendo éstos peculio casi exclusivo de la reflexión filosófica y de la teoría del arte (Ibíd.: 147). Hemos podido comprobar, sin embargo, que la recurrencia estética trasciende el ámbito de lo puramente sensible, permeando los terrenos de lo vital, intelectual, funcional, etc. (Ibíd.: 191). La muchas veces comprobable “espontaneidad”, tan propia del arte, no se encuentra en franca oposición con nada. Es más, lejos de ello, lo que hace es indicarnos cómo un determinado desarrollo se ordena e integra en una sola experiencia: la estética (Ibíd.: 316). Es por ello que poseer cierta sensibilidad hacia la

experiencia estética de expresiones tradicionalmente excluidas por la historia del arte en Occidente, resulta una necesaria compensación para con el arte del pasado, del presente y del futuro (Ibíd.: 384).

Otro tópico desprendido de lo anterior es el del arte desde el punto de vista de la experiencia y la indiscernible vinculación de lo artístico con el dominio de lo experiencial. Desde tal perspectiva, surgen los siguientes cuestionamientos hacia la obra de arte: “¿Hasta qué punto contribuyen a una intensificación y ensanchamiento de la experiencia?, ¿hasta qué punto nos hacen estar más vivos y ser mejores mediante la ampliación y fortalecimiento de los modos de relación que nos constituyen?” (Ibíd.: XVI).

Desde tal óptica, por tanto, interesará el arte en tanto ésta colabore con aumentar nuestra capacidad de actuar y comprender, considerando a la experiencia estética “radicalmente común y necesaria” (Ibíd.: XIX). Tal proceso, vendrá dado por un necesario reconocimiento de la continuidad que existe entre las distintas formas de la experiencia que son las obras de arte y la contingencia de lo cotidiano que constituye finalmente nuestra experiencia diaria (Ibíd.: 4). Como ya veíamos, en la perspectiva de Dewey la obra de arte sólo tendrá cierto rango estético en tanto se consagre como experiencia fundamentalmente humana (Ídem). Para esto último será necesario un concepto de las bellas artes que parta de su vinculación con la experiencia cotidiana y cómo el arte entra en relación con los distintos niveles de la experiencia común del hombre (Ibíd.: 12-3). Se trata, en definitiva, de buscar las raíces de lo estético “en” y “desde” la experiencia.

Como se señaló, los dominios del intelecto y de lo estético se encuentran íntimamente relacionados, dependiendo el uno del otro para su definitiva expresión. Un proceso similar ocurre en el acontecer del proceso creativo del artista donde intelecto y praxis se funden y confunden en un proceso único y complementario:

“El pensador tiene su momento estético, cuando sus ideas dejan de ser meras ideas y se convierten en el significado corpóreo de los objetos...El artista realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja, y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce que se funden directamente de él” (Ibíd.: 17).

Para Dewey, la existencia de las obras de arte será una prueba concreta del uso humano de los materiales y energías del entorno natural con el fin de ampliar su propia visión de mundo desde su finitud fisiológica (Ibíd.: 29). En esta perspectiva, el arte también será un signo indelible de la capacidad del hombre de restaurar la unidad y relación de los distintos sentidos (Ídem). Las bellas artes merecerán recibir tal apelativo en tanto ellas sean signo de la vivencia de una experiencia plena y unitaria durante el proceso de creación de la obra en cuestión. Es más: el que una obra sea bella o estética, para Dewey, vendrá dado por el nivel de completitud al momento de producirla, donde hacer y percibir se muestren como un solo proceso, unitario y completo en sí mismo (Ibíd.: 30). Es por ello que, y vinculándolo con un tópico anterior, el arte será la más clara señal de la unión y complemento entre lo material e ideal (Ibíd.: 32).

Las señaladas obras de arte, como ya indicamos, se encuentran en continuidad con los procesos vitales que nos constituyen, dando cuenta de cierta unidad de la experiencia que sólo puede ser expresada a través de ella misma y específicamente, a través del arte entendida como experiencia (Ibíd.: 32,50). Es por ello que, en el caso del pintor por ejemplo, este debe “padecer” de manera consciente cada trazo dado con el pincel o de lo contrario no alcanzará a ser consciente de su hacer y del estado en que se encuentra su propia obra. Hay un período además de necesaria integración y visualización entre “praxis y padecimiento” de su propia obra y tales procesos en relación a la totalidad de su trabajo; aprehender tal tipo de relaciones es precisamente “pensar”, en términos de Dewey (Ibíd.: 53). El concebir la experiencia de la obra de arte como lo señalábamos, nos permite además visualizar las distintas relaciones entre el hacer del artista y el papel del espectador del arte y cómo tales procesos se relacionan entre sí: “Concebir la experiencia consciente como una relación percibida entre el hacer y el padecer, nos capacita para entender la conexión que el arte como producción y percepción, y la apreciación como goce, sostienen recíprocamente” (Ibíd.: 54).

La forma artística se caracterizará, por tanto, por la unión entre un cierto hacer y un padecer, lo que finalmente convierte a la experiencia en tal. En tal ejecución, el desligarse de todo aquello que entorpezca la organización de la acción y la recepción y la elección de factores que favorezcan la mutua integración entre ambos procesos determinará que lo producido pueda ser concebido como obra de arte (Ibíd.: 56). En esta

concepción de la obra, todo productor artístico sigue y ejecuta un cierto modelo, los cuales se basan en la estructura de la experiencia para su ejecución y consumación, considerándose a la verdadera obra de arte como una elaboración de una experiencia integral (Ibíd.: 60, 74).

En esta línea, si hay algo que distingue a la obra de arte es su capacidad para aclarar y condensar todos aquellos significados que vivían de manera desperdigada y difuminada en el contenido material de otras experiencias, material fundante para la construcción de toda obra (Ibíd.: 95). Es por ello que, bajo esta perspectiva, el artista será considerado como el más atento y persistente observador de lo que ocurre a su alrededor (Ibíd.: 100). De ahí que las experiencias base para la realización de las obras de arte no puedan ser consideradas como meras vivencias subjetivas y solipsistas del creador, puesto de lo contrario el arte no cumpliría su máspreciado cometido vinculado a la experiencia humana:

“Las experiencias que el arte intensifica y amplía no existen solamente dentro de nosotros, ni consisten en relaciones separadas de la materia...El arte no ampliaría la experiencia si hiciera que el yo se encerrase dentro de sí mismo, ni sería expresiva la experiencia que resultara de tal encierro”
(Ibíd.: 117).

En otras palabras, el arte “rompe el caparazón” sacándonos de la inercia rutinaria para despegarnos de nuestro ego que nos enceguece y nos permite reencontrarnos con el gozo que es el mundo vivenciado en toda su riqueza y amplitud (Ibíd.: 118). A fin de cuentas, pareciera que las obras de arte se constituyen en el medio de comunicación más efectivo para suscitar

la experiencia humana del encuentro, en un mundo donde nuestras posibilidades de vinculación con el entorno y los otros se hayan plagadas de cortapisas y limitaciones que impiden su continuidad y desarrollo (Ídem).

Desde el arte como experiencia, se derrumban algunos de los prejuicios y cegueras que han caracterizado a la historia del arte. Allí, por ejemplo, se encuentra la pulsión por descifrar “necesariamente” el significado de las distintas obras. Sin embargo para Dewey resulta completamente fútil preguntarnos por el “real” significado de las obras de un determinado artista pues cualquier obra que se realice será “universal” en tanto permita una “continuidad” de la experiencia de quienes la presencian (Ibíd.: 122). El verdadero “fin” de cualquier obra vendrá dando entonces por la cantidad y calidad de elementos de experiencias pasadas asimiladas para la percepción que se tiene en el presente. Tal percepción es la que le otorga a la obra su verdadera materialidad y capacidad para sugerirnos, creando las luces y sombras propias de toda creación (Ibíd.: 138). Es así como el carácter continuo y acumulativo de la experiencia vendrá a proporcionarnos el esquema de referencia que tendremos para relacionarnos con la obra de arte (Ibíd.: 142).

Los caminos que pueden tomar las distintas obras son infinitos, no obstante, y en tanto considerada la obra como una experiencia “plena e intensa”, ésta será siempre una oportunidad para experimentar en inédita plenitud el mundo de todos los días (Ibíd.: 150). Bajo esta concepción, las consabidas etiquetas provenientes del “mundo del arte” para con las obras

se ven completamente rebasadas desde la perspectiva de la obra como experiencia:

“La forma no se encuentra exclusivamente en los objetos rotulados como obras de arte...La forma es el carácter de toda experiencia que es una experiencia. El arte, en su sentido específico, cumple las condiciones que realizan esta unidad más deliberada y plenamente” (Ibíd.: 154).

El desafío consistirá, para el artista en este caso, en dar cuenta de una experiencia, intensamente individual, a través de medios y materiales que pertenecen al mundo que todos vivimos en común (Ibíd.: 162). Más aún, será este carácter experiencial del arte desde el cual Dewey observa la posibilidad que las obras abran novedosos ámbitos para la experiencia, junto con darnos a conocer aspectos desconocidos e ignorados de aquello con lo que nos relacionamos a diario (Ídem). De nuevo, desde la óptica de lo experiencial, las características dicotomías tan comunes al mundo del arte simplemente no existen para las obras pues éstas se concretizan en un nivel de experiencia en el que el pensamiento reflexivo analítico no ha alcanzado a proceder en términos de distinciones (Ibíd.: 181).

