

# **APOLO Y LA MÁSCARA**

**La Estética Occidental Frente a las Prácticas Artísticas de Otras Culturas**

Estela Ocampo

Editorial Icaria  
Barcelona 1985

Resumen Realizado por David Chacobo

## INTRODUCCIÓN

Los fenómenos estéticos de América o África plantean una serie de problemas. El primero y más obvio es el de su inclusión o exclusión como formas reconocidas de arte, capaces de figurar en los museos y de ser susceptibles de que expertos e historiadores del arte escriban sobre ellos extensos estudios. Los criterios en los que se basa la estética para dictaminar son los del arte del Renacimiento. En el siglo XV, las sociedades de Europa occidental elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, formas espaciales características, circuitos de producción y de consumo de arte, definieron precisamente qué es una *obra de arte*. Esos conceptos predominan durante cinco siglos, hasta nuestra época en que comienzan a ponerse en duda, y fueron impuestos progresivamente a otras civilizaciones en base a una superioridad técnica. Productos de una peculiar situación histórica y social, portadores de una particular cosmovisión no eran, ni son, lo suficientemente amplios como para poder incluir fenómenos de una cosmovisión diferente o incluso contradictoria.

El conjunto de máscara y vestimenta otorga a las danzas rituales un sentido de espectáculo, ya que el enmascarado tiene que manifestarse y causa impresión. El distanciamiento del mundo cotidiano mediante este artificio tiene como objeto lograr la máxima expresividad. El punto de unión con la naturaleza y las fuerzas del más allá es la fiesta, síntesis de todas las formas expresivas.

Las máscaras se confeccionan con materiales corrientes, maderas, granos, semillas, espejuelos, mechones de pelo, clavos de cobre, caracoles y a veces se las recubre con metales. Tanto en su fabricación como en su uso es necesario tomar precauciones contra ella mediante ofrendas, sacrificios, amuletos y abstinencia sexual, por estar cargada de fuerzas cuyo contacto puede ser peligroso. Su importancia como forma expresiva característica de la cosmovisión africana radica en que se sintetizan en ella tanto “contenidos estéticos” como los más profundos significados cosmogónicos.

¿Cómo incluir una máscara africana en el Reino del Arte, ése en el que se mueven con coherencia Leonardo y Delacroix, la Victoria de Samotracia y la Paulina Bonaparte de Canova? En primer lugar se realiza una operación de dicotomía, ayudados por una disciplina antropológica, el folklore. El objeto en sí, la máscara, quedará dentro del dominio del arte. Su entorno, vestidos, circunstancias, la ceremonia, será materia del folklore. Ya se ha realizado un primer paso de “purificación” al quitar al objeto el complejo mundo de significaciones que le dio origen. Como si tuviera que pagar un pecado de nacimiento: el de no haber sido concebido para el “gusto estético”, el “placer estético”, por no responder al principio de “autonomía de la forma artística” al que sí responden los naturales habitantes del Reino.

Bastante tiene que ver en esta concepción formalista la teoría de las vanguardias abstractas. El *Manifiesto Suprematista*, elaborado por Malevitch y Maiakovsky en 1915 demuestra claramente cómo los artistas de principios de siglo extendieron su privilegio de la forma y su desprecio por el contenido a todas las obras estéticas, pasadas y presentes. Dice el *Manifiesto*:

“Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí carecen de significado. Desde el punto de vista de los suprematistas la sensibilidad es, en realidad, totalmente independiente del ambiente en el cual surgió. El valor fijo, auténtico, de

una obra de arte (cualquiera que sea la “escuela” a la que pertenece) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada”.

Continuemos el hilo del pensamiento de Malevitch, de la “sensibilidad pura” al “museo imaginario”. Dice:

“La sustancia y el significado de cualquier creación artística nunca son reconocidos como la sustancia del trabajo figurativo en general. Esto sucede porque el origen de cualquier creación de formas, consiste, donde quiera, solamente en la sensibilidad. Si nos detenemos a mirar una columna antigua, cuya construcción, en el sentido de la utilidad, ya carece de significado, podemos descubrir en ella la forma de una sensibilidad pura. Ya no la consideramos como una necesidad de la construcción, sino como una obra de arte. La diferencia entre el arte antiguo y el nuevo arte sin objeto y utilidad consiste en el hecho de que el pleno valor artístico del primero se reconoce solamente cuando la vida, en busca de nuevas utilidades, lo abandona. Mientras el elemento artístico no aplicado del segundo corre por delante de la vida y cierra la puerta a la ‘evaluación práctica’”.

Los objetos tan sólo alcanzan su “status” artístico cuando han sido despojados de toda utilidad, cuando yacen en un museo dedicados a ser contemplados en un puro ejercicio de formas.

Veamos que es lo que se ha quitado a la máscara como condición *sine qua non* para su inclusión en el museo, en el Reino del Arte. Se la ha desprovisto de la unión con las demás formas expresivas, el ritmo, la música, la danza, que forman con el “objeto escultórico” una indisoluble unidad. Se la ha expuesto a la vista cotidiana y desacralizada, para la cual estaba prohibida. Se la ha sustraído de su conjunto de vestimenta, tatuaje, símbolos rituales. Se la ha desprendido, por último, de su significación cosmológica, o sea, de su fuerza. Nos queda entonces un “objeto” que no cumple ninguna de las funciones para las cuales fue concebido, que ejemplifica un conjunto de relaciones abstractas de forma y color.

La cultura que da origen a estos productos “folklóricos” concibe el mundo como un Todo. La partición entre forma y contenido es entonces mucho más violentadora del objeto, puesto que tal diferenciación no existe. En nuestro tema de estudio nos encontramos a cada paso, y bajo distintos aspectos, con una concepción dicotómica de la realidad, la del arte europeo, y con otra totalizadora, la de los fenómenos estéticos de raíz no europea.

Suponer que existe en los objetos estéticos no europeos una concepción autónoma de las formas, una teorización acerca de métodos y materiales “artísticos”, es pecar de etnocentrismo. Se traslada una visión que corresponde al proceso del arte europeo en su vertiente clásico-renacentista, pero no a todas las culturas u objetos en donde esté presente un ejercicio de lo estético.

Se supone que existe un conjunto de formas universal, aséptico y puro y unos contenidos estéticos también universales. Así, las distintas producciones sólo serían traducciones de una vocación artística universal. Como la única forma de hacer coherentes las obras estéticas de cosmovisiones diferentes es remitirse a sus formas, se las despoja de “contenidos” que se piensa son, en última instancia, superfluos. No se tiene en cuenta que esas formas están *imbricadas* con esos contenidos, que nada dicen fuera del complejo contexto en que fueron producidas.

Ciñéndonos estrictamente al plano formal también encontramos diferencias en las maneras de utilizar esas líneas, esos volúmenes, esos colores. No hay cuadros o esculturas, sólo objetos que por ser superficies pintadas podrían asimilarse a cuadros, o materiales trabajados que por su volumen, real o virtual, podrían asimilarse a esculturas.

Porque si entendemos el arte como recreación del código renacentista, poco tiene que ver con esos complicados productos que participan de la religión, de la organización social, de la economía, de la actividad total de la comunidad. Objetos que, por más “bellos” que sean no han sido producidos para proporcionar “placer estético” sino para cumplir, fundamentalmente, funciones muy diversas. Efectivamente, todas estas manifestaciones que participan de lo estético, que son función de la sensibilidad pero que poseen una estructura muy diferente a la del arte merecen un estudio como objeto independiente. Diferenciarlas es más fructífero que incluirlas: el camino debe ser el inverso al recorrido hasta el momento.

Arte es, en nuestra terminología, la peculiar estructura de la actividad expresiva y sensible que produjo la antigüedad clásica, manera que retomada en el Renacimiento perduró, en esencia idéntica, hasta el siglo XIX en que fue profundamente cuestionada por los movimientos vanguardistas.

En el intento de conformar un nuevo objeto de la teoría del arte, integrado por la amplia gama de estos fenómenos estéticos de estructura muy diferente a la del arte, se imponía una denominación propia. Los llamamos, entonces, prácticas estéticas imbricadas (a falta de mejor denominación), fórmula que intenta salvar el escollo metodológico del “arte tal” o “arte cual”, que confunde los objetos en el desarrollo de nuestro argumento.

Práctica estética es una forma de organización de la imaginación, la sensibilidad, la capacidad expresiva en la producción de contenidos estéticos. Así, de manera amplia, práctica estética es tanto el arte (una manera especial de organizarla) como las otras formas disímiles. Ahora bien, la característica fundamental, aquella que determina las demás, la estructura y les da sentido, de la práctica estética no organizada como arte, es su dependencia de la cultura íntegra, y particularmente de la religión. La práctica estética, en esta variante, no se ha constituido en un reino con valores propios sino que está inmersa, entrelazada, íntimamente relacionada con el saber y la práctica total de determinada comunidad. Es decir, está *imbricada*. Así quedaron bautizados nuestros fenómenos como *Prácticas Estéticas Imbricadas*.

En el arte se define como práctica por su autonomía del resto de las actividades humanas, delimita su campo específico en un largo proceso histórico y se conforma como ámbito privilegiado e independiente. Las prácticas estéticas imbricadas no se han separado nunca de un Todo cosmológico en el que el Hombre, la Naturaleza y los Dioses forman una unidad que debe ser mantenida a toda costa, proceso del que no es ajena la práctica estética.

