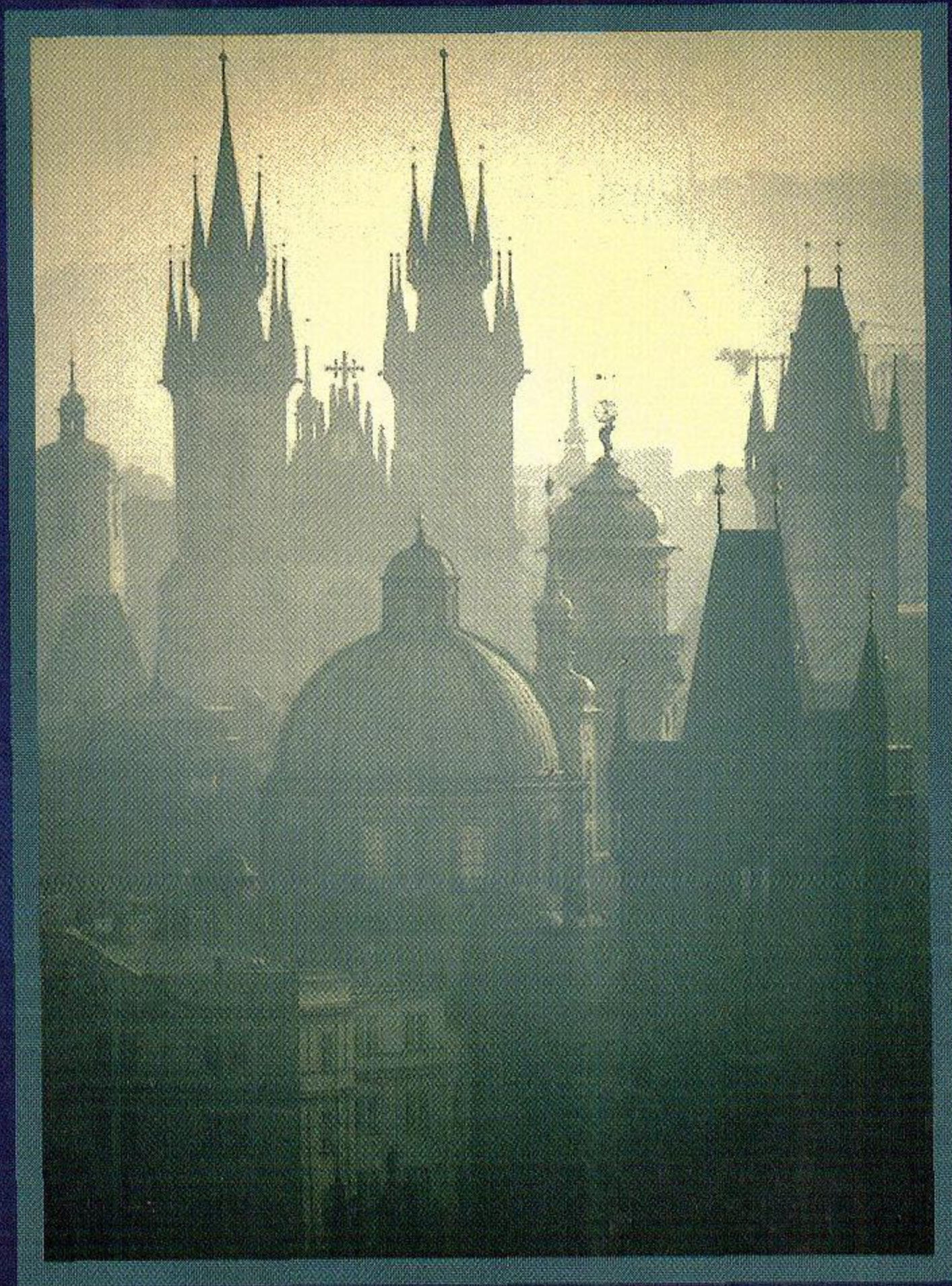


# SIGNO, FUNCION Y VALOR

ESTETICA Y SEMIOTICA DEL ARTE

DE JAN MUKAŘOVSKÝ

Edición, introducción y traducción  
Jarmila Jandová • Emil Volek



PLAZA & JANES

P & J

EDITORES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA



FACULTAD  
de ciencias  
HUMANAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

DEPTO. DE HUMANIDADES Y LITERATURA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES





Colección  
Investigación y Crítica Literaria

---

# SIGNO, FUNCION Y VALOR

---

**ESTETICA Y SEMIOTICA DEL ARTE**  
**DE JAN MUKAŘOVSKÝ**

---

Edición, introducción y traducción  
Jarmila Jandová • Emil Volek

PLAZA & JANES  
**P & J**  
EDITORES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
  
FACULTAD  
de ciencias  
HUMANAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

DEPTO. DE HUMANIDADES Y LINGÜÍSTICA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  