Resulta particularmente interesante la distinción que realiza Dewey entre “producto artístico” y “obra de arte”: desde la perspectiva de la experiencia, el primero resulta físico y potencial, en tanto la segunda se despliega y activa en la experiencia, lo que vuelve al producto artístico una determinada y concreta acción (Ibíd.: 183). En términos más específicos, el proceso de artístico se describe del siguiente modo:

“La interpenetración recíproca de las partes y el todo, que hemos visto convertir un objeto en una obra de arte, se realiza cuando todos los constituyentes de la obra...están en conexión rítmica con todos los otros miembros de la misma clase...y todos...se refuerzan uno a otro como variaciones que construyen una experiencia compleja integral” (Ibíd.: 193).

Como señalábamos, en el proceso artístico se discriminan y seleccionan aquellos elementos a través de los cuales la experiencia se vuelve significativa. De este modo, se elimina todo aquello que confunda, distraiga y termine por aniquilar la experiencia (Ibíd.: 209). En definitiva, lo que se conoce como orden, ritmo y equilibrio, en términos artísticos, serán las energías que se consideren relevantes, actuando en su más acabada plenitud y potencial (Ídem).

La obra de arte mostrará y hará notar su integridad y pertenencia al universo del que todos somos parte. Tal sentimiento de inteligibilidad y claridad es propio de un objeto experimentado con “intensidad estética” (Ibíd.: 220). La riquísima paradoja de la obra de arte será, por tanto, la de introducirnos en un mundo más allá del que habitamos y que es, a la vez, la realidad más profunda de lo que vivimos: ir más allá para terminar finalmente por encontrarnos con nuestra más intensa interioridad (Ídem). La obra de arte opera para profundizar y elevar nuestro sentimiento de pertenencia a una totalidad, junto con provocar la expansión de nosotros mismos (Ídem). Es por ello que cuando nos apartamos de nuestra estrecha individualidad, nos convertimos en “ciudadanos” de un mundo que nos sobrepasa, intensificando nuestra percepción de unidad en la diferencia (Ídem).

En la obra, aquellos sentidos que aparecen dispersos e indefinidos en la percepción cotidiana, resultan alineados y concentrados en plenitud (Ibíd.: 222). Específicamente, las denominadas bellas artes terminan por completar aquello que experimentamos, expresándolo de modo más enérgico y claro que en nuestra percepción cotidiana o, como señala Dewey, “el arte les hace abundar en su propio sentido, como valores significativos de la sustancia misma de todas las cosas” (Ibíd.: 233).

Es por esto que todo proceso artístico implica, como señalábamos, una selección del material a primera vista más nimio e irrelevante, comprimiendo e intensificando su parte más significativa (Ibíd.: 234). De allí emergerá la verdadera y genuina obra de arte: “El producto del arte...no es la obra, sino que ésta se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia gozada a causa de sus propiedades liberadoras y ordenadas” (Ibíd.: 241).

En una fórmula que sintetiza la capacidad del arte para reunir los ámbitos del intelecto y de la sensibilidad, dominios habitualmente disociados en el pensamiento occidental, Dewey señala: “El arte es así una manera de obtener el pastel sustancial de la razón, al mismo tiempo que goza el placer sensual de comerlo” (Ibíd.: 292). Lo peculiar de lo artístico será entonces su capacidad para hacer resaltar y concentrar la cualidad y significado de tal unión, vitalizando ambos términos y ejemplificando la unidad característica de tales experiencias, siendo el resultado más preclaro de lo artístico la integración de ambos dominios (Ibíd.: 293).

En términos de individualidad, sabemos que el *yo* se forma como conciencia a través de su interacción con el medio que lo cobija, situación a la cual no escapa la individualidad artística (Ibíd.: 318). En tal tránsito, mientras más se integre a la obra aquello que pertenece a las experiencias comunes de los distintos individuos que forman una comunidad, la creación crecerá en riqueza y nivel expresivo (Ibíd.: 322). Es por ello que se insiste en el hecho de que el arte, desde el plano de la experiencia, no se juega en dicotomías como las de sujeto – objeto pues el material proporcionado por la obra solo alcanzará categoría artística al transfigurarse en la relación hacer – padecer antes mencionada, con todo lo que aporte el que vivencia la obra en cuestión y que la vuelve una percepción única e irremplazable (Ibíd.: 324). De esta manera, la expresión artística no será ni subjetiva ni objetiva, sino una experiencia integradora de ambos dominios en un objeto nuevo y único (Ídem).

Tanto en la producción como en la percepción de las obras de arte, nuestro plano cognoscitivo se transfigura, trascendiendo el mero conocimiento, mezclando lo intelectual con aquello que no lo es para completar en una sola unidad la experiencia del arte en tanto experiencia válida en sí misma (Ibíd.: 327). Toda obra de arte genuina se nutre, básicamente, desde la experiencia y la finalidad de lo que podríamos considerar como “estéticamente esencial” es la configuración de una experiencia **en tanto** experiencia, en términos de su radicalidad y esencia (Ibíd.: 331). En síntesis, el arte como experiencia será una integración

altamente significativa de ámbitos que en apariencia no terminan de conciliarse:

“En el arte como experiencia, la actualidad y la posibilidad o idealidad, lo nuevo y lo viejo, el material objetivo y la respuesta personal, lo individual y lo universal, lo superficial y lo profundo, lo sensible y la significación, se integran en una experiencia que transfigura la significación que tienen cuando la reflexión las aísla” (Ibíd.: 335).

Desde esta perspectiva, el cumplimiento de las distintas modalidades de la experiencia es el contenido de la totalidad de las obras de arte (Ibíd.: 352). Además, las nuevas facturas correspondientes a las obras que van surgiendo irán ampliando la calidad y profundidad de las distintas experiencias, expandiendo nuestra empatía, imaginación y sensibilidad (Ibíd.: 378).

La experiencia cotidiana en tanto acontecimiento artístico – estética. El papel de la tradición.-

A través de la reflexión que hemos revisado, examinando posibles puntos de confluencia entre el pensamiento de John Dewey y Fidel Sepúlveda, otro tema que aparece como central es el de la revalorización de la experiencia cotidiana, considerando su dimensión estética y su relación con el arte, vínculo la mayoría de las veces ausente en la reflexión estético - filosófica. De ahí el esfuerzo de Dewey por considerar aquellas “fuerzas y condiciones ordinarias de la experiencia que no acostumbramos a considerar como estéticas” (Ibíd.: 4).

Lo que debemos tener en cuenta es que el denominado “producto artístico” surgirá del orden de cosas cotidiano, en tanto expresión plena del significado de la experiencia de todos los días (Ibíd.: 12). La pregunta que surge entonces es de qué manera las formas cotidianas se transfiguran en “forma artística” o cómo nuestro disfrutar cotidiano de situaciones ordinarias se vuelve experiencia estética (Ibíd.: 13). La clave para ello es alcanzar una determinada “comprensión estética” que tenga determinado rasgos y resignifique nuestras nociones de arte y estética:

“La comprensión estética...debe partir del suelo, del aire y de la luz de donde nacen las cosas estéticamente admirables... ¿Por qué el arte parece a las multitudes una importación traída de un lugar extraño a la experiencia, y por qué lo estético es sinónimo de artificial?” (Ibíd.: 14).

Dewey examinará nuestra constitución más básica como “criaturas vivientes” que tienen experiencias con su entorno: tales experiencias serán estéticas pues el mundo en el que nos movemos posee una estructura afín con lo estético en tanto mezcla de “movimiento y culminación, de rompimientos y reuniones” (Ibíd.: 18-9) o lo que en otras palabras se ha referido como “reverberaciones quedas”, en alusión a la riqueza del contenido de la experiencia (Ibíd.: 20). Esto se vincula, además, con un determinado modo de vivencia de la experiencia presente, del **aquí y ahora**, la cual al acontecer de esa manera hacen que ser y entorno se unan en la plenitud de su vitalidad (Ídem).

En este punto, cabe volver al concepto de experiencia que se desprende de esta reflexión, donde se vinculan vida, arte y estética, al igual que en la perspectiva de Sepúlveda:

“La experiencia...es vitalidad elevada...un intercambio activo y atento frente al mundo...completa interpenetración...proporciona nuestra única posibilidad...estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones...es el arte en germen...contiene la promesa...de la experiencia estética” (Ibíd.: 21-2).

Al intentar resaltar los vínculos entre estética, arte y vida cotidiana no terminan de aflorar los distintos prejuicios que nos ha legado la historia del arte y del pensamiento al respecto. Es por ello que muchas veces el esfuerzo por ligar lo más preclaro del intelecto con su raigambre vital y básica se consideró como un ir en contra de su naturaleza y rebajarlo de valor (Ibíd.:

23). O el prejuicio respecto a vincular las más reputadas obras de arte con la vida que compartimos en común, el cual generó abundantes reacciones de repulsión y resquemor (Ídem). Lo único que resulta del ejercicio de tales prejuicios es la segmentación en compartimentos estancos entre la actividad práctica e intuitiva respecto de los procesos imaginativos, sus propósitos intelectuales y su materialización en obras; en definitiva, de lo emocional enfrentado al pensamiento (Ibíd.: 24). Cada uno de estos elementos tiene un lugar propio y legítimo desde el cual acontece, situación que no alcanza a ser vista por aquellos que describen la experiencia cotidiana como lugar donde tales separaciones se darían de manera inherente a la manera de ser del hombre (Ídem).