Desde el punto de vista de su economía interna, las prácticas estéticas imbricadas suponen el derroche, el gasto improductivo, en sentido lato y simbólico, forma que impregna la peculiar concepción que niega desde el principio la perdurabilidad de los objetos estéticos, de los actos, concebidos *ad initium* como finitos y perecederos. El arte es, esencialmente perenne, un reino privilegiado que ha suprimido el paso del tiempo, el envejecimiento, la destrucción. Una forma que supone una actitud que invierte y no derrocha, que no deja que nada se pierda y que ha

inventado un complejo circuito de restauraciones y museos para lograr conservar intactos los bienes culturales.

Y desde el punto de vista de su dinámica interna el arte supone los estilos, los cambios formales, las constantes revueltas en su seno para proclamar lo nuevo. Las prácticas estéticas imbricadas se aferran a sus formas que parecen (aunque en profundidad las cosas se maticen) siempre idénticas. Lo nuevo es un valor negativo, porque lo que dicta las estructuras formales es la tradición. Frente al cambio del arte, a los estilos, se alza una empeñada perdurabilidad formal.

Es natural que dos formas de práctica estética que suponen actitudes básicas tan disímiles categoricen el espacio y el tiempo de manera también diferente. En efecto, el espacio del arte es homogéneo, matemático, desustancializado, igual en todas sus partes. El de las prácticas estéticas imbricadas es un espacio cualitativo, que roza lo sagrado y que consta de partes discontinuas. Y de igual manera con el tiempo: el tiempo artístico no supone cualidad alguna, es una medida arbitraria utilizable *a piacere* por el artista, en tanto que el tiempo de las prácticas estéticas imbricadas es el tiempo discontinuo de lo sagrado, prefigurado, determinado.

Estas podrían ser las características diferenciales más importantes, aunque son posibles infinitas iluminaciones parciales. Tomaremos dos que nos parecen particularmente significativas: la de la ceremonia y el teatro, que hacen patentes las actitudes antropocéntrica y teocéntrica, la noción de representación y la de encarnación, la verdad y la verosimilitud o el acontecimiento y el espectáculo. Y la del color, forma privilegiada del lenguaje plástico que ilustra cuáles son los parámetros de su utilización en el arte y en las prácticas estéticas imbricadas, o la presencia de un color de simbología psicológica, perteneciente al registro de las vivencias personales y con arreglo a las leyes endógenas y por otro lado un color de simbología cosmológica, de valor social y determinado por reglas de organización de la cultura íntegra.

## **EL REINO DE LA BELLEZA**

El arte se presenta como un fenómeno autónomo. Sin embargo, esta autonomía lejos de ser algo “dado” fue concibiéndose y consolidándose a lo largo de siglos de práctica. Los momentos más importantes de este proceso son el período clásico y helenístico griegos y el Renacimiento, cuya herencia perdura hasta nuestros días. Nadie discute ya, por ser un hecho, la autonomía del arte. Lo que sí es discutible es el suponer que esa autonomía es inherente a toda práctica estética, que es atemporal y ahistórica, por lo tanto universal.

Trataremos de ver, históricamente y a grandes rasgos, cómo se concibe y desarrolla la autonomía, desde cuatro escorzos del acontecer artístico que dan cuenta del mismo proceso: el de la actividad artística en su proceso de disgregación de las demás actividades culturales, fundamentalmente de la religión en cuyo seno comienza su crecimiento; el del artista en su separación del artesano y consiguientemente en la conquista de un mayor status social; el del objeto-obra, en su liberación del primer espacio que lo albergó, el arquitectónico, y del resto de los objetos; el del lenguaje artístico, en su intento de abandono del objeto exterior, en la constitución de forma pura, el último y más acabado signo de autonomía. Si bien los cuatro escorzos

mencionados son parte indisoluble del mismo proceso, se han dado como pasos sucesivos a lo largo de la historia del arte. Así, la autonomía de la actividad se logra en el período griego, la del artista y la de la obra en el Renacimiento y la de la forma en el siglo XX.

***Autonomía de la Práctica Artística.*** La antigua relación íntima entre arte y religión se pierde en la época griega. Comienza a insinuarse una relación extrínseca entre ambos fenómenos, en que la religión “presta los temas” pero las obras tienen valor extrarreligioso. Desde la época de los tiranos, las obras profanas empiezan a aparecer cada vez en mayor medida, y si bien los atletas tenían un significado en el culto o las muñecas jónicas pueden haber servido como ofrendas votivas, su justificación como objetos valiosos no depende de su carácter mediador entre el mundo de los dioses y el de los hombres.

Esta idea de dejar de ser medio para ser “fin en sí mismo” determinará todo su curso posterior: es el principio de su autonomía. Las civilizaciones anteriores a los griegos concebían las formas estéticas como uno de los caminos, tal vez el más útil, para relacionarse con un mundo de fenómenos incontrolados. Su importancia como resguardo, a la vez que como ofrenda, era fundamental y el concepto de belleza no existía como tal. Su valoración dependía de ese contexto religioso del cual las formas estéticas recibían tanto sentido como justificación.

Los griegos, por primera vez, conciben el arte por la belleza, desplazan el punto de atención desde un objeto fuera de la práctica misma a otro intrínseco a ella. Lo que antes era un “medio comienza a ser lo único válido, lo importante. Es el helenismo la época en que esta tendencia se hace más corpórea e importante. Tal vez la manifestación más clara de que la autonomía ha sido consolidada sea la fundación de colecciones de arte y museos. La actividad ha ganado un ámbito propio, los productos se agrupan ahora en espacios destinados exclusivamente a ellos, en donde se apreciarán sus formas, los medios del hacer.

En la Edad Media, la actividad artística se subsume nuevamente en una idea totalizadora del mundo, religiosa, y consecuentemente su organización corre por caminos opuestos a la autonomía. La actividad artística en la Edad Media, sobre todo en la Alta Edad Media, más se relaciona con una concepción “dependiente” de valores trascendentes a la actividad en sí y por ello la mencionaremos repetidamente cuando tratemos de las prácticas estéticas imbricadas.

El Renacimiento retoma y perfecciona la concepción autónoma del arte. Desde el siglo XVI en adelante, el arte no sólo será autónomo sino también una práctica privilegiada, considerada por encima del resto de las actividades productivas del hombre.

Mientras el arte era una actividad dependiente, las leyes formales que organizaban sus obras le venían desde fuera, el artista era un “ejecutor” de un corpus tradicional que respetaba hasta en sus más mínimos detalles. Con el Renacimiento, tiene leyes que responden a su exclusiva elaboración. Ya en los griegos encontramos cánones impuestos por la voluntad de artistas individuales, así el de Polícleto o el de Praxíteles. En el Renacimiento, la representación corresponderá a una lógica interna rigurosa que le dará unidad, y que más importa como conformación de un mundo artístico coherente, el de la imagen, que como resonancia del mundo objetivo.

El Renacimiento, como la antigüedad clásica, tiene un arte laico. Aún cuando sus representaciones aludan a temas religiosos éstos no son más que pretextos. Y se multiplican en cambio los temas profanos, intimistas y más caros a la burguesía que sustenta la producción de obras de arte. Su demanda de obras del pasado y del presente determina, en el siglo XVI, la aparición del comercio organizado racionalmente.

Los humanistas, que se constituyen en críticos de arte, atendiendo a valores “estéticos” desinteresados, completan el proceso.

**La Autonomía del Artista.** Veamos ahora el proceso desde el punto de vista del artista. Consecuentemente con la disgregación de la actividad, el artista dejará de ser un artesano celosamente vigilado por el sacerdocio para convertirse en un individuo capaz de jugar con formas, de expresar su particular visión de las cosas. La antigüedad clásica conserva, aún durante el tiempo de glorificación del arte, un desprecio por el artista derivado de su categoría de trabajador manual.

La Edad Media, coherentemente con su concepción diferente de la actividad, organizará el trabajo artístico de una manera distinta, y el artista será simplemente un artesano especializado. Algo de esa noción de artesanía conservan los primeros talleres de artistas renacentistas. El taller artístico de los inicios del Renacimiento está dominado por una concepción comunal medieval, de gremio, y la obra no es todavía la expresión de una personalidad autónoma claramente distinguible. El siglo XVI, especialmente a partir de Miguel Ángel, terminará con este lastre comunal y hará coherente la autonomía de la práctica artística con la del artista.

Liberados de la agremiación artesanal era necesario salvar otra barrera: la diferenciación entre literatos y artistas plásticos. A partir del alto Renacimiento, y por la valoración de las funciones intelectuales presentes en la creación de obras de arte, el artista plástico es parangonado al poeta, pues los poetas estaban considerados en un estatus superior al de los artistas plásticos. Leonardo, con sus teorías, acaba rebatiendo sistemáticamente todos los puntos, con la diferenciación entre trabajo manual y trabajo intelectual, entre poesía y pintura.

La educación pasó de ser de taller, organizada gremialmente y artesanalmente, a la de la escuela, donde se privilegiaban los aspectos teóricos sobre los prácticos. El alumno recibe todo el corpus de leyes propiamente artísticas a partir de las cuales desarrollará su obra.