# SIGNO, FUNCION Y VALOR

---

**ESTETICA Y SEMIOTICA DEL ARTE**

---

**DE JAN MUKAŘOVSKÝ**

---

Edición, introducción y traducción  
**Jarmila Jandová • Emil Volek**

Departamento de Literatura  
Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de Colombia

Departamento de Humanidades y Literatura  
Facultad de Artes y Humanidades  
Universidad de Los Andes

**PLAZA & JANÉS EDITORES COLOMBIA S. A.**



801.95  
V912s

Signo, función y valor : estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky / Jarmila Jandová y Emil Volek. -- Ed., introd., tr. -- Santafé de Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura : Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura : Plaza & Janés Editores Colombia S. A., 2000  
504 p. : il. : (Colección. Investigación y Crítica Literaria).  
Nota biográfica Hana Mukarovská

ISBN: 958-14-0327-2

1. Estructuralismo (artes) 2. Semiótica 3. Filosofía del arte 4. Estética 5. Estética (arte) 6. Estética literaria

I. Mukarovský, Jan II. Jandová, Jarmila III. Volek, Emil IV. Mukarovská, Hana V. Círculo Lingüístico de Praga VI. Escuela de Praga VII. Serie

Traducción del checo al español por: Jarmila Jandová

Coordinación y diagramación: Germán E. Leal C.

Diseño de carátula: Volney Tovar Q.

Ilustración de la contracarátula: Jan Mukarovský en caricatura  
de Antonín Pele, ca 1948

Primera edición en español: Marzo del 2000

© De los textos originales de Jan Mukarovský, Hana Mukarovská

© 2000 Edición e introducciones, Emil Volek  
Nota biográfica, Hana Mukarovská  
Traducción, Jarmila Jandová

© 2000 De la presente edición:  
PLAZA & JANÉS  
Editores Colombia S. A.  
Calle 23 No. 7 - 84 - Santafé de Bogotá, D.C.- Colombia

Departamento de Literatura  
Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de Colombia

Departamento de Humanidades y Literatura  
Facultad de Artes y Humanidades  
Universidad de Los Andes

ISBN: 958-14-0327-2

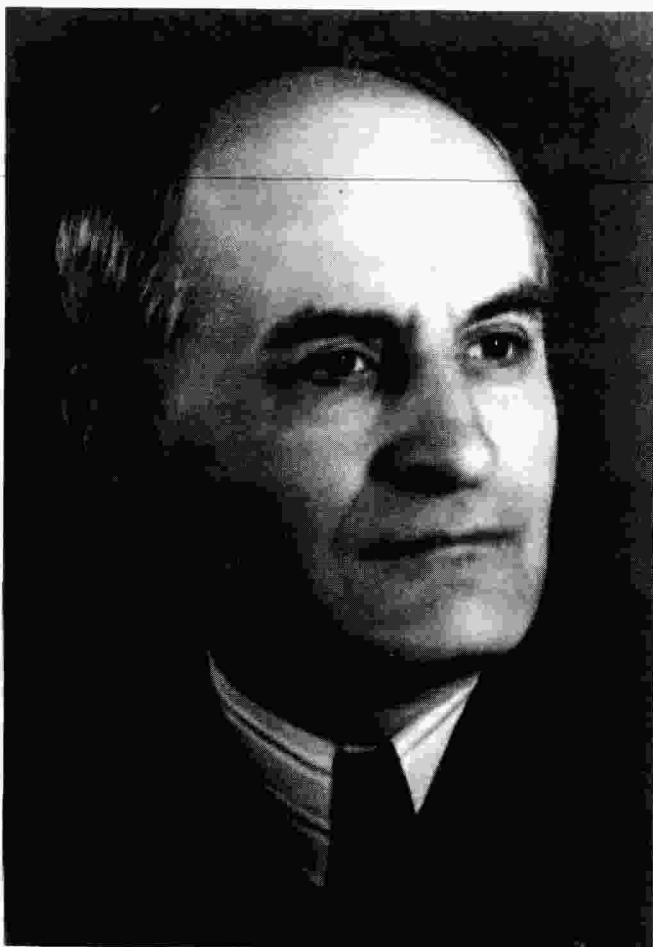
Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares de los derechos de autor, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

Preparación editorial: 4 x 4 Editores Ltda.

Impreso por: D'vinni Editorial Ltda.

Printed in Colombia





Jan Mukařovský en los años 40.

Foto Jaromír Funke.