La eliminación de los mencionados prejuicios viene aparejada además por una nueva concepción de la experiencia en tanto despliegue de nuestra sensibilidad: “Padecemos las sensaciones como estímulos mecánicos o irritantes sin tener un sentido de la realidad que hay en ellos y tras de ellos: en la mayor parte de nuestra experiencia los diferentes sentidos no se unen” (Ídem). Habitualmente, señala Dewey, los sentidos nos son útiles para “despertar las pasiones”, mas no colaboran con activar nuestra intuición, quedando pobremente asociado todo florecimiento de la sensibilidad con una mera excitación superficial (Ídem). Es por ello que los distintos sentidos y la sensibilidad, la carne y la materia, en general han ido ganando un injustificado “mal prestigio” en tanto ser considerados como agentes válidos de conocimiento (Ídem).

Una manera de sacudirnos el mencionado desprestigio de lo sensible es reconsiderar y volver al concepto de experiencia en tanto resultado, signo y recompensa de la interacción del organismo con su entorno, relación que cuando es realizada plenamente se traduce en “participación y comunicación” (Ibíd.: 26). En esta reconsideración y puesta en valor de la experiencia, debemos cuidar de no caer en caricaturescos extremos, más aún si con ello intentamos trazar y partir de la experiencia básica de lo humano: “El pleno reconocimiento de la continuidad de los órganos... no implica una necesaria reducción del hombre al nivel de las bestias. Al contrario, hace posible trazar un plan básico de la experiencia humana” (Ídem).

El retorno a la experiencia no puede aparecer separado de los ritmos básicos de la vida, los cuales le dan su sello y modelo, pues el arte de la naturaleza es finalmente material básico y modelo para la realización plena de las intenciones humanas (Ibíd.: 29). Desde este lugar, la cultura será producto no de los esfuerzos individuales del hombre y su intelecto sino de su relación con un entorno que lo cobija y posibilita la experiencia humana (Ibíd.: 32). En la experiencia estética hay una inmensa riqueza y potencial para albergar significados y valores que, en el plano de la abstracción, quedan confinados al ámbito de lo meramente “ideal” o “intelectual” (Ibíd.: 33).

Como ya indicamos, la experiencia se caracteriza por una relación dual entre “hacer” y “padecer”, procesos que constituyen lo experiencial en tanto se establezcan relaciones entre ambos ámbitos; la calidad y cualidad

de tales relaciones serán entonces el mejor parámetro para calibrar el contenido y significado que posean las distintas experiencias (Ibíd.: 51). Nada de lo que vivamos arraigará como una “verdadera” experiencia mientras no exista el equilibrio mencionado entre “hacer” y “recibir” (Ibíd.: 52). Junto con esto, hacíamos notar que sin el respectivo “proceso de encarnación”, ninguna experiencia termina de completarse: al respecto, Dewey menciona que no es casual que términos como los de “construcción” y “obra” sirvan para referirse tanto a un “proceso” como a un “producto terminado” (Ibíd.: 59). Las experiencias serán finalmente elementos que otorgarán el **ritmo** y **unidad** característicos de toda obra (Ibíd.: 65).

Haciendo un paralelo con lo que hemos visto bajo el concepto de “tradición”, Dewey también vincula a la experiencia con una determinada “recreación” de lo consignamos bajo la etiqueta de “pasado”, modificando parte de nuestros prejuicios y preconcepciones: “La unión de lo nuevo y lo viejo no es una simple composición de fuerzas, sino una recreación...mientras que lo viejo, lo “almacenado”, es literalmente revivido, se le da nueva vida y alma al encontrarse con una nueva situación” (Ibíd.: 70). De esta manera “lo conservado”, a través de la experiencia, será materia para lo nuevo por vivir, adquiriendo además renovados significados (Ídem).

Reconceptualizar la experiencia, como lo hace Dewey, implica visitar nuestras concepciones en torno al tiempo y la manera en cómo nos relacionamos con las distintas categorías de lo temporal: si la inmediatez e

individualidad son trazos inequívocos de la experiencia concreta y presente, el significado, sustancia y contenido serán material de lo asimilado a partir de las experiencias vividas (Ibíd.: 82). Cada uno de nosotros, como individualidad particularmente ejercida, vuelve presente un cierto modo de percibir que, interactuando con el material del pasado, da origen a algo nuevo y que es producto de la experiencia (Ibíd.: 122). Valga señalar, no obstante, que el material de la experiencia vivida no es transformado inmediatamente en obra y materia de arte, pues esto es parte de un “proceso” que se irá desarrollando conforme vaya desplegándose la experiencia (Ibíd.: 125).

Como ya hemos señalado al recalcar la relación entre estética y experiencia, la percepción de los distintos ritmos de la naturaleza sólo adquirirá categoría estética en tanto ellos se conviertan en ritmos de la experiencia (Ibíd.: 183). Además, la mentada “recurrencia estética” será la de las relaciones que se van sumando e integrando, conduciéndonos siempre “hacia adelante” en lo que experimentamos (Ibíd.: 187). En tal dinámica, cada movimiento de la experiencia, al completarse, vuelve a su inicio, aportando tal regreso siempre algo nuevo, enriquecido por las diferencias que se han ido incorporando en el proceso (Ibíd.: 190). En lo que podríamos denominar como “objeto estético”, desde esta perspectiva, éste opera impulsando distintas “energías” que cumplen distintos roles, otorgándole a la obra cierto ritmo que se traduce en “clarificación, intensificación, concentración”, energías potenciales que se irán provocando y reforzando en favor de la experiencia resultante (Ibíd.: 200).

En el mencionado resultado de la experiencia siempre habrá una totalidad cualitativa e implícita que será una concretización de las distintas actividades que dan cuenta de la riqueza humana (Ibíd.: 222).

Lo que distinguirá particularmente a la experiencia estética “como tal” será la nula distinción entre sujeto y objeto, alcanzando dimensión estética precisamente cuando la experiencia colabore en anular y confundir tal escisión:

“La única característica distintiva de la experiencia estética es el hecho de que no existe en sí tal distinción del yo y el objeto....es estético en el grado en que el organismo y el ambiente cooperan para instituir una experiencia en que los dos se integran tan plenamente que desaparecen” (Ibíd.: 281).

Resulta notable, por lo demás, la manera cómo Dewey retoma temas ya mencionados como el de la tradición, los cuales resultan enriquecidos y profundizados a través su concepto de experiencia y cómo éste se conforma:

“La constitución nativa del artista señala por la sensibilidad peculiar a algún aspecto del universo multiforme de la naturaleza y el hombre, y por la urgencia de rehacerlo a través de la expresión en un medio preferente. Estos impulsos inherentes se convierten en la mente cuando se funden con un fondo particular de la experiencia. Las tradiciones forman una gran parte de este fondo” (Ibíd.: 299).

En esta línea, la experiencia se transforma en “criterio estético”, en el sentido que la calidad y profundidad de las distintas obras dependerá de la manera en que el artista se relacione con la tradición que le otorga razón y

sustento. Cada una de estas tradiciones operará a manera de “hábito organizado” de la percepción, con el fin de ordenar y transmitir el material heredado (Ídem). Tal dependencia respecto de la tradición será factor fundamental para la creatividad artística, convirtiéndose en señal inequívoca del genuino arte el modo cómo el creador se relaciona con la respectiva tradición artística:

“Esta dependencia (de la tradición) es un factor esencial para la visión original y la expresión creadora. Lo malo del imitador académico no es que dependa de la tradición, sino que ésta no ha penetrado en su mente, en...su propias maneras de ver y de obrar. Permanece en la superficie como un ardid...como una sugestión y una convención extrañas” (Ibíd.: 300).

Respecto al proceso creativo, Dewey relaciona la consabida “intuición artística” con el encuentro que realiza el artista entre “lo viejo y lo nuevo”, proceso de reajuste a partir de la conciencia creadora en una cierta armonía que surge de forma rápida y repentina. No obstante, lo que aparece como una inusitada “revelación” no es más que el resultado final de un largo y trabajado proceso de trabajo y creación de parte del artista (Ídem).

Dewey no deja de insistir en la importancia de la tradición en la conformación del artista en particular y todo ser humano en general: y es que todo deseo individual adquirirá forma y contenido a partir de su relación con el ambiente y entorno que lo rodeen. Materiales tanto ideológicos como de convicción personal provienen siempre de otros, con los que convivimos a diario, resultando totalmente empobrecido aquel que

desdeña de las tradiciones que lo constituyen como persona individual y colectiva (Ibíd.: 305). Más aún: las distintas experiencias que se encarnarán en diversas obras de arte son posibles **gracias** a las experiencias de los otros, vivos y muertos, que han terminado de dar forma a una determinada individualidad artística (Ídem).

A partir de lo ya dicho, la experiencia “en grado sumo” será precisamente la estética, siendo esta última la fuente a la que debe recurrir todo filósofo al momento de conceptualizar la experiencia general (Ibíd.: 309). En ella, todos y cada uno de los elementos que conforman nuestro ser se encuentran embebidos, anulándose todo tipo de separación analítica entre ellos a nivel consciente (Ibíd.: 310). De esta forma, la experiencia se constituirá como tal a partir de la unión de los significados de la tradición y aquello que emerja como nuevo material (Ídem). Es, en otras palabras, la integración entre **sujeto y objeto**, como sello de la obra de arte, siendo la perfección de tal integración un criterio de medida para el determinado “estado estético” de la obra (Ibíd.: 313).