Aquí hemos llegado a la consumación de la autonomía desde el punto de vista del artista: ya es el “genio”, en quien se justifica toda excentricidad. La valoración que se hace del arte como actividad y de la persona del artista como realizador de esa actividad son absolutamente coherentes: tanto se valora la obra en sí como la personalidad que le dio origen.

**La Autonomía del Objeto-Obra de Arte.** Cuando el arte aún no se ha separado del todo cosmológico, su espacio es el templo, siendo la arquitectura quien distribuye los lugares que corresponden a la escultura y la pintura. El desarrollo del proceso de la autonomía del arte, el surgimiento de clases interesadas en coleccionar obras de arte, lleva a la independencia progresiva de la escultura y la pintura de la arquitectura.

El Renacimiento retoma la antigüedad clásica en cuanto a la independencia de la escultura y la pintura. El valor de cambio que adquieren las obras de arte necesitaba

formatos transportables y convencionales para posibilitar su libre circulación y su justiprecio: los formatos y tamaños determinan el valor monetario de la obra tanto como la firma de su autor.

El cuadro o la escultura así concebidos expresan su autonomía respecto de los espacios en que van a habitar, de su funcionalidad. Separados de su entorno funcional, autónomos tanto en sí mismos como respecto del espacio que ocuparán, cuadros y esculturas son ya acabadamente “microcosmos”.

**La Autonomía del Lenguaje.** El último paso de la autonomía, ya lograda la de la actividad, la del artista y la del objeto, es la del lenguaje. Si bien la distinción entre forma y contenido está presente en la época griega y es retomada desde el Renacimiento en más, serán las vanguardias abstractas de principios del siglo XX las que acabarán el proceso privilegiado uno de los polos, el de las formas, o el del “lenguaje propiamente artístico”.

Es cierto que, desde el Renacimiento al siglo XX las formas son concebidas como expresivas de la personalidad del creador y sujetas a reglas y leyes, pero el artista está todavía sometido a la representación de un objeto exterior, sea éste un paisaje, un personaje o alguna acción. A principios del siglo XX, con el nacimiento del arte abstracto, las formas se desprenden de la realidad exterior, del objeto y quieren ser sólo forma.

Las teorizaciones de Kandinsky, Malevitch y Mondrian pretenden liberar a la pintura y la escultura de sus últimas ataduras extrínsecas y convertirlas en “pintura pura” o “escultura pura”. El objeto se considerará como un lastre, y objeto y medio, o forma y contenido, serán una misma y única cosa.

El objetivo de la búsqueda del arte se desplaza a los elementos primarios del lenguaje, del signo sin significado o más bien del signo como significado: las formas y los colores. En este sentido se orienta toda la obra de Kandinsky. El color como elemento primario es el que ejerce un influjo directo sobre el espectador: “El color es la tecla. El ojo es el macillo. El alma es un piano de muchas cuerdas. El artista es la mano que al tocar ésta o aquella tecla, pone primordialmente en vibración el alma humana”.

Y asociada al color aparece la forma, también pura. Kandinsky lleva hasta sus últimas consecuencias su concepción de la forma y del color como elementos de la autonomía de la pintura. Malevitch, en su *Manifiesto Suprematista*, aporta juicios de orden similar. La verdadera fuente del arte es, para él, la sensibilidad pura que es “totalmente independiente del ambiente en el cual surgió”. Según él, “si se quiere juzgar una obra de arte en base al virtuosismo de la representación objetiva, o sea, a la vivacidad de la ilusión, y si se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la propia representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el verdadero contenido de una obra de arte”.

## **EL REINO DE LA UNIDAD**

Existen otras formas diferentes de estructurar la actividad estética de la que son ejemplo pueblos, civilizaciones, épocas enteras. Si decimos, por ejemplo, que en la América precolombina no existía arte, no queremos decir que no haya habido lenguajes

formales, que no se hayan producido objetos estéticos armoniosos. Queremos decir, en cambio, que la práctica estética no se ha concebido nunca como autonomía, que existe dentro de un complejo de actividades vitales indiscriminables, inseparables, unitarias. Las *Prácticas Estéticas Imbricadas* forman parte de un Todo insoluble porque éste es el valor que le asignan las culturas que les dan origen. Nos movemos en un registro en el que las cosmovisiones no le atribuyen a la actividad estética universos autónomos, leyes exclusivas o sectores privilegiados.

Lévi-Strauss concluyó en el primer capítulo de *El Pensamiento Salvaje* que la magia era “otra” forma de encarar el conocimiento y la acción sobre la naturaleza, y que era una pretensión vana (narcisista) sostener que la magia era un “ciencia en pañales”. Presupuestos que es difícil discutir hoy en día. Sin embargo, la mayoría de los teóricos hace caso omiso de las diferencias cuando se está hablando de lo estético.

Se tiende a considerar entonces a estas prácticas estéticas imbricadas como proto-arte, fenómenos imperfectos, porque (claro está) no responden a las mismas características que el arte. En realidad, tanto como la ciencia y la magia son formas distintas de encarar el conocimiento, el arte y las prácticas estéticas imbricadas son formas distintas de encarar la producción de imágenes, de desarrollar las capacidades sensoriales, de categorizar el espacio y el tiempo, de utilizar la imaginación.

Si encaramos las prácticas estéticas imbricadas, necesariamente nos manejaremos con categorías que deben abarcar fenómenos culturales más amplios, menos delimitados, cosmovisiones íntegras. No podemos hablar de “artistas” cuando nos refiramos al ejecutor de una obra determinada y si lo hiciéramos distorsionaríamos el objeto de estudio categorizándolo en base a la teoría de una cultura que sí los tiene. Exactamente lo mismo podríamos decir de los demás elementos presentes en el proceso completo del arte. Obtendríamos como resultado un “arte” precolombino, afrobrasileño, popular o lo que fuera, pero nos quedaría sin comprender la verdadera forma y relación de esa práctica estética imbricada.

El arte se define por su autonomía y nos remite a una concepción de la cultura (la occidental post-renacentista) en que distintos saberes y prácticas se han disgregado de un todo primordial. Las prácticas estéticas imbricadas nos sumergen en la experiencias de la Unidad.

***El Mundo de la Unidad y el Simbolismo.*** La cosmovisión nahua, matriz de aztecas y mayas, no concibe un Yo diferenciado de la unidad cósmica. El hombre es la encarnación de una partícula celeste, y la creación consiste en un doble sacrificio: el del Sol, desmembrado en la humanidad y el del hombre (sacrificio ritual) para restaurar la unidad original del astro. La energía humana, transmitida al Sol lo salva de la inercia de la materia, su mayor peligro.

La expresión visible de estos principios abstractos es el mito de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada. Los dos elementos que constituyen su imagen son la serpiente, símbolo de la tierra y la materia, y el pájaro, el cielo y el espíritu. Símbolo complejo que sintetiza ese pensamiento unitario. Los tres momentos en los que se revela Quetzalcoatl, como la estrella Venus, como perro (Xolotl) y como Dios del viento, expresan los estadios necesarios para alcanzar la unidad. La síntesis vital está resumida en Venus, el espíritu puro condenado a la encarnación, Xolotl, la materia (por esta razón considerado por los aztecas la divinidad de los fenómenos dobles) y el dios

del viento, dispensador del soplo que poniendo en movimiento la materia impregnada de espíritu, permite la creación de la energía luminosa, o sea del alma.

Es coherente suponer que si la experiencia fundamental de los nahuas es el mantenimiento de la unidad con la naturaleza, las distintas prácticas humanas, incluyendo las estéticas, no serán concebidas como autónomas, como fines en sí mismos, sino como elementos de un complejo ritual por el que esta unidad se consigue.

El mito de Quezacotal refleja que las distintas actividades humanas son concebidas como partes integrantes de un mundo cultural: la agricultura, las prácticas estéticas y las religiosas. En lo que nosotros concierne, vemos que la actividad estética es tan solo un aspecto de la actividad vital, un complejo que incluye todas las facultades en un mundo de percepción mística unitaria.

A la luz de esta concepción de la práctica estética, imbricada y activa participante de una misión fundamental, la de mantener el orden de la creación, debemos considerar sus productos, pinturas, tallas, cerámicas, u objetos diversos, fiestas.

Todas las formas son simbólicas, ninguna se justificará por sí misma y jamás se propondrá como “proporcionadora de placer”. Su misión será clarificar el contenido de la concepción mística, transmitir esos contenidos, para lo cual estará completamente reglada. Tomemos como ejemplo un fresco de la ciudad de Teotihuacan, cuna de la cultura nahua, cubierta de frescos que ilustran los misterios de su cosmovisión. En una pared de los palacios exhumados hay un fresco que se ha identificado con el paraíso terrenal, según lo describen los cronistas. Nada de lo que allí figura ha sido puesto al azar, nada corresponde a ninguna ocurrencia particular del que lo llevó a cabo: se ha cuidado hasta en sus más mínimos detalles como ilustración coherente de la tradición mística. Lo que a simple vista podría parecer ornamentación (por ejemplo, si nos centramos en la imagen de Tlaloc, dios de la lluvia que preside el paraíso terrenal) las gotas, volutas, colmillos o conchas marinas, responden a un estricto simbolismo y son atributos que acompañan siempre su representación. Es inútil que nos dejemos seducir por la idea de que las mariposas que surcan el espacio ideal del paraíso, o las ramas con flores responden a una vocación “decorativa”: en realidad son el alma y la guerra florida, conceptos abstractos y místicos. Un análisis exhaustivo de los frescos teotihuacanos demostrará sin lugar a duda el carácter simbólico y profundamente reglado de esas imágenes pintadas.