La complejidad de lo vital se vuelve inteligible a partir de la experiencia estética, la cual presenta los distintos significados como material de una experiencia clara, coherente e intensamente “apasionada” (Ibíd.: 327). Valga señalar, sin embargo, que el arte para Dewey es una **cualidad** que impregna la experiencia y no constituye la experiencia misma. Bajo tal concepto, la experiencia estética siempre “será más” que puramente estética (Ibíd.: 369). Como se señaló, el material para la experiencia estética humana siempre será de carácter **social**, siendo

relevante en términos no sólo artísticos, sino culturales y civilizatorios: “una manifestación, un registro y una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización” (Ídem).

El espectador y su co – elaboración con la obra vía percepción.-

Otro de los temas relevantes en el terreno del arte tratados por Dewey es el del espectador y la relación que éste establece con la obra. Tal temática, no olvidemos, también resulta clave en la reflexión de Fidel Sepúlveda, en el sentido de otorgarle un papel **activo** a quien recibe la obra, siendo co – creador de la misma, ejerciendo un rol crucial en la conformación y desarrollo de ella.

En esta misma línea se encuentra John Dewey, el cual es enemigo de las separaciones dualistas y radicales que poco han colaborado con la reflexión artístico - estética. Tal postura se extenderá al momento de pensar en quienes perciben el arte y sus obras, no existiendo propiamente una escisión entre creador y quien recibe dicha creación: “La distinción entre lo estético y lo artístico no puede ser llevada tan lejos, hasta convertirse en una separación. La perfección en la ejecución...implica a aquellos que perciben y gozan” (Ibíd.: 55). Es por ello que para que una obra alcance status artístico, ésta debe también adquirir rango estético, lo que implica necesariamente que sea hecha para ser percibida por un determinado receptor. Lo mismo se aplica para algo que muchas veces se

pasa por alto y que es la percepción del artista respecto de su propio trabajo, proceso que no termina de completarse si la percepción del creador no resulta estética para su resultado artístico (Ídem).

De esta forma, procesos creativos – productivos están entramados orgánicamente con los de la percepción. De hecho, la percepción que deja satisfecho al artista será vista como el límite para ponerle “fin” a su trabajo (Ibíd.: 57). Será cuando el propio creador experimente su trabajo como una experiencia satisfactoria cuando se declare el término de la obra, lo cual siempre se realizará desde la percepción directa del creador (Ídem). En la experiencia efectivamente artístico – estética no tienen sitio las separaciones entre la obra como acto y la percepción de ella, y es que cuando la experiencia tiene una connotación genuinamente estética, la recepción opera como un todo activo y en constante movimiento (Ibíd.: 58).

Dewey rescata de la percepción lo que tiene ésta de radicalidad, dependiendo la manera en cómo nos relacionemos con ella el que se constituya en experiencia estética o no: “Hay en la percepción un sentido inmediato de las cosas...como perteneciendo...o como discordando...En la medida en la que el desarrollo de una experiencia se controla...esta experiencia adquiere una naturaleza...estética” (Ídem).

Junto con la percepción y su radicalidad, están la factura y el padecimiento como elementos propios de la obra de arte, los cuales difícilmente podemos distinguirlos en la experiencia estética de la obra en tanto ambas experiencias se acumulan mutuamente y confunden entre sí (Ídem). Es interesante ver de qué manera Dewey vincula el desarrollo de

una determinada propuesta artística a su relación con la percepción de la obra: la obra, para su realización y perfeccionamiento, depende de la percepción que se haga de ella, vinculando los distintos ámbitos que se presenten en la misma, relacionando así imaginación con observación. A fin de cuentas, el verdadero trabajo artístico, su **labor**, será la de elaborar una experiencia que guarde relación y coherencia con la percepción de la obra, puesto que a espaldas de la percepción no hay obra posible (Ibíd.: 58-9).

Centrándonos ahora en el espectador, sus actividades están al mismo nivel que las del creador, derribando el prejuicio de la recepción artística como sinónimo de pasividad perceptiva (Ibíd.: 60). Tal como en el caso del artista, en la percepción del espectador no hay hecho aislado respecto de lo percibido, implicando además el percibir el “sumergirse y empaparse” en el mundo propuesto por la obra (Ibíd.: 61, 62). Yendo un poco más lejos, Dewey atribuye a la poca reflexión del momento perceptivo, en parte, el atraso que han sufrido las artes en nuestro mundo, etiquetando a la percepción como un momento “especial” o “aurático” (Ibíd.: 62).

Lo que ha escaseado, hasta ahora, es la idea que al percibir, el que contempla, debe ser capaz de crear y re – crear su propia experiencia. Tal creación, como ya hemos dicho, debe estar al mismo nivel que las relaciones del creador con su obra pues en el receptor debe también producirse un determinado “orden”, cierta “organización” que va a la par con el esfuerzo creativo (Ibíd.: 63). Sin la mencionada re – creación de lo artístico, lo percibido no será propiamente una obra de arte, pues en tal proceso de creación y recepción tanto receptor como creador deben vivir los

mismos procesos, bajo la fórmula de “la extracción de lo significativo”. Al igual que como en Gadamer, esto último va aparejado con una determinada “comprensión” (Ídem).

Lo dicho anteriormente Dewey también lo expresa a través del **habitar** y de qué manera tal habitar convierte al mundo en un verdadero “hogar”: “Mediante los hábitos formados en el intercambio con el mundo, nosotros también habitamos el mundo. Éste se hace un hogar y este hogar es parte de cada una de nuestras experiencias” (Ibíd.: 117). Habitando a través del intercambio permanente con el mundo y las experiencias vinculadas a él es que nos volvemos propiamente “habitantes”, en tanto el mundo que nos sostiene llega a ser parte de las distintas experiencias que tenemos. En esta línea y en relación con lo anterior, la obra de arte sólo será completada si termina operando en lo que significa la otredad para el artista, es decir, “los otros” que se relacionan con su obra (Ibíd.: 119). El llamado “producto del arte” será finalmente el vínculo entre artista y público, aun cuando el primero cree su obra en la más redomada de las soledades (Ídem).

Como se señalaba, en el proceso creativo el artista tiene que convertirse, a su vez, en receptor de su propio trabajo para que éste se complete y aparezca como tal (Ídem). No obstante, y es ahí donde se realiza la mayor diferencia, los niveles de percepción entre el artista y su propio trabajo y el público llevan ínsitos cierto matiz: “Lo que es cierto para el productor lo es también para el que percibe. Éste puede percibir académicamente...o sentimentalmente...Sin embargo, si percibe

estéticamente creará una experiencia cuyo *subject matter*, la sustancia, será nuevo” (Ibíd.: 121).

De nuevo, la obra de arte sólo es capaz de aparecer **como tal** cuando se encarna y se hace “vida” en la experiencia individual, re – creándose cada vez que es materia de experiencia estética (Ibíd.: 122). Es por ello que, ante tal visión de la percepción, del espectador y de la obra en general, las tendencias que trataron a la obra de arte como “simple recuerdo”, o la figura del “mirón” en la galería de pintura, no sólo yerran para con el espectador sino también respecto a la gran masa de críticos y teóricos que se ocupan del mundo del arte y que con tales prejuicios sólo consiguen enturbiar y volver errática su labor (Ibíd.: 127).

Las concepciones de Dewey respecto de la percepción y la relación del espectador con la obra, tienen intrínseco vínculo con la idea que tiene el autor respecto de la obra de arte, en cuanto entendida como “adaptación mutua de distintas partes distintas para constituir un todo” (Ibíd.: 152). Esto se une con sus ideas respecto a la percepción que ya veíamos: ésta será plena al tener cierto correlato en un determinado objeto o acontecer, acompañada de una determinada liberación energética en su forma más pura, organizada y rítmica (Ibíd.: 201).

Especificando lo dicho anteriormente, respecto a lo que caracteriza a la percepción del artista frente a la del espectador, Dewey señala:

“El artista sólo hace respecto a las cualidades temporales y espaciales del material de percepción, lo mismo que respecto a todo el contenido de la percepción ordinaria. Selecciona, intensifica, y concentra por medio de la

forma, ya que el ritmo y la simetría son, por necesidad, la forma que toma el material cuando sufre las operaciones clarificadoras y ordenadoras del arte” (Ibíd.: 207).

Para Dewey, lo que suele ser materia de error y confusión en el ámbito de la percepción es la poca claridad que existe entre el producto físico y lo que sería el objeto “propriadamente estético”: lo que se percibe es, básicamente, un objeto a partir de una serie de interacciones y lo inagotable de la obra de arte será una función de tal tipo de percepción (Ibíd.: 247-8). En tal nivel perceptivo, no hay experiencia en que la contribución humana no termine por ser un factor determinante para lo que sucede, actuando lo humano como **fuerza** antes que como **transparencia** (Ibíd.: 278). En la experiencia, las cosas y hechos del mundo se transforman a través del contexto humano, cambiando al receptor que forma parte de la interacción (Ídem).

Esta reconceptualización de la percepción, nos permite releer la historia del arte, bajo otra óptica: “Si ahora nos damos cuenta de significados esenciales es precisamente porque los artistas en todas las diversas artes las han extraído y expresado en núcleos vívidos y prominentes de percepción” (Ibíd.: 332).