Si quisiéramos encontrar alguna pauta de comparación europea tendríamos que remitirnos a ese período que poníamos entre paréntesis cuando trazamos el esquema de la autonomía del arte, la Edad Media: “Más que a un cuadro o a una escultura es a un complejo simbólico, como una catedral, a lo que debería compararse la más pequeña de las estructuras divinas nahuatl”.

Si el cuadro o la escultura ofrecen el microcosmos, acaban su mensaje en ellos mismos, los productos de las prácticas estéticas imbricadas, tienen por objeto abrirse al cosmos, nunca se cierran sobre sí dando una explicación acabada.

Levi-Strauss anota respecto de las obra de arte que éstas llevan buena parte su fascinación en el hecho de ser recreaciones de objetos en “escala reducida”. No se refiere exclusivamente a las dimensiones materiales, para él escala reducida son también las pinturas de la Capilla Sixtina, ya que sus dimensiones monumentales intentan reflejar nada menos que el fin de los tiempos. El atractivo, entonces, radica en una suerte de inversión del proceso del conocimiento, que opera dividiendo en partes, analizando. La obra de arte, por el contrario, en virtud de esa “escala reducida” da una

impresión de totalidad abarcable que simplifica el objeto. Se presentan así como un homólogo de la realidad en la que nos movemos con más tranquilidad. Los productos de las prácticas estéticas imbricadas se hallan en relación estrecha con el mito que les da origen. Y el acto creador que engendra el mito, según Levi-Strauss opera exactamente a la inversa que el arte.

La obra de arte parte de una realidad externa concebida como disociada y realizada en ella misma la unidad. En ello radica su característica de microcosmos. Los productos de las prácticas estéticas imbricadas, por el contrario, parten de una realidad externa concebida como unitaria y estructurada y ofrecen de ella iluminaciones parciales. Nos remiten constantemente a la unidad cósmica sintetizada en el mito, sólo podemos leerlas recortadas sobre ese fondo. Un fresco teotihuacano completa su sentido en otro, y este nos lleva a otro más, hasta que reconstituamos la concepción mítica total. Las obras de arte, por el contrario, nos permiten circunscribirnos: puede aumentarnos la comprensión de un cuadro de Boticelli, conocer otra de la misma época, pero no necesitamos de ellos para saber “de que se trata”. Su sentido reside en sí mismo.

Resumiendo, diremos que en tanto las obras de arte son unidades en sí mismas plenas de significación, los productos estéticos imbricados son iluminaciones parciales de una concepción total, por lo tanto no autosuficientes. Si la práctica estética no es autónoma tampoco lo serán los sujetos que la ejercitan. Obvio es decir que tampoco existe la concepción de un lenguaje forma puro, abstracto, y que este sólo puede rastrearse en sus imbricaciones. Los cuatro momentos que diferenciábamos en el caso del arte, práctica artística, artista, obra de arte y lenguaje formal, no se han desgajado y nos permiten al orden mítico, el que da sentido a las obras humanas. Actividad ritual y práctica estética forman un solo conjunto. Si participamos del objeto llegamos a reglas de formalización mística, y si partimos del mundo místico llegaremos a una concreción material estética.

**La Fiesta: Unidad Mística.** El fenómeno central y paradigmático de este universo totalizante en el cual nos hemos sumergido es la fiesta. Estos son los elementos presentes e interactuantes en el momento de la fiesta:

- a) La dimensión social de interacción humana.
- b) La dimensión cosmológica, de interacción de la naturaleza.
- c) La dimensión estética, al producción imaginativa y el desarrollo corporal.

Conjunto que logra que “la destrucción del principio de individuación se manifieste como un fenómeno artístico”. Desde el punto de vista estética, la fiesta es la ocasión de la expansión dramática, de la explosión de la imaginación y de los simbólico, del despliegue de las capacidades sensitivas y perceptivas.

Pero la fiesta en su totalidad es también un fenómeno límite: institución social legítima dentro de un espacio y tiempo que anula el orden cotidiano, lo subvierte para poder lograr la explosión de la sensibilidad. La sensibilidad que permite acercarse a lo sagrado, que lo hace visible, que expresan actividades corporales exacerbadas por distintos métodos. Tanto cuenta para obtener estados emocionales intensos la energía

de la participación colectiva como el éxtasis producido por juegos de vértigo, danzas, ritmos y músicas, comidas, bebidas, drogas.

Existen en la fiesta una serie de ritos que tienen por función preparar a los participantes para el tipo de experiencia que van a realizar, para lograr el cometido de la fiesta que es esa comunicación con lo sagrado, a la vez que para posibilitar una vuelta al tiempo cotidiano cuando está prescrito. Es por ello que las fiestas tienen una duración estipulada y fija, reglada por el calendario mítico y ciertos pasos que deben cumplirse en su desarrollo. El fondo sobre el que se recorta es el mito, que le dará tanto la forma como la fundamentación. El mito será revelado en imágenes y en dramatizaciones por esa sensibilidad exacerbada, será actualizado, recreado.

**La Fiesta: Unidad Comunitaria.** En algunas ocasiones la fiesta afianza la unidad comunitaria, la solidaridad grupal. En este caso, la actividad estética está destinada a promover actitudes grupales, dramatizaciones, danzas, u objetos realizados “ex profeso”.

La actividad estética tiende al fortalecimiento de los lazos entre los miembros del grupo y tanto los preparativos previos, como la música y la danza en el momento de la fiesta, no buscan sino fortalecer relaciones interpersonales.

La fiesta es la culminación de la expresividad mediante la música, el baile y la dramatización, elementos ancestrales valorados; el placer de la fusión en grandes masas; la ruptura de barreras institucionales, tanto referidas al espacio urbano como a las relaciones sociales, sexuales, afectivas; los elementos místicos residuales; las rupturas de las inhibiciones individuales. Una particular fusión en la que cada individuo se expresa libremente a la vez que se siente realizado un acto común, en un espacio común, con reglas absolutamente endógenas.

## **ASPECTOS ECONÓMICOS: DERROCHE E INVERSIÓN**

Derroche de bienes, derroche de imaginación, derroche de energía vital: es la peculiar economía de la fiesta. Desde este punto de vista, la fiesta se caracteriza por una serie de juegos rituales que desequilibran la personalidad, proporcionando una liberación profunda de lo imaginario.

Bataille acuñó el concepto de gasto (*dépense*), analiza a su luz los sacrificios rituales aztecas. Lo definitorio de la sociedad azteca sería la vocación de consumir-consumir así como la de la sociedad occidental la de producir. Unos “sacrifican”, los otros “trabajan”. La explicación tradicional para los sacrificios aztecas se relacionaba con la guerra, sugerido por el hecho de que los sacrificios eran en su mayoría de cautivos de conquista, sin embargo, las “falsas guerras”, llevadas a cabo contra tribus ya sometidas o con las que se habían celebrado pactos de paz y aportaban tributos, demuestran que en cierto sentido la conquista es un camuflaje. Para Bataille, la sociedad azteca no es una sociedad militar: la religión da la clave de su comportamiento. El móvil de los sacrificios es el sentido de la consumación del alimento a los dioses para que la creación y la vida puedan continuar. La guerra no estaba organizada racionalmente, y nada más alejado de la racionalidad que el derroche de riqueza representado por la muerte de los esclavos que tenían una utilidad económica

evidente. Además, las ceremonias preparatorias al sacrificio en el que el elegido era tratado como un rey, alabado, aislado del mundo cotidiano, sujeto de todos los placeres demuestra la necesidad de anular su carácter de esclavo o prisionero de guerra.

Por medio de sus sacrificios se consumaba la unidad entre los dioses y los hombres. El Sol, fuente de la energía vital da todo sin recibir nada a cambio: es el derroche por excelencia. Los hombres debían entonces devolver a la creación algo de la energía recibida, ofrecer su corazón, el centro de la energía vital, proceso que restituía una comunidad entre dioses y hombres perdida en los albores de la creación del mundo. Esta concepción que hemos visto al referirnos a la cosmovisión nahua, hacía del hombre, mediante su derroche vital, el obrero de la manutención del universo. Los aztecas llevan hasta sus últimas consecuencias las elaboraciones nahuas de las que son tributarios, el sacrificio ya no es simbólicos, la energía del corazón no se traduce en actos rituales: la muerte es real.

De todas maneras, el derroche de energía vital está siempre presente, sea bajo la forma de un sacrificio simbólico o real. Las nahuas son un pueblo pacífico, los aztecas sanguinario, pero ambos consideran necesario derrochar energía vital, o en sentido místico, devolverla a sus fuentes primordiales.

Al derroche de energía humana correspondía un derroche material: “Los sacrificios humanos no eran sino un momento extremo en el ciclo de prodigalidades. La pasión que hacía correr la sangre desde las pirámides llevaba generalmente al pueblo azteca a hacer un uso productivo de una parte importante de los recursos de que disponía. Era una de las funciones del soberano, del “jefe de los hombres”, que disponía de inmensas riquezas, librarse a un derroche ostentoso”. Si bien su poder lo salvó de la inmolación de su propia persona, “era claramente el hombre de la prodigalidad, que donaba su riqueza en vez de su vida”. De igual manera procedían los demás sectores sociales aztecas: todos en la medida de sus posibilidades y riqueza derrochaban en fiestas públicas.

El derroche, que se conserva como constitutivo de la fiesta hasta nuestros días, bajo diversas formas y en cosmovisiones también diferentes, lleva siempre unidos esos dos aspectos: el gasto material de bienes, preparados especialmente a ese fin, y el gasto de energía vital, de imaginación. La fiesta es tanto consumo como consumación colectiva de los fantasmas individuales mantenidos en estado virtual durante el tiempo cotidiano y de los bienes adquiridos.

En sus versiones sincréticas, como es el caso de las fiestas que tratamos, el derroche aporta una compensación simbólica. Ésta puede referirse a la adquisición de prestigio (el caso de organizador de una fiesta que sufraga los gastos con su dinero y adquiere mayor relevancia de acuerdo a la magnificencia de su don) o a una ilusión de riqueza. En la mayoría de los casos esta ilusión de riqueza se convierte en una compensación simbólica fundamental para aquellos pueblos con condiciones de vida miserables. En las sociedades en que existía excedente, tal el caso de aztecas e incas, por ejemplo, podemos explicar el derroche como consumo de excedentes que de todas maneras no podrían reinvertirse ya que el circuito económico estaba cerrado.

***El Derroche en el Arte y en las Prácticas Estéticas Imbricadas.*** La sociedad occidental que se basa en la inversión y que no concibe el *verdaderamente* productivo no puede organizar de manera contradictoria el arte y las actividades intelectuales. Así

como la mentalidad del derroche de las prácticas estéticas imbricadas no concibe la conservación de lo que está destinado a perecer.

Nada más lejano del derroche que una obra de arte, objeto privilegiado entre todos los objetos por poseer una vida eterna. Cuando el arte se divorció definitivamente de la artesanía, en los decisivos años del Quattrocento, y la obra de arte se constituyó en objeto que era solamente arte, perdió su valor de uso inmediato. Un cuadro, una escultura, no pueden servir para nada más que para despertar sentimientos estéticos. Pero la ganancia fue infinitamente mayor: le aseguró la eternidad. El “uso” que se da a una obra de arte, el goce que produce, la comunicación a un espectador de una inmensa gama de significados se convierten, por la alquimia social, en atemporales desde el momento en que son materializados.

Los objetos de las prácticas estéticas imbricadas (cuando se trata de objetos, pues cuando estamos en presencia de actos su conservación es imposible), que son en primer lugar objetos de uso cotidiano o ceremonial y nunca objetos de una índole especial, no tienen significado independiente de su uso más inmediato. Es indudable que una vasija que posea la figura coloreada de la serpiente primordial transmite contenidos que van más allá de su función de albergar alimentos, que las formas armoniosas producen placer. Pero ninguno de estos mensajes se separa del hecho primero de encontrarnos frente a una vasija cuyo uso está prefijado. Esto la somete a la destrucción, producto del uso, del azar o intencional. El consumo inmediato, del objeto es perecedero. Sin embargo, no todo es perecedero, no estamos en el reino de la absoluta inmediatez, ya que existe un tipo de pervivencia: el de las formas. Tal o cual banco, vasija o máscara se destruirá, por efecto del uso y del tiempo o de la intencionalidad ceremonial, pero en cambio sus formas y colores volverán a repetirse, en un nuevo objeto, sin variantes. En cierta manera el objeto pervive, aunque siempre renovado en diferentes encarnaciones. En el arte, por el contrario, las formas se agotan luego de ser plasmadas pero el objeto es sustraído, mediante cuidados especiales, a la posibilidad de la destrucción.

En el caso del arte poseemos y objeto especial, fuera del circuito de bienes de uso inmediato que es intemporal y que lleva en sí y para siempre unas formas que no volverán a repetirse. En el caso de las prácticas estéticas imbricadas sus objetos son de uso cotidiano o ceremonial, con un valor finito y unas formas capaces de encarnarse, idénticas, hasta el infinito.

Pero el arte posee otra significación que es desconocida para las prácticas imbricadas: la de ser un bien económico susceptible de seguir innumerables peripecias dentro de un mercado. Una ideología “embellecedora” del fenómeno artístico prefiere ver una relación directa entre el productor (artista) y consumidor (público). Pero la realidad es otra: interpuestos entre ambos términos existen galerías, *marchands*, centros de distribución a escala nacional o internacional que obran a manera de puente y, tan prosaico mediador, tiene por función nada menos que asegurar el contacto y comunicación entre ambos. En cuanto bien económico la obra de arte sufre los avatares del mercado y depende de él en innumerables sentidos, entre ellos el establecimiento de estilos y preferencias que condicionan al artista. La sociedad burguesa *invierte* en obras de arte, les da un uso especial, aparte de sus contenidos simbólicos, como bienes económicos intercambiables en el mercado. La producción de obras de arte se realiza para el cambio, y ello fatalmente, ya que no escapa a las leyes que organizan la sociedad íntegra. El valor de cambio que poseen las obras de arte es

lo que posibilita el intercambio simbólico que éstas entrañan, de la misma manera que el valor de uso asegura en las sociedades tradicionales la transmisión de contenidos trascendentes al objeto.

Sin embargo, la necesidad de la existencia de una obra transparente la concepción occidental de que la energía humana no puede perderse, deber transformarse para concretarse y el trabajo de sublimación constituye el puente. El artista gasta impulso vital, pero su gasto más se acerca a una inversión. Invierte imaginación, trabajo, esfuerzo, en la consecución de un bien que, de ahí en más, formará parte del conjunto de bienes de la sociedad. Sintetizando, en la sociedad “artística” el proceso sería:

Exceso de Energía – Trabajo (sublimación) – Liberación=Obra de Arte

Y en las sociedades festivas: Exceso de Energía – Derroche=Fiesta.

## **DINÁMICA INTERNA: ESTILOS E INVARIABILIDAD FORMAL**

***En los Límites del Arte.*** Aún sociedades que demuestran una considerable capacidad de movilidad y una compleja organización pueden aferrarse a sus formas estéticas deliberada y empecinadamente si consideran a la tradición y no al cambio como el valor fundante. Sus formas, que ostentan preferentemente un marcado carácter abstracto, funcionan como un lenguaje estatuído, desafían al tiempo asimilándose al orden divino. Las sociedades que forjan un lenguaje plástico permanente son aquellas cuya medida de realidad es el mundo sobrenatural, que buscan la trascendencia por medio de una religión profundamente inserta en la vida. La tradición clásico-renacentista a la vez que autonomizó las formas les quitó su carácter sagrado. Así lo hizo el clasicismo griego con las antiguas civilizaciones orientales y el Renacimiento con las medievales. Su realismo y humanismo las hizo móviles, les quitó responsabilidad, les permitió seguir el tiempo y las veleidades de los hombres.

Pero además, las sociedades que conciben la práctica estética sin cambios fundamentales en su repertorio formal lo hacen basándose en la idea de su probada utilidad, de su funcionalidad. Una vez establecido un código formal que expresa adecuadamente los contenidos que es necesario hacer sensibles se lo atesora como un bien ya conseguido. A diferencia de la concepción artística, para la cual cada forma se “gasta” en el momento de ser plasmada, las sociedades tradicionales asignan una renovada vigencia y una capacidad inédita de significar al mismo y reiterado lenguaje. El valor deliberadamente buscado es la continuidad, no el cambio. El enraizamiento en la tradición cultural, no la ruptura.

***Cambio y Permanencia en las Prácticas Estéticas Imbricadas.*** Itzamná, dios principal del panteón maya, se apoyó un día sobre un inmenso bloque de piedra y su fuerza hizo que se pulverizara en pequeños bloques cúbicos que los hombres pudieron esculpir, dándoles así los elementos para que pudieran desarrollar el arte de tallar que los mayas llevaron tan lejos. Quetzalcoatl, héroe civilizador y dios, principio fundante de

la cultura nahua, enseñó a los hombres, junto a la manera de conseguir la subsistencia material, la forma en que se realizaba la cerámica, se pulían las piedras preciosas y se engarzaban las plumas de colores. En el origen de las prácticas estéticas imbricadas existe siempre la mano de alguna divinidad, forjadora de la forma en que se canalizará la actividad estética (talla, mosaico, cerámica, tejido, etc..) y del repertorio formal concreto (colores, tipo de presentación, símbolos, etc...). Por este camino las culturas imbricadas asimilan sus formas y sus maneras de hacer a un orden divino, perfecto y como tal inmutable. La modificación de ese repertorio de formas no es solo innecesario sino impensable, porque ¿qué puede haber más perfecto que la elaboración de los dioses? Y ¿qué pecado de soberbia mayor que el pretender modificar un legado divino? La pervivencia formal, es decir la falta de variación estilística de las prácticas estéticas imbricadas se asienta, como tantos otros de sus rasgos, en la organización de la cultura en torno a la visión trascendente del mundo. En la cultura precolombina (y lo mismo ocurre con la primitiva o la "folk") cada estilo corresponde a la historia completa de un pueblo y una variación de estilo es, por lo general, la impronta de la irrupción en su escena de otro pueblo, ya sea por conquista o por migración. Vale decir que las formas, acuñadas en los momentos de tanteo y consolidación de las culturas, una vez conseguida la destreza técnica y el repertorio de elementos, se justifican por un origen "desde el principio de los tiempos" y se defienden deliberadamente de la modificación, signo de la imperfección de la iniciativa humana. Son, en principio, sistemas formales que no cambian.