Arte “popular” y arte “oficial”.-

Otro de los temas abordados por Dewey en su reflexión sobre el arte como experiencia y la relevancia de la estética en ello es la oposición que se ha formado desde la academia entre arte “culto” o “bello” y el llamado arte

“popular” o “no oficial”. Tal contraste nos parece vital al momento de relacionar tales pensamientos con lo planteado por Fidel Sepúlveda, a quien le preocupó de sobremanera cómo ambos tipos de arte podían entrar en un diálogo enriquecedor y salir del callejón sin salida de las antinomias absolutas.

Dewey parte del hecho que en todo tiempo y espacio humanos se han desarrollado las llamadas “artes populares” como alternativas disidentes y no consideradas dentro del llamado “arte oficial”, encargado de sancionar y dirigir los decursos del arte y la crítica a través del tiempo (Ibíd.: 172). Esto responde a aquella “tradición permanente” la cual insistirá, permanentemente, en realizar todo tipo de distinciones que finalmente resultan discriminatorias con cualquier expresión que se aleje o simplemente no calce con los preceptos de las llamadas bellas artes (Ibíd.: 211). No debemos perder de vista además el que las artes consideradas como “favoritas” para cada contexto surgen siempre bajo el auspicio y control de las autoridades de las respectivas épocas y es a partir de este apoyo institucional y social que la distinción entre arte culto y popular ha podido subsistir a lo largo del tiempo (Ídem).

Lo anterior, no obstante, tiene implicancias en los dominios más variados, de los cuales no queda excluido el de la reflexión filosófica respecto de las artes y cómo a través de ellas se ha terminado por exaltar cierto tipo de expresiones en desmedro de **ningunear** otras:

“La teoría filosófica se ha interesado solamente por aquellas artes que tienen la marca y el sello del reconocimiento de la clase que tiene una

posición social y de autoridad. Pueden haber florecido las artes populares, pero no han obtenido atención...No eran dignas de mención, ni siquiera eran pensadas como artes” (Ídem).

Desde la trinchera de la experiencia podríamos aludir algo similar, apuntando al hecho de que a ésta se le impondrían límites similares, guiados fundamentalmente por nuestro interés. No obstante, la propia experiencia se encarga de hacernos patente el hecho que ella posee más bien un “marco total indefinido” (Ibíd.: 218). Del mismo modo, las distintas artes han buscado extralimitar sus propios medios de expresión hasta lograr cierta autonomía, demostrándonos que ningún arte es, de por sí, **limitativa** como para verdaderamente imponer límites tan firmes y sólidos entre las distintas expresiones (Ibíd.: 251). De aquí podemos concluir que, dada la riqueza y complejidad que aporta la experiencia, realizar una limitación demasiado definida resulta a fin de cuentas un gesto vacuo e impreciso. Antes bien, habría que concebir las distintas delimitaciones como “bandas” y no como líneas fijas que segmentan a manera de “compartimentos estancos” la experiencia del arte, cuyas características cualitativas toman la forma de un espectro, nunca del todo definido (Ibíd.: 252).

Llegados a este punto, cabría preguntarse acerca del rendimiento de los conceptos en torno al arte y de qué manera ellos pueden volverse verdaderamente funcionales para un pensamiento estético que no deje afuera la dimensión experiencial de lo artístico:

“¿Por qué confinar todas estas variantes de tendencia a un solo concepto duro y rígido? No es que los conceptos no sean el corazón del pensamiento,

sino que su oficio real es servir de instrumento para acercarse al juego cambiante del material concreto, no atar” (Ibíd.: 254).

Continuando con las implicancias de lo señalado, inevitablemente toda clasificación termina por predisponer a la percepción y, por ende, toda teoría sustentadora de lo artístico será también una restricción a la capacidad creadora de la obra ante el espectador. De allí que lo verdaderamente **nuevo** en materia de arte se identifica como tal en tanto no calza con lo que hasta ese momento se ha prefigurado o encasillado bajo el rótulo artístico (Ibíd.: 255). De este modo, lo que Dewey denomina como “filosofía de las clasificaciones fijas” lo único que logra es motivar a los artistas hacia un quehacer donde “la seguridad es lo primero”, terminando tal precepto por ser el que rige su trabajo, en un principio creativo y original (Ídem).

En el terreno de lo artístico propiamente tal, ha ido quedando claro que los denominados “límites exactos” de los distintos medios artísticos no pueden provenir de ninguna regla a priori ni extra – artística y que todo gran “inaugurador” del arte se distingue como tal precisamente por ser capaz de romper con aquello que en un momento pareció fijo e inherente al desarrollo artístico y que él mismo se ha encargado, a través de su oficio, de demostrar lo contrario (Ídem). Es más, el “gesto” genuinamente artístico está relacionado directamente con este proceso de “romper” prejuicios y preconcepciones con el fin de construir una propuesta nueva y original de la que el propio artista forma parte:

“La función del arte considera unificar –romper distinciones convencionales...desarrollando la individualidad...esa función del arte...consiste a su vez en organizar las diferencias –eliminar el aislamiento y los conflictos...utilizando oposiciones...para construir una personalidad más rica-. De aquí la extraordinaria ineptitud de una psicología compartimentada” (Ibíd.: 280).

En definitiva, la mentada “psicología de compartimentos” que sostiene una separación intrínseca de la percepción ante la obra, hacia el único lugar que nos conduce es a reflexionar sobre la manera en que las distintas instituciones legitimadas socialmente han ido determinado y predeterminando tanto la producción como el consumo y uso del arte a lo largo de la historia (Ibíd.: 296).

Fidel Sepúlveda y el pensamiento heideggeriano.-

Otro de los pensadores que de alguna u otra manera siempre está orbitando alrededor de la reflexión estética de Fidel Sepúlveda es Martin Heidegger (Sepúlveda: 2001, 2009, 2010). Específicamente, del pensador alemán se tomarán elementos relacionados con la tradición y costumbres de un pueblo, el tema de la tradición y el arraigo, el papel del misterio y la idea de “cuaternidad” heideggeriana, integrada por “Cielo, Tierra, Mortales y Divinos”.

Respecto del papel de la tradición y el problema del arraigo en la modernidad, Heidegger señala que sólo de aquello que poseemos cierta noción, aunque ésta sea vaga, podemos separarnos y definitivamente desvincularnos de manera total (“Serenidad”, 1994). Vale decir, y aunque muchas veces no seamos conscientes de ello, formamos parte de una tradición y ésta nos constituye de manera fundamental como colectividad y seres individuales, aunque no nos percatemos expresamente de ello o incluso terminemos por negarla. La tradición, entonces, siempre está cumpliendo un determinado “rol” en términos éticos, estéticos y filosóficos en las distintas comunidades, por muy globalizadas o fragmentadas que éstas se encuentren.

Dentro de este último panorama, especialmente en el mundo globalizado en que hoy vivimos, la pregunta de Heidegger resuena con especial acuciosidad:

“¿No depende el florecimiento de una obra cabal del arraigo a un suelo natal? Johann Peter Hebel escribió una vez: «Somos plantas - nos guste o no admitirlo - que deben salir con las raíces de la tierra para poder florecer en el éter y dar fruto.»” (Op. Cit.: 3).

Ante esto, ¿cuál sería entonces el arraigo que tienen las actuales obras con sus respectivas tradiciones? ¿Es considerado el arraigo un factor de creatividad y conformación para lo artístico o simplemente es visto como un dato y circunstancia histórica más? Ya en la década del '50 Heidegger apuntaba a lo que significaban los adelantos técnicos en su época y la incidencia que estaban teniendo respecto del modo de vida del hombre del siglo XX, lo cual se ha agudizado y llevado a un extremo en los tiempos que vivimos. Cuesta encontrar una postal más vívida de nuestro presente que la descrita por Heidegger hace medio siglo:

“Todo esto con que los modernos instrumentos técnicos de información estimulan, asaltan y agitan hora tras hora al hombre - todo esto le resulta hoy más próximo que el propio campo en torno al caserío; más próximo que el cielo sobre la tierra; más próximo que el paso, hora tras hora, del día a la noche; más próximo que la usanza y las costumbres del pueblo; más próximo que la tradición del mundo en que ha nacido” (Ibíd.: 4).

¿Cuáles son las implicancias que esto posee para las comunidades y sus respectivas tradiciones? Es allí donde tanto Sepúlveda como Heidegger refieren al **arraigo**, el cual se encuentra verdaderamente amenazado en su lado más fundamental. Ambos pensadores ven esta desvinculación respecto de lo más vital de una comunidad como un sello de los tiempos que se viven (Ídem). La pregunta que surge a partir de esto es sobre las

condiciones que tendrán las futuras obras humanas en un suelo **sin arraigo alguno** y qué tipo de obras se pueden esperar desde el desarraigo. ¿Asistiremos al nacimiento de un “nuevo arte”, por ejemplo, o nos gobernarán sin contrapeso las ideas de planificación, empresa, eficiencia, productividad etc.? Al parecer, esto último es lo que ha terminado por instalarse, teniendo muchas veces las artes y las humanidades que ir acomodando sus propias lógicas a tales preceptos, totalmente desconectadas de la tradición que alguna vez les insufló vitalidad.