Sin embargo, el fenómeno es más sutil y ocurre que en las prácticas estéticas imbricadas:

- a) Existe un cambio formal, aunque más lento y difuminado que el del arte y
- b) El cambio estructural se expresa muchas veces a través del mismo sistema formal.

Algunos trabajos etnológicos han estudiado las sociedades indígenas actuales comparándolas con un ideal de cultura moderna, dinámica y evolucionada que sería la occidental. Frente a ella las comunidades indígenas estarían caracterizadas por la inmovilidad, la tradición cíclica y recurrente, el atraso. Redfield acuña una tipificación paradigmática: existe una cultura centrada en el campo, estática, y otra urbana signada por la innovación. La cultura ciudadana, progresista, está llamada a irradiarse sobre la cultura folk y a modificarla hasta que deje de ser folk para convertirse a su vez en urbana. Es lógico suponer que un esquema de este tipo sólo considere como cambio lo que se acerque a la cultura ciudadana, es decir capitalista, occidental, de raíz europea. Toda otra modificación del mundo de la cultura folk que no tienda hacia estos objetivos, que se inscriba en parámetros anteriormente existentes, no sería considerado cambio.

A manera de síntesis podríamos decir que el esquema explicativo según el cual el cambio estilístico es inherente a la práctica estética y que éste corresponde a las variaciones en otros niveles de la organización de la sociedad en cuestión es válido dentro del restringido campo del Arte. Hemos visto que tanto el arte contemporáneo como el predecesor del clasicismo griego mantenían unas relaciones muy peculiares entre estilo y sociedad.

Y estas consideraciones son fundamentales a la hora de encararse con las prácticas estéticas imbricadas, ya que como hemos dicho, se caracterizan por la falta

de variación estilística. Los nuevos significados, que sí existen, se expresan en formas consagradas por la tradición. Si en Occidente todo nuevo significado debe hacerse transparente por la utilización de un nuevo significante, en el ámbito de las prácticas estéticas imbricadas nuevos significados pueden expresarse a través de los significantes tradicionales. Es justamente esa aparente falta de libertad, esa constrictión que vuelve paradigmáticas las formas, lo que les confiere la capacidad de significar muchas y diversas cosas al mismo tiempo. Y, por el contrario, la absoluta libertad de elección formal de que dispone el arte hace que cada signo tenga un significado restringido y acotado, que pierda vigencia en el mismo momento de su formulación.

## EL ESPACIO

***El Espacio Artístico Renacentista.*** El espacio renacentista no se constituye de un día para otro y tampoco es un mero recurso representativo. Implica, por el contrario, el cambio de mentalidad que se operó en el Quattrocento, el desplazamiento de una cultura que justifica sus actos por la ley divina por otra que busca afianzar la posición del hombre en la tierra. Significa así, al igual que tantos otros elementos de este peculiar período, el anudar la antigüedad griega y romana para instaurar un orden en el que Dios está hecho a la medida del hombre y no a la inversa. Esta noción de espacio que está en la base del arte tiene, entre otras, las siguientes características:

- 1) *No posee un valor simbólico.* El espacio artístico no es un doble espacio trascendente, un símil, sino que tiene entidad en sí mismo. No se refiere a un paradigma sino a la naturaleza.
- 2) *Es el producto de un análisis experimental del mundo.* No está construido con parámetros morales o sustanciales sino con la apreciación de los sentidos, con reglas que pertenecen al dominio de la naturaleza y no al de las esencias, mediante un método de observación y medida.
- 3) *Es una representación intelectual, euclidiana, mensurable.* Los sentidos, para el Renacimiento, no son válidos sin la guía de la razón, tal como lo plantean Leonardo o Alberti. Por lo tanto, el espacio no es solamente lo que el ojo percibe sino también (y fundamentalmente) lo que el intelecto entiende que es.
- 4) *Es homogéneo.* Lejos de estar dividido en porciones según cualidades expresivas, siendo cada una sustancialmente diferente de la otra (prácticas estéticas imbricadas), el espacio renacentista es teóricamente infinito e igual en sustancia en cualquier segmento que se tome en consideración.
- 5) *Es autónomo, exterior al hombre y a Dios.* Producto de una cosmovisión que considera al hombre autónomo, libre y orgulloso de su capacidad de diferenciarse de la Naturaleza, el espacio que lo alberga también debe serlo.

***El Espacio de las Prácticas Estéticas Imbricadas.*** Si el espacio del arte renacentista es, sintetizado *cuantitativo*, el de las prácticas estéticas imbricadas es *cualitativo*. Basado en principios de orden cosmológico, contempla la diferenciación

entre sagrado y profano, cualidades sustancialmente diferentes. Su característica principal es la de ser *simbólico*, símil de otra realidad más trascendente. Veamos algunos de sus rasgos:

- 1) *No es homogéneo*. Así como el espacio renacentista es esencialmente igual en cualquiera de sus proporciones, el espacio sagrado presenta segmentos cualitativamente diferentes de los otros, con leyes propias. No se trata de un continuo infinito sino de una serie que presenta roturas, escisiones, espacios significativos junto a otros amorfos. Existe entonces una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, y todo el resto.
- 2) *Implica una hierofanía*. Cada vez que nos enfrentamos a un espacio sagrado lo hacemos también con los signos que han hecho de un lugar sin cualificar un territorio privilegiado. La mitología de todos los pueblos da prueba de la variedad de dicho signo, así como de su presencia inequívoca. El emplazamiento sagrado les es revelado a los hombres. No hay una elección sino un descubrimiento mediante la ayuda de signos misteriosos. La divinidad ofrece un punto de apoyo absoluto, origen de la orientación. En otros casos no hay signo mediador sino una fusión de divinidad y lugar privilegiado. Tal es el caso de los *chaces* entre los mayas. El dios Chaac, deidad o deidades de los puntos cardinales, asociándose cada uno a un lugar privilegiado. Deidad, punto de partida de la orientación y lugar sagrado eran una misma y única cosa.
- 3) *Diferencia el Cosmos del Caos*. Correlativamente a la diferenciación entre un espacio sagrado y otro profano observamos la oposición entre un espacio conocido, habitado y organizado, el Cosmos, y otro desconocido que se extiende más allá de las fronteras, el Caos. Estas dos categorías, sin embargo, son fluidas, pudiendo avanzarse en el Cosmos a medida que los pueblos crecen e incorporan nuevos territorios. Todas las comunidades tienen diferentes ceremonias para agregar a su núcleo inicial sacralizado un nuevo espacio en el que se han asentado, convirtiendo gracias a la mediación divina lo amenazador y desconocido en tranquilizador. Se trata de una consagración, ya que en el organizar un territorio se repite la acción mítica ejemplar de los dioses.
- 4) *Se constituye en el centro del mundo*. Este espacio sagrado, privilegiado, sustancial, está henchido de implicaciones simbólicas de gran complejidad que pueden sustentar todo el orden urbanístico y aún el geográfico que lo circunda.

El contraste con la planificación urbana del Renacimiento nos ofrece otro escorzo de la diferencia de concepción espacial entre el arte y las prácticas estéticas imbricadas. Es en el Renacimiento, y principalmente a partir de los tratados del Francesco Georgio de Martini, que la planificación urbanística se vuelve "científica". Las matemáticas se convierten en la base de toda operación, ya sea de la traza de plantas como de las construcciones reales, el método obligatorio del trazado urbano y el contenido racional de la ciudad. Es mediante este cambio radical de concepción, que abandona todo principio sustancialista, que se produce la liberación del microcosmos respecto de su sujeción al macrocosmos. La razón que apela al *ordo mathematicus* es la que va a descubrir el verdadero sentido del espacio urbano basándose en la abstracción y en las formas geométricas puras.

Puestos a plasmar en una imagen nuestra experiencia de la realidad podemos optar por distintos caminos. El primero consiste en representar lo que captan nuestros sentidos en forma inmediata, lo que vemos. El segundo camino mostraría lo que aparece escondido a nuestros sentidos pero que sabemos que existe, por ejemplo el corazón latiendo dentro del pecho o el flujo eléctrico que llega a una bombilla y el tercero consistiría en representar no ya lo que *vemos*, como en el primer caso, ni lo que *sabemos que existe*, como en el segundo, sino en lo que *creemos*, las ideas sobre mundos imaginarios o religiosos que no podemos ver ni conocer pero en los que creemos. Generalmente la segunda y la tercera opción se asocian y podríamos hablar entonces de dos formas básicas: una naturalista, que representa según la guía de los sentidos y otra sustancialista que remite a las realidades escondidas pero fundamentales.

La perspectiva como recurso representativo sólo puede plasmar un mundo antropocéntrico y es por ello que no aparece nunca en los pueblos teocéntricos, aquellos para los cuales el mundo de los sentidos es contingente y de poco valor frente al peso de sus concepciones metafísicas.