Si el arraigo es una dimensión fundamentalmente ausente de lo contemporáneo, habría que pensar entonces en un nuevo “suelo y fundamento” para un “arraigo por venir”. Lo paradójico es que lo preguntado en este tipo de cuestionamiento muchas veces está tan cerca y a la mano de nosotros que no terminamos por advertirlo ni valorarlo. Como señala Heidegger, siempre el camino “hacia lo próximo” resulta ser el más lejano y difícil de advertir y asumir, situación que el mismo Fidel Sepúlveda pudo constatar en nuestro país, lugar desarraigado e ignorante de sus propias tradiciones y riqueza cultural vernácula, fuente potencialmente fecunda de ser revisitada y valorada.

En su tiempo, Heidegger asistió a algo que a nosotros, habitantes del siglo XXI, nos parece una realidad habitual y casi dada por sentada: la dramaticidad de “lo reemplazable”, el consumismo galopante y cómo ello arrasa con lo que tiene la intención de perdurar en el tiempo a través de la transmisión de las distintas experiencias intergeneracionales:

“Ser, hoy, es ser reemplazable. La idea misma de “reparación” ha llegado a ser una idea “antieconómica”. Para todo ente de consumo es esencial el ser consumido ya, y llama así a su reemplazo. Tenemos aquí uno de los rostros de la desaparición de lo tradicional, de lo que se transmite de generación en generación. Incluso en el fenómeno de la moda lo esencial no es ya el aspecto (en cuanto tal, la moda se ha convertido en algo tan anacrónico como el remiendo), sino la reemplazabilidad de los modelos, de temporada en temporada. La vestimenta no se cambia más cuando y porque se ha hecho defectuosa, sino porque tiene el carácter esencial de ser “el vestido del momento esperando el siguiente” (Heidegger, 1975: 112-3)

Ante tal panorama no queda más que darle un giro a nuestra concepción de la tradición y de lo que de ella se transmite y pervive. De esta forma debemos ver **la permanencia** no más como lo que perdura de manera constante e invariable, sino como “lo siempre nuevo del cambio permanente”, es decir, lo que siempre cambiará para finalmente no cambiar; aquello que termina por sobrevivir a la oleada de cambios volviéndose flexible y adaptándose a los nuevos tiempos (Ídem). Como otros pensadores sostienen, en las épocas de los más radicales cambios siempre es más lo que se conserva que aquello que aparece como sustancialmente novedoso.

Otra faceta que llama la atención en la reflexión heideggeriana posterior a la *Kehre* (o giro) es su constante mención del **misterio** en la vida humana. También para Sepúlveda el misterio constituye una dimensión que nos constituye y que, no obstante, hemos ido negando y haciendo caer en el olvido. El conocido concepto heideggeriano de la “serenidad ante las cosas” no es comprensible si no se entiende desde la apertura y aceptación respecto del “misterio”. Tanto uno como el otro, señala Heidegger, permiten un

“modo de habitar” el mundo completamente diferente de aquel dominado por la vorágine cotidiana.

Pero entonces, ¿qué sería, si es que puede llegar a definirse, el misterio? En este punto Heidegger vincula al misterio con quizás sea el único tema de su pensamiento, el ser, con el cual comparten esa extraña condición paradójica de simultánea “manifestación y ocultamiento: Lo que así se muestra y al mismo tiempo se retira es el rasgo fundamental de lo que denominamos misterio” (1994: 7). Es este terreno de lo misterioso, si lo aceptamos y asumimos en su enigma y paradoja, el que nos dará un nuevo suelo y fundamento para vivir, otorgándonos “el nuevo arraigo” que necesitamos para vivir en los tiempos donde toda tradición y vinculación con el pasado pareciera haberse perdido definitivamente (Ídem). Incluso para Heidegger, y me parece que Sepúlveda habría compartido tal postura intelectual, este nuevo arraigo sería el primer paso para hacer “revivir”, en una nueva modulación, aquel arraigo obliterado por las actuales generaciones. Para ambos pensadores, cuando se **despierte** una apertura hacia el misterio y una nueva sensibilidad, sólo allí, podemos abrigar alguna esperanza que nos conduzca hacia un **nuevo** suelo y fundamento, un **nuevo arraigo** donde podamos volver a asentar renovadas raíces. Por lo tanto, no se trata de eliminar la figura del arraigo sino de buscar **nuevos suelos** para volver a fundar el gesto arraigante, aun cuando éste presente nueva fisonomía y estructura. Al respecto, valga apuntar lo siguiente: no se trata de condenar de plano y rechazar ingenuamente el mundo en que vivimos. Lo urgente es que, con los elementos de este mundo, se realice un

verdadero y profundo **cambio de actitud** en lo que dice relación con el misterio. Actualmente lo misterioso y enigmático es justamente el mundo donde domina de punta a cabo la técnica por lo que, el primer paso para re – fundar un nuevo arraigo es no caer en el mero rechazo y caricatura de lo que nos constituye actualmente. Esto último debe tomarse y aceptarse para finalmente cambiar nuestra manera de relacionarnos con ello (Heidegger, 1975: 86).

La Cuaterna: Cielo, Tierra, Mortales y Divinos. El modo de la verdad en que se manifiesta el ser como lo cuadrante.-

Un último aspecto de la reflexión heideggeriana recogida directamente por Fidel Sepúlveda es aquel referido por el pensador alemán como la “cuaterna” o “unicuadricidad”, la cual agrupa a Cielo, Tierra, Mortales y Divinos en una sola y compleja unidad. Tal concepto es citado reiteradamente por Sepúlveda con el afán de integrar tanto la realidad profana como la sagrada, integración que Fidel observa que se produce en el arte tradicional.

Lo interesante de tal concepto es la manera cómo Heidegger visualiza mutuamente imbricadas a cada una de las partes que integran esta Cuaternidad:

“«en la tierra» significa abajo el cielo». Ambas cosas co - significan «permanecer ante los divinos» e incluyen un «perteneciendo a la comunidad

de los hombres». Desde una unidad originaria pertenecen los cuatro -tierra, cielo, los divinos y los mortales- a una unidad” (2007: 212 - 3).

Al mencionar a una de las 4 partes de la Cuaternidad, entonces, pensamos y mentamos de algún modo a las otras tres.

Heidegger vinculará a la Cuaterna, y lo mismo hace Fidel Sepúlveda, el problema del “habitar humano” o lo que sería el “habitar estético”. De hecho, al relacionarnos de una determinada forma con Tierra, Cielo, Mortales y Divinos, lo que implica el “salvar, recibir, esperar y conducir”, de ese modo, puede acontecer propiamente el habitar humano que se traduce en un “cuidar” de la Cuaternidad (Ibíd.: 214). Tal cuidado implica ser fieles y permanecer atentos a la “esencia” de la Cuaterna; custodiar implica, necesariamente, un determinado “albergar” (Ibíd.: 215). Por tanto, si y sólo si salvamos a la Tierra como Tierra, recibimos al Cielo como Cielo, esperamos a los Divinos como Divinos, nosotros los Mortales habitaremos genuinamente, asumiendo nuestra condición finita y conduciendo así nuestra propia esencia de manera afín con la Cuaterna.

Cabe mencionar, además, que estas cuatro realidades deben concebirse como unidas y mutuamente pertenecientes entre sí (Ibíd.: 233 y ss.). De este modo, si nos fijamos en cada una de las esencias de estos 4 elementos, en cada uno de ellos, veremos también a los 3 restantes (Ibíd.: 250 y ss.). Esta idea relacional y sistémica a nivel universal y cósmico pudimos comprobarla también en la reflexión de Sepúlveda, la que plantea un afán integrador e interrelacionado de todo lo existente. Debe aclararse que este mutuo reflejarse que realizan los 4 elementos de la Cuaterna no

consiste en presentar una simple copia de las otras 3, sino, a través del reflejar, las otras dimensiones acontezcan de manera propia y genuina, evidenciando la vinculación entre cada una de ellas (Ídem). Así, el reflejar tanto las preserva en la unidad esencial respectiva, y a la vez permite la vinculación de cada una con las otras tres.

Este verdadero “juego especular” que acontece entre estos 4 elementos, Heidegger lo denomina “mundo” (Ibíd.: 254). Éste insiste en que si nos representamos a cada uno de ellos como explicado por los otros 3 lo único que hacemos es encerrar y “asfixiar” al concepto en su más prístina esencia. Y es que ninguno de ellos termina por explicarse del todo por el sólo hecho de estar juntos y aparentemente disponibles de ser aprehendidos conceptualmente (Ídem). Cada uno de los 4 elementos de la Cuaterna esencia como tal y cada uno en el hecho de “hacer del mundo mundo” (Ídem).

Ortega y Gasset.-

Otro pensador que consideramos afín con el pensamiento de Fidel Sepúlveda es el filósofo español José Ortega y Gasset. Cabe consignar que la obra de este último es amplísima y vasta, no obstante, hay ciertos lugares de ellas donde podemos encontrar cierta filiación teórica entre ambos pensadores, ayudándonos a profundizar, a través de Ortega, en algunas de las principales concepciones de Sepúlveda respecto de lo humano, la sociedad, la vida y la tradición.

Uno de los rasgos que pueden atribuirse al pensamiento de Ortega es la capital importancia que éste le otorga a la **imaginación** en la vida humana. En el filósofo español, vida e imaginación van juntas una respecto de la otra, siendo el campo de lo imaginativo un rasgo distintivo de lo humano y la conformación de lo vital:

“Ese programa de vida que cada cual es, es, claro está, obra de su imaginación. Si el hombre no tuviese el mecanismo psicológico del imaginar, el hombre no sería hombre... En una de sus dimensiones esenciales la vida humana es, pues, una obra de imaginación” (Ortega, O. C. V: 137).

Adyacente al tema de la imaginación, encontramos otro tópico que también atravesó la reflexión de Sepúlveda y que es el de la **vocación** o aquel profundo **llamado a ser**. Encontrar la vocación que corresponde a cada uno y serle fiel a ella es lo que nos permite, en palabras de Ortega, vivir una vida auténtica, en concordancia con ese llamado que somos individualmente y que atendemos al “oír” la vocación particular de cada cual:

“Cada hombre, entre sus varios seres posibles, encuentra siempre uno que es su auténtico ser. Y la voz que le llama a ese auténtico ser es lo que llamamos «vocación»... sólo se vive a sí mismo, sólo vive, de verdad, el que vive su vocación, el que coincide con su verdadero «sí mismo»” (Ibíd.: 138).

Puntualizando, Ortega caracteriza a esta vocación genuina y particular de cada uno como un “llamado a un cierto tipo de vida” o, dicho

de otro modo y relevando el tópico de lo vital, cómo la vida nos configura a los seres humanos, expresada en una cierta “voz” o “rito” que proviene de lo más profundo de cada humanidad constituyéndola (Ibíd.: 168). Como ya veíamos, el tema de la vida vinculado a la realización de la vocación en tanto **quehacer**, junto al cumplimiento del llamado de cada cual como la principal tarea vital:

“La vida, bien lo sabemos todos, la vida da mucho que hacer. Y lo más grave es conseguir que el hacer elegido en cada caso sea no uno cualquiera, sino lo que hay que hacer —aquí y ahora—, que sea nuestra verdadera vocación, nuestro auténtico quehacer” (O. C. VII: 104).

Llegamos a la temática respecto de lo humano central en ambos pensadores: tanto uno como el otro consideran que el hombre es concebido, fundamentalmente, como “realidad en tránsito”, en tanto “es siempre un venir de algo y un ir a otro algo” (O. C. V: 141). Junto con ello, lo humano es “drama, tarea vital” (Ibíd.: 142) y es que, a diferencia de las otras realidades que habitan el universo, ser hombre significa siempre “estar a punto de dejar de serlo”, pues estar vivos como seres humanos es un “problema viviente, aventura, riesgo”. El peligro justamente es dejar de serlo, lo que acentúa el carácter de realidad en tránsito que antes señalábamos. Por tanto, la individualidad de cada cual es una especie de “personaje” que nunca acaba por consolidarse del todo, una “utopía incitante”, y que cada uno guarda como un secreto y misterio al interior de la humanidad incompleta que es cada cual (O. C. VII: 89).

La principal implicancia de lo anterior es que la vida que cada uno de nosotros le toca vivir “no nos es dada ni hecha”, y es menester de cada persona, como tarea vital de cada cual, justamente “hacérnosla”, cada cual la suya. De alguna forma la vida particular de cada cual es un “cuaderno en blanco”, el cual debe ser completado y llenado a través del vivir particular (Ibíd.: 102).

Tal vez el tópico de principal coincidencia entre la reflexión de Sepúlveda y el pensamiento de Ortega sea el de “la vida como riesgo”, en tanto tengamos la clara conciencia que lo único seguro en nuestro vivir sea su fundamental incertidumbre:

“La suerte de la cultura, el destino del hombre, depende de que en el fondo de nuestro ser mantengamos siempre vivaz esta dramática conciencia y, como un contrapunto murmurante en nuestras entrañas, sintamos bien que sólo nos es segura la inseguridad” (Ibíd.: 89).

Tal incertidumbre fundamental, aclara Ortega, no es de exclusivo dominio de lo intelectual, sino que atraviesa todo el espectro de lo vital humano, constituyendo la figura del hombre la del “equilibrista” que sortea su humanidad entre abismos donde lo humano está siempre a punto de naufragar. El hombre, por tanto, y como diría Sepúlveda, es fundamentalmente “riesgo”:

“Ese riesgo latente, no es exclusivo de las ideas, sino que va anejo a todo, absolutamente todo, lo que el hombre hace. Por eso he dicho que la sustancia del hombre no es otra cosa que peligro. Camina el hombre

siempre entre precipicios, y, quiera o no, su más auténtica obligación es guardar el equilibrio” (Ibíd.: 95).

Ya hemos señalado que dentro de los principales temas de la reflexión de Sepúlveda se encuentra el de la tradición y cómo lo humano se relaciona con ello. Ortega, especialmente por su especial preocupación por la historia, no se mantiene al margen del tópico: “el hombre nace sintiéndose menesteroso de muchas cosas pero, a la vez, sintiéndose heredero y propietario de no pocas” (O.C. V: 168). Más aún, en esta conciencia de “radical menesterosidad” ve Ortega lo más sustancial de lo vital humano (Ibíd.: 177). El hombre, por tanto, no es sino “continuidad”, puntualizando específicamente cómo nos relacionamos con nuestro pasado: “el hombre no es nada positivo si no es continuidad. Para superar el pasado es preciso no perder el contacto con él; por el contrario, sentirlo bien bajo nuestras plantas porque nos hemos subido sobre él” (O. C. VII: 98).

El tema de la tradición y lo artístico, como en los pensadores que ya hemos visitado, también en Ortega van de la mano. Y es que, inevitablemente, en su reflexión respecto del arte, el filósofo español se topó con el tema de la tradición, específicamente al revisar la figura del genio artístico y dónde específicamente radica su condición de tal:

“Los artistas geniales no amplían el haber tradicional de asuntos y motivos...antes, al contrario, manifiestan su vigor estético limpiando aquellos temas de la costra baladí y grosera que sobre ellos han ido depositando los malos artistas, y volviendo a ponerse delante...la gémula iridiscente” (O.C. II: 50).

A partir de tal concepción es posible cuestionar otras, como la creencia en el “progreso” y qué consideramos por tal: “el progreso verdadero es la creciente intensidad con que percibimos media docena de misterios cardinales que en la penumbra de la historia laten convulsos como perennes corazones” (Ídem). El progreso auténtico para Ortega será hacernos cargo de la herencia de la tradición sobre nosotros y cómo somos, al mismo tiempo, “fieles y traidores” hacia ella misma. Es en el lúcido discernimiento respecto de la tradición donde encontramos, además, cierta configuración de lo que Ortega denomina “el temple” o “ánimo” de cada época en particular: “Aquellos temas primarios del arte pueden servirnos como confesionarios de la historia. Al enfrentarse con ellos cada época y ensayar su interpretación, declara las últimas disposiciones, la contextura radical de su ánimo” (Ibíd.: 50-1).

Podemos colegir que, para Ortega, la tradición funciona a manera de fundamental cimiento para la vida que hacemos todos los días, la “vida esencial”, siendo todo lo que conocemos como vitalidad un derivado de tal cimiento fundamental:

“Previa a la civilización transitoria de nuestros días, previa a la cultura de los últimos milenios, hay una forma eterna y radical de la vida psíquica, que es supuesto de aquéllas. Ella es, en última instancia, la vida esencial. Lo demás, incluso la cultura, es ya decantación de nuestras potencias y apetitos primigenios, es más bien que vida, precipitado de vitalidad, vida mecanizada, anquilosada” (Ibíd.: 280).

A modo de epílogo.-

En la presente investigación, hemos revisado los principales planteamientos que el profesor de estética chileno Fidel Sepúlveda sostuvo en torno a la obra de arte, su estatus y cómo ésta entraba en relación con otros modos del arte, fundamentalmente relacionados con nuestra cultura tradicional y algunos desarrollos del arte contemporáneo vinculados al arte de acción. A través de la lectura del pensamiento estético de Sepúlveda, hemos podido constatar que éste puede leerse, además de como un profundo análisis estético – antropológico de nuestra cultura tradicional, como **también** una reflexión en torno a lo que son los límites del arte, las obras y cómo algunos quehaceres artísticos merecen cierta legitimidad hasta ahora negada de parte de la historia del arte “oficial”. Esto último, fundamentalmente a partir de la particular factura que estos desarrollos presentan y los elementos que ponen en relevancia con su proceder estético y artístico.

Es a partir de ello, y con el motivo de vincular el pensamiento de Fidel Sepúlveda con la reflexión contemporánea respecto de la obra, que hemos propuesto relacionar una de las expresiones más significativas de nuestra cultura tradicional, el Canto a lo Poeta, con algunas expresiones contemporáneas relacionadas con el arte de acción y el denominado “arte efímero”. A la base de tal vinculación colocamos el supuesto de que estos tipos de expresiones son movidas por motivaciones similares, en cuanto a colocarse **a contracorriente** de la concepción tradicional de obra de arte, apelando además a su carácter efímero, su contenido político y el

importante rol que cumple el público en la realización de dichos desarrollos artísticos. Si bien las obras analizadas corresponden a contextos y épocas disímiles, hemos podido comprobar que, en la base, son más las coincidencias que las evidentes diferencias, básicamente en torno a la postura de tales discursos artísticos marginales respecto de los hegemónicos y predominantes. Es por ello que no sólo hay un cuestionamiento respecto de lo que considera como “obra”, sino además de otros elementos relacionados con el arte como son coleccionismo, la institución del museo y la desvinculación de lo artístico con la vida cotidiana.