Si la perspectiva representa la toma de partido por el orden visual, por la impresión que las cosas producen en nuestros sentidos, las prácticas estéticas imbricadas prefieren la representación de lo que se sabe que existe, de lo que se considera esencial, de una experiencia racional de la realidad. Desde el momento en el que el hombre debe plasmar en dos dimensiones un objeto de tres, que modifica su apariencia según innumerables factores, es necesario optar entre las dos vías que mencionábamos. La mentalidad subyacente a las prácticas imbricadas considera que un animal, por ejemplo, tiene dos flancos, dos ojos, cola, etc, y no se satisface si *todos* los elementos no están presentes. Por lo tanto forzará la imagen, la hará "irreal" (inverosímil) desde el punto de vista naturalista pero le otorgará (a su entender) una entidad más sustancial, la de su experiencia total de la realidad. O sea, en aquellas representaciones en las que interesa plasmar el conocimiento del objeto más allá de la verosimilitud ante los sentidos.

Ateniéndonos a la definición de perspectiva que dimos más arriba, en las prácticas estéticas imbricadas no hay nunca perspectiva. Existe tratamiento en escorzo o intento de plasmar la tridimensionalidad en partes aisladas del objeto, o aún en el objeto íntegro pero siempre sin relación con los otros objetos y el espacio que los alberga. Por lo tanto, éste no sería un caso de perspectiva, que reclama una visión unitaria de la composición, del espacio, de los objetos que éste posee y de las relaciones entre ambos.

La imagen de las prácticas estéticas imbricadas no narra ni refiere nada nuevo, sólo representa lo que todos conocen y han conocido siempre, ya que lo que importa no es la apariencia del fenómeno sino su significado. No estamos frente a la reproducción de una realidad sino ante la producción de otra: la realidad mágica. La imagen pictórica es un medio idóneo para transformar lo espiritual en presencia sensible, de la misma manera que lo es el relieve o la escultura, pero siempre cuidando de que las concepciones metafísicas, que deben volverse ópticamente aprehensibles, no pierdan por ellos su carácter sagrado y misterioso. De la misma manera que los objetos representados no se destacan plásticamente sobre el fondo sin tercera dimensión ni profundidad espacial, también llevan suprimido todo lo anecdótico y accesorio (que es lo que ofrece mayor impresión de verosimilitud a los sentidos). El mismo principio de

economía aparece cuando se trata del relato gráfico de episodios, por más importantes que éstos sean para la historia del pueblo.

Al no concederse importancia a la representación del espacio, cada objeto aparece aislado del otro, como una entidad autosuficiente con proporciones y rasgos que no dependen de relación alguna. Así como en la perspectiva ocurre lo inverso, los objetos son todos reducidos a un mismo parámetro mediante el procedimiento geométrico que los uniformiza. Esta regla, que es muy clara en las imágenes de dioses o personajes importantes (también autosuficientes fuera de la representación) se aplica igualmente a la representación de cualquier objeto.

Pero el hecho de abolir las relaciones espaciales y temporales entre los objetos tiene como función más profundo anular el espacio y el tiempo que definen el terreno. Así, la pintura crea la máxima distancia de la realidad y convierte lo sujeto a lo profano y al cambio (signo de imperfección) en simbólico y supraterráneo, fuera de las leyes del devenir. El fondo neutro, a la vez que no compite con el sujeto principal, lo coloca en un orden distinto. Una función similar cumplen los ritmos unitarios de formas y colores que sustituyen la representación del espacio desnaturalizándolo y convencionalizándolo.

Uno de los rasgos característicos de la representación de las prácticas estéticas imbricadas es la falta de unidad, ya que la imagen se compone de una serie de figuras realizadas para contemplarse aisladamente. El elemento unificador de las distintas imágenes lo constituye la realidad mítica a la que aluden, que actúa a manera de un hilo conductor para el observador. Pero además es necesario tener en cuenta que en muchos casos la imagen no es una ilustración a un texto sino el texto mismo, es decir que es necesario leerlo y no puede aprehenderse de un sola mirada. La imagen así, no acaba en sí misma sino que se concreta con la participación del iniciado.

La imagen de las prácticas estéticas imbricadas no posee inmediatez alguna y sólo se llega a ella después de un proceso de elaboración (como hemos dicho ya, de lectura) lo cual supone un “tiempo” de aprehensión y una relación con la imagen distinta. El espacio en el que se desenvuelven las prácticas estéticas imbricadas suele ser, por lo general, un espacio sagrado.

## EL TIEMPO

***El Tiempo de las Prácticas Estéticas Imbricadas: El Tiempo Sagrado.*** Así como el espacio de los pueblos que viven un mundo religioso no es homogéneo ni continuo, sino que presenta cortes (espacio sagrado, espacio profano) también su tiempo presenta discontinuidades. Existe un tiempo de las fiestas, en el que los dioses hacen su aparición y revelan a los hombres las verdades inmutables de la cosmología y un tiempo profano, en el que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Estos dos tiempos, el sagrado y el profano, tienen orígenes completamente distintos, son *esencialmente* diferentes y el tiempo sagrado no participa de la duración que le precedió y que habrá de seguirle. Este tiempo sagrado es el santificado por los dioses, que hace irrupción en el tiempo cotidiano en las fechas señaladas por el calendario mitológico.

La salida del tiempo cotidiano se realiza siempre mediante la fiesta, momento privilegiado del acontecer del pueblo. Su tiempo es el tiempo mítico que ella permite

recuperar indefinidamente. Siempre que se repita la fiesta aparecerá el tiempo de los orígenes. Este tiempo, idéntico a sí mismo, no cambia ni se agota. Cada fiesta nos enfrenta con el tiempo de fiestas precedentes y con el de las subsiguientes, ya que lo que reedita es el tiempo absolutamente primordial, ese que crearon los dioses y que refleja sus hechos. Este tiempo sagrado que la fiesta hace emerger se presenta como circular, reversible y recuperable, una especie de eterno presente mítico. La fiesta, por lo tanto, no es la conmemoración de un acontecimiento mítico, sino su reactualización. La fiesta reactualiza la creación del mundo y los hechos divinos referidos por la cosmogonía, lo que constituye el calendario sagrado, es decir el conjunto de fiesta de un pueblo.

La realización de actividades que parecen actividades normales durante la fiesta, tales como reparación de barcos, siembra de cereales, preparación de bebidas o comidas, se han convertido en otra cosa: no son actos humanos sino actos divinos referidos al origen y redividos.

Este tiempo sagrado, reactualizado periódicamente por las fiestas, es un tiempo mítico primordial que no puede identificarse con pasado histórico alguno. Surgió de golpe con la creación del mundo por los dioses y es relatado por el mito. Nada puede haber precedido a este momento en que el tiempo fue creado por un acto divino.

Existe una afinidad y una concordancia entera el Cosmos y el Tiempo. El Cosmos, como hemos visto repetidas veces, se concibe como una unidad viviente solidaria entre hombres y dioses. Se extingue cada fin de año y se renueva al comenzar uno nuevo. Es decir que cada año nuevo el tiempo recomienza purificado y despojado de toda connotación negativa. Este tiempo reinstaurado es el tiempo puro del inicio, el que existía en el momento de la creación. Es por esta razón que los ritos del año nuevo suelen ir acompañados de purificaciones y ceremonias de expulsión de los demonios, aboliéndose por completo el año pasado para poder inaugurar con felicidad el que se inicia. Esta reactualización se realiza no sólo en el año nuevo sino también toda vez que la comunidad necesita emprender alguna empresa con éxito: una nueva cosecha, la elección de un soberano, una guerra o una expedición marítima, momentos en los que mediante la repetición del mito cosmogónico se logra la regeneración del tiempo primordial.

El fundamento profundo de esta vuelta al tiempo primitivo los constituye el deseo de hacerse contemporáneos de los dioses, de vivir en su compañía. La vivencia tanto del espacio como del tiempo sagrado consiste en el deseo de volver a una situación primera y paradigmática de la creación del mundo en que los dioses estaban presentes y en vía de organizarlo o de enseñar la civilización a los hombres. Por medio del mito la comunidad que participa en la fiesta se hace contemporánea de los dioses y los seres semi-divinos y vive en un tiempo "atemporal". El mito revela esa historia de los comienzos que el hombre no podría conocer por otro medio. Es el relato, por lo tanto, de esos hechos del inicio, sagrados, que constituyen lo real por excelencia ya que son la matriz de los hechos posteriores de los humanos.

Resumiendo, el tiempo cualitativo es un tiempo que distingue entre una duración profana, la de las actividades cotidianas despojadas de valor y un tiempo sagrado, el de la fiesta y las actividades trascendentes, que se actualiza mediante el mito y se refiere al momento de la creación del mundo y por ende del tiempo.

Es en este tiempo sagrado en el que se ubican mayoritariamente las prácticas estéticas imbricadas, por su relación con la religión, con el mito y por supuesto con la fiesta.