Por último, en la sección final hemos relacionado la reflexión estética de Sepúlveda con parte del pensamiento de algunos autores que, creemos, entran en franca sintonía con la postura teórica del maestro chileno. Algunos de ellos resultan explícitamente coincidentes con la reflexión de Sepúlveda, mientras otros si bien no son citados de forma expresa por él, vemos que concuerdan en sus principales supuestos, ampliándolos y complementándolos. Particularmente llamativos resultaron la coincidencia con Gadamer respecto a considerar la **vida** humana como un incompleto **caminar**, la **presencia** y **rol** que ejerce la **comunidad** en las sociedad y la conformación de su “gusto” estético, las relaciones entre **arte**, **vida** y **verdad** y el **rol** preponderante asignado por el filósofo alemán para lo **simbólico**. En cuando a John Dewey, son particularmente afines con la reflexión de Sepúlveda la reflexión respecto a los **prejuicios** en torno al arte y específicamente a las obras, la presencia del **museo** y el **coleccionismo** como factores de escisión de lo artístico respecto a su dimensión vital, la

necesidad de una **crítica** “**otra**”, el rol de la **estética** en la **vida cotidiana** y el papel del **espectador** en este complejo proceso. Se agregaron además algunas reflexiones de Martin Heidegger y José Ortega y Gasset que vienen a complementar y ampliar algunos de los principales planteamientos en torno al arte, la estética y la vida del profesor Sepúlveda.

Como acápite final, insistimos en el carácter **precario** de esta última sección que vincula el pensamiento de Sepúlveda con el de otros pensadores, en el entendido que la obra del profesor chileno es un vasto terreno aún por explorar y que merece ser visitado y re – visitado por las generaciones actuales y venideras, pues su potencial reflexivo está lejos de agotarse. Se añade a tal carácter precario el dejar abierto el campo para próximas investigaciones y estudios donde se pueda visualizar de qué manera la reflexión de pensadores foráneos que se vinculan con la reflexión de alguien que centró su reflexión en expresiones de nuestra cultura popular y latinoamericana, colaboran a ampliar nuestra mirada y perspectivas respecto a problemáticas relacionadas con nuestra realidad continental.

Por último, estas líneas y precedentes resultan un merecido reconocimiento para un genuino maestro del pensamiento estético, filosófico y antropológico como tal vez nunca se ha dado en Chile, el cual supo con paciencia y sabiduría rescatar y valorizar la complejidad y riqueza del principal legado y patrimonio que tenemos como país: nuestra cultura tradicional.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ASTORGA, FRANCISCO. 2000. El canto a lo poeta. [en línea] <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902000019400007&script=sci_arttext> [consulta: 30 de agosto de 2013]
- AZNAR ALMAZÁN, SAGRARIO. 2000. El arte de acción. San Sebastián. Nerea.
- BUBER, MARTIN. 1954. ¿Qué es el hombre? . Trad. de la edición alemana por Eugenio Imaz. 3a ed. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- BUCI - GLUCKSMANN, CHRISTINE. 2006. Estética de lo efímero. Traducción de Santiago E. Espinosa. Madrid. Arena Libros.
- CORDUA, CARLA. 2001. Ideas y ocurrencias. Santiago, Chile. RIL Editores.
- DANTO, ARTHUR COLEMAN. 1999. Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Traducción de Elena Neerman. Barcelona. Paidós.

- DEWEY, JOHN. 2008. El arte como experiencia.. Traducción y prólogo de Jordi Claramonte. Barcelona. Paidós.
- DURAND, GILBERT. 2004. Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general. México, D. F. Fondo de Cultura Económica.
- ECO, UMBERTO. 2004. Historia de la belleza. Traducción de Maria Pons Irazazábal. 2a. ed. Barcelona. Lumen.
- FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ ET AL. 1988. Arte efímero y espacio estético. Barcelona. Anthropos.
- FOUCAULT, MICHEL. 1999. ¿Qué es un autor? [en línea]. <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286> [consulta: 23 de abril de2013]
- FREELAND, CYNTHIA. 2006. Pero ¿esto es arte?: una introducción a la teoría del arte. Madrid. Cátedra.
- GADAMER, HANS GEORGE. 1992 – 1993. Verdad y método. Trad. de Ana Agud Aparicio, Rafael de Agapito y Manuel Olasagasti. Salamanca. Sígueme.

- GOLDBERT, ROSE LEE. 1996. Performance art: desde el futurismo hasta el presente. Trad. Hugo Mariani. Barcelona. Destino.
- HARTMAN, GEOFFREY H. 1992. La crítica en la zona virgen: el estudio de la literatura hoy. Lectura y creación. Madrid.Tecnos.
- HEIDEGGER, MARTIN:
- Ser y Tiempo. 2009. Traducción y notas J. E. Rivera. Ed. Trotta. Madrid.
- Filosofía, ciencia y técnica. 2007. Prólogos de Francisco Soler y Jorge Acevedo. Ed. Universitaria, Santiago, Chile.
- Seminario de Le Thor. 1975. Traductores: Francisco Soler Grima y M. Teresa Poupin Oissel. Departamento de Estudios Históricos y Filosóficos. Universidad de Chile – Sede Valparaíso.
- Serenidad. 1989. Trad. Ives Zimmermann. Serbal. Barcelona.
- HOLZAPFEL, CRISTÓBAL. 2005. A la búsqueda del sentido.. Santiago. Editorial Sudamericana.
- LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO. 1977. Estética de la creatividad: juego, arte, literatura.. Madrid. Cátedra.
- MAILLARD, CHANTAL. 1992. La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética. Barcelona. Anthropos. .

- MARTÍNEZ MUÑOZ, AMALIA. 2001. Arte y arquitectura del siglo XX. Vol. II: La institucionalización de las vanguardias. Editorial Montesinos. España.
- OLEA, HUMBERTO. 2008. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura. Santiago. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Letras.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. 1946. Obras Completas Vols. II, V, VII. Madrid. Revista de Occidente.
- PAZ OCTAVIO. 1974. Los hijos del limo. Barcelona. Editorial Six Barral SA.
- RICOEUR, PAUL. 1970. Freud: una interpretación de la cultura. Trad. por Armando Suárez con la colaboración de Miguel Olivera y Esteban Inciarte. México, D. F. Siglo Veintiuno.
- RIVERA, JORGE EDUARDO. 1999. De asombros y nostalgias.. Valparaíso. Universidad de Playa Ancha. Facultad de Humanidades.
- SANTOS GÓMEZ, MARCOS. Educación y filosofía, MARTES 27 DE JULIO DE 2010, La búsqueda de lo originario en Heidegger

(<http://educayfilosofa.blogspot.com/2010/07/la-busqueda-de-lo-originario-en.html>)

- SEPÚLVEDA, FIDEL:

- Con IVELIC, RADOSLAV.1977. Ser y Razón de la estética en el mundo actual. Revista AISTHESIS N° 10. Pp. 38 – 44.

- Materiales para una estética del entorno. 1982. Revista AISTHESIS N° 14. Pp. 11 – 23.

- Notas para una estética del folklore. 1983. Revista AISTHESIS N° 15. Pp. 13 – 17.

- Valor estético del folklore chileno: el canto por angelito. 1983b. Revista AISTHESIS N° 16. Pp. 11 – 15.

- Mesa Redonda: EL FOLKLORE. 1985. Revista AISTHESIS N° 18. Pp.32, 36.

- El cuento folklórico: una vía al ser. 1987. Revista AISTHESIS N° 20. Pp. 45, 49-52, 57-58.

- Notas para una crítica alternativa. 1988. Revista AISTHESIS N° 21. Pp. 81-86.

- Tres calas estéticas en el romancero hispano – chileno. 1989. Revista AISTHESIS N° 22. Pp. 47, 54-55

- NICANOR, VIOLETA, ROBERTO PARRA. 1991. Encuentro de Tradición y Vanguardia. Revista AISTHESIS N° 24. Pp. 29-33, 36-37, 39-40, 42.
- Gabriela Mistral: una ecología estética. 1995. Revista AISTHESIS N° 28. Pp. 60-65,68-69-70.
- Estética de la cultura popular chilena: discurso de incorporación como Miembro de Número. 1997-8. Boletín Academia Chilena. Pp. 63 – 75.
- La identidad en la lira popular. 2001. Revista AISTHESIS N° 34. Pp. 81, 84-85.
- Treinta años del Instituto de Estética. 2002. Revista AISTHESIS N° 35. Pp. 129-130.
- Artesanía como patrimonio cultura: desarrollo, fomento y protección. 2003. Revista AISTHESIS N° 36. Pp. 51-53, 55-56.
- El canto a lo poeta a lo divino y a lo humano: análisis estético antropológico y antología fundamental. 2009. Santiago, Chile. Eds. Universidad Católica de Chile.
- Patrimonio, identidad, tradición y creatividad. 2010. Centro de Investigaciones Barros Arana.

- SOBARZO, MARIO ET. AL. 2009. Estéticas de la intemperie: lecturas y acción en el espacio público. Edición Francisco Sanfuentes. Santiago. Chile. Universidad de Chile. Facultad de Artes.
- ZUBIRI, XAVIER. 1980. Inteligencia sentiente: inteligencia y realidad. Ed. Alianza.