## CEREMONIA Y TEATRO

**Las Prácticas Estéticas Imbricadas: La Encarnación.** Si el ámbito del teatro nos movíamos en el campo de la representación, en el de las prácticas estéticas imbricadas lo hacemos en el de la encarnación. Dentro del universo mítico en el que se desarrolla, las acciones que se llevan a cabo tienen el valor de conmemoraciones. Los ritos repiten los mitos y éstos a su vez son el relato de lo que ocurrió en los tiempos pasados, en época de los dioses. La ceremonia tiene por función primordial *revivir* estos hechos en el presente de los hombres. Las situaciones y deseos del presente se encadenan en una serie que se inicia con las acciones de los dioses, y a ellas se recurre. Si se desea la lluvia, por ejemplo, los sacerdotes recurrirán al momento del diluvio, repitiendo los gestos de dioses y héroes en ese momento. Las palabras y los gestos, cargados de la fuerza de la divinidad gracias a la conmemoración, tendrán el valor de producir la situación deseada. Existirían dos formas posibles de desarrollo de la situación. En la primera, el sacerdote se viste y enmascara como el dios, manteniéndose una ambivalencia entre su carácter humano y las fuerzas del dios que encarna. Los participantes de la ceremonia sentirán la presencia del dios, corporizado en el sacerdote y se conmoverán por ello, no obstante lo cual no olvidan que se trata de un sacerdote, miembro de la comunidad. En este caso, la situación participa de la representación, es decir del teatro. En el segundo caso, el hombre no adopta los atributos o símbolos exteriores del dios, no se enmascara, sino que toma la personalidad del dios. Se ha convertido en el dios. En el segundo caso, el hombre no adopta los atributos o símbolos exteriores del dios, no se enmascara, sino que toma la personalidad del dios. Se ha convertido en el dios revivido. En el primer caso la vestimenta hace al dios. En el segundo el hombre se convierte en el dios para luego adoptar su simbología, si lo quiere. Si en el primer caso rozábamos el teatro, en el segundo nos encontramos en la encarnación. Éste sería el aspecto más sobresaliente y distintivo: el fenómeno de posesión y la sustitución de personalidad que supone.

**Funciones.** Si el teatro es representación, verosimilitud y no verdad, mediación artística, va de suyo que su función no será la de actuar directamente sobre la realidad, producir acciones a partir de una acción primera, sino en simbolizarlas, recrearlas, proyectar al mundo de la ficción el dinamismo de la vida real. Su repercusión, indudable, no será directa sino profundamente mediada, distanciada. Implica que la distancia a recorrer entre la acción representada y la reacción a producir es indudablemente mucho mayor que en la ceremonia.

La ceremonia, por el contrario, actúa de manera directa sobre la realidad, es una parte de ella. La función de adivinación y prospectiva, que aparece con tanta preponderancia en su desarrollo, supone que desde el momento en que la verdad, sea del tipo que sea, es desvelada, el mundo de los hombres se modifica. La importancia de conocer el posible curso del futuro radica en que éste es susceptible de cambiar de

rumbo por la acción de los hombres. La dramatización ceremonial es entonces un paso fundamental en la posibilidad del individuo de apropiarse del curso de su vida comunitaria o personal. La capacidad de la ceremonia de influir en los hechos sociales o políticos se deriva de su carácter de verdad. Su simbolismo tiene una traducción inmediata a términos cotidianos y así no es raro que a menudo tenga un rol importante en la preparación o desarrollo de hechos políticos.

## EL COLOR

***El Carácter Psicológico de la Simbología del Color en el Arte Occidental.*** La simbología del color presente en la mayoría de los artistas, implícita o explícitamente, convierte al color en un vehículo de sensaciones personales, estados de ánimo, vivencias íntimas. El primer aspecto, entonces, que hará patente el color será:

- a) *Los sentimientos del artista.* En un primer momento, el color, independientemente del estilo al que el pintor se adhiera, es concebido como la vía mediante la cual pueden expresarse los sentimientos del artista, y tanto la teoría como la práctica del color transparentan su mundo individual.
- b) *La naturaleza humanizada.* Tanto como expresa los sentimientos del artista el color simboliza la naturaleza, naturaleza que no le es exterior sino que se presenta a través de la lente de su propia subjetividad.
- c) *El mundo a través del yo del artista.* En este caso se demuestra claramente de qué manera el artista se vale del color para simbolizar el juego de sentimientos y sensaciones que le produce (y que supone produce en los que están presentes).

***El Simbolismo del Color en la Edad Media.*** Los niveles a los que se refiere la simbología del color en la Edad Media no contemplan el mundo más íntimo de los hombres, sus vivencias y sensaciones personales sino que están referidos a: un orden jerárquico-social en que los colores ubican el rango del personaje dentro del entramado social.; Constituyen un lenguaje aceptado socialmente e inequívoco (un color para el amor, otro para la traición, otro para lealtad, etc.) tan claro como el lenguaje hablado o escrito. Simbolizan características y hechos de la historia divina, de los personajes santos y refuerzan las ideas que los textos sagrados difunden de ellos.

***El Simbolismo del Color en las Prácticas Estéticas Imbricadas.*** Es en cierta manera natural que en un tipo de cultura para la cual el universo subjetivo tiene poca importancia y es fundamental, en cambio, el Cosmos el mundo de los dioses, el simbolismo que llevan asociados los colores no se refiere a estados de ánimo o vivencias personales sino a ese otro nivel considerado sustancial. Trataremos de ver en función de qué se articula el color como lenguaje o, como diría Gauguin, a qué sueños se refiere. Indudablemente su simbología es exterior al hombre, si consideramos como "interior" el mundo psicológico, pero no tan claramente exterior si tenemos en cuenta

que para esta cultura el Mundo, los Dioses y el Hombre forman una unidad indisoluble, un todo perfecta y armoniosamente articulado.

El color es concebido no como cualidad de las cosas, y por ello inseparable de su extensión, sino como una sustancia, un elemento actuante y modificador, independiente, abstraído de ellas. El color, entonces, no es una cualidad de las cosas sino una poderosa sustancia que recorre y agrupa los elementos del mundo. Si abstraemos un poco de las simbologías mencionadas, que poseen como es lógico una gran cantidad de rasgos sólo comprensibles en el contexto completo de la cultura de que han sido extraídos, vemos, sin embargo, que hay ciertas constantes en cuanto a los órdenes que los colores simbolizan. Estos son:

- 1) Un poder sobrenatural que ordena y preside el mundo, ya sea como poder abstracto o en la personificación de distintas divinidades.
- 2) Las características o cualidades del dios: fuerza, fecundidad, destructividad, etc.
- 3) El cosmos y sus distintas zonas.
- 4) La ubicación espacial: los puntos cardinales y el arriba-abajo, derecha-izquierda.
- 5) Los componentes del mundo animal, vegetal y humano.
- 6) Las distintas partes del ser humano en tanto que ser natural y componente del Cosmos.

El color y la materia que lo posee aparecen generalmente en una imbricación total, ya que como hemos visto el color es una sustancia (y no una propiedad de la luz al posarse sobre los cuerpos) y la materia otra, dependiendo el significado, en la mayoría de los casos, de su peculiar combinación.

Se desprende claramente la idea de que la materia, e incluso la forma, está determinada por el color. Existe primero el color, con su simbología pregnante y luego el objeto que lo posee y que de él toma su significado. Para Occidente el color es un accidente de la materia, para las prácticas estéticas imbricadas la materia es ordenada y significada por su color que existe como entidad antes, que es previo e independiente de ella. O, en otros casos, se da entre forma-materia-color, una imbricación de contenidos total, matizándose los elementos unos a otros sobre la base de una significación primigenia y fundamental que los recorre a todos.

***El Color, Atributo de los Dioses.*** Una de las asociaciones fundamentales del color, junto con la que hemos visto de la materia, es la que lo une a los dioses. Cada dios está relacionado íntimamente con un color, que es tanto atributo como emanación suya. Los dioses, elementos sintetizados que anudan diversos contenidos, están vinculados con el color porque es portador de una fuerza simbólica, ya sea como emanación divina o como elemento que vehicula su poder.

***La Simbología Cósmica del Color.*** Dado que el mundo de las prácticas estéticas imbricadas consiste en un todo unificador en que el color juega un papel fundamental es esperable reconocerlo también en la cosmología. Pero cualquiera que sea la forma en que se concrete el relato simbólico de la creación del mundo, el color juega en él un papel importante ya que el mito de los orígenes y la explicación acerca

del cosmos abarcan los órdenes que hemos estado viendo: la materia en todas sus concreciones y los poderes sobrenaturales.

***El Carácter Emblemático del Color.*** El color sirve, además de cómo organizador del mundo natural y sobrenatural, como significante exterior y visible de la organización social. Los adornos y la pintura corporal constituyen un lenguaje visual que sirve de identificación étnica y proporciona información respecto del sexo, la edad y la condición social del individuo. Pero también identifica distintos órdenes dentro del seno mismo de la comunidad. La pintura corporal corresponde a una segunda piel social sobrepuesta a la piel biológicamente desnuda del individuo. Esta segunda piel se patrones culturalmente estandarizados expresa simbólicamente la “socialización” del cuerpo humano, la subordinación de los aspectos físicos de existencia individual al comportamiento y los valores sociales comunes.

Un valor similar tienen tanto la pintura corporal como los adornos corporales, sobre todo los plumarios, cuyo simbolismo está asociado al color de las plumas y al pájaro de que han sido extraídas. Sintetizando, el color en cuanto elemento significante de la organización social está íntimamente relacionado con la identidad grupal, el *status* social y el estadio biológico del individuo.

***El Color Como Lenguaje de Valor Social.*** Las prácticas estéticas imbricadas otorgan al color una significación más cerrada que el arte occidental en cuanto que su simbología, su uso, sus matices, están restringidos a lo que la tradición ya ha estipulado y permite. Pero también más abierta en el sentido en que abarca todos los órdenes de la vida, tiene un campo de acción mucho más amplio y constituye un lenguaje socialmente inequívoco y no psicológico, individual, variable, como en el caso del Occidente posrenacentista.