A Miroslav Procházka  
*in memoriam*







# CONTENIDO

Sobre esta edición .....	11
<b>Jan Mukařovský y la Escuela de Praga</b>	
<i>Emil Volek</i> . .....	15
<b>I La genealogía de la Escuela de Praga</b>	
Introducción ( <i>Emil Volek</i> ). .....	41
Del lenguaje poético (1929) .....	51
En torno a la traducción checa de <i>Teoría de la prosa</i> de Shklovski (1934) .....	56
<b>II La dimensión sígnica del arte</b>	
Introducción ( <i>Emil Volek</i> ). .....	67
Del llamado autotelismo del lenguaje poético (conclusión de Filosofía del lenguaje poético, 1933) .....	74
El arte como hecho sígnico (1934) .....	88
La denominación poética y la función estética del lenguaje (1936) .....	96
El dinamismo semántico del contexto (extracto de Sobre el lenguaje poético, 1940) .....	105
<b>III El hombre en el mundo de las funciones, normas y valores</b>	
Introducción ( <i>Emil Volek</i> ). .....	117
Función, norma y valor estéticos como hechos sociales (1936) .....	127
El problema de las funciones en la arquitectura (1937) .....	204
¿Puede el valor estético tener validez universal? (1939) .....	220
El lugar de la función estética entre las demás funciones (1942) .....	233
El hombre en el mundo de las funciones (1946, fragmento) .....	251
<b>IV El estructuralismo funcional</b>	
Introducción ( <i>Emil Volek</i> ). .....	261
El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria (1940) .....	270
El concepto de totalidad en la teoría del arte (1945) .....	290
Sobre el estructuralismo (1946) .....	303



**V La semiótica y la filosofía de las artes**

Introducción ( <i>Emil Volek</i> ). .....	319
En torno a la estética del cine (El espacio fílmico) (1933) .....	322
El tiempo en el cine (1935) .....	336
Sobre el estado actual de la teoría del teatro (1941) .....	346
Las contradicciones dialécticas en el arte moderno (1935) .....	364

**VI Revisiones: nuevas perspectivas, cabos sueltos**

Introducción ( <i>Emil Volek</i> ). .....	389
El individuo y la evolución literaria (1943) .....	395
La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte (1943) .....	415

**Anexos**

Jan Mukařovský: Una mirada de cerca

<i>Hana Mukařovská</i> .....	459
Artistas y científicos checos nombrados en los trabajos de Mukařovský .....	477
Nómina de las fuentes de los textos del presente volumen .....	483
Bibliografía selecta de Mukařovský .....	486
Guía de pronunciación del checo .....	503

## Sobre esta edición

Jan Mukařovský y la Escuela de Praga pertenecen al acervo vital del pensamiento crítico del siglo XX en lo tocante a la estética, al estudio semiótico estructural de las artes, y a la filosofía de la labor científica en las humanidades. Sin embargo, no siempre se tiene una idea clara sobre la naturaleza de sus aportes o sobre la especificidad de su pensamiento, a tal punto que incluso algunas propuestas que se presentan hoy en día como nuevas, ya fueron trabajadas por el Círculo Lingüístico de Praga, y en particular por Jan Mukařovský. Otros aportes, tanto de Mukařovský como de otros investigadores sobresalientes de la Escuela de Praga, siguen esperando ser redescubiertos y puestos al buen uso en el nuevo contexto cultural, posmoderno.

Tales vacíos en el conocimiento del estructuralismo checo se deben a varias razones. Primero, el círculo praguense es mejor conocido como una escuela de lingüística, y más específicamente de fonología. Segundo, existe la tendencia a interpretar la Escuela de Praga a la luz (o a la sombra) de algunas otras corrientes como el Formalismo ruso, la semiología saussuriana o el estructuralismo francés. Tercero, las traducciones a través de las cuales los trabajos de los praguenses en ciencia literaria, teoría del arte y estética han sido dados a conocer al público occidental, a veces han contribuido más a opacar que a resaltar sus aportes. En particular, las pocas traducciones que se han hecho al español a menudo dejan mucho que desear, cuando no son francamente ininteligibles. El vacío más sentido es la falta de traducciones confiables de Mukařovský, y la total ausencia de versiones castellanas de la obra de otros importantes investigadores del Círculo de Praga.

En suma, desde hace tiempo se percibe la necesidad de una nueva puesta en perspectiva de la Escuela de Praga, en lo tocante a sus investigaciones en estética, teoría literaria y teoría del arte, como también en etnografía y semiótica del teatro. La antología que hoy presentamos al lector hispánico



es el primer resultado de un proyecto de investigación más amplio, registrado por los abajo firmantes en 1992 en la Universidad Nacional de Colombia bajo el nombre de “Jan Mukařovský y la Escuela de Praga”, con dos objetivos principales: facilitar al lector el acceso a una selección de los trabajos más importantes del Círculo Lingüístico de Praga, suficientemente representativa para dar cuenta de la envergadura de sus intereses investigativos, y presentar estos textos en una versión auténtica, actualizada y puesta en perspectiva.

Después de una primera fase de investigación y traducciones preliminares, decidimos subdividir el proyecto, presentando primero la obra de Jan Mukařovský. Ha sido un trabajo conjunto de los dos investigadores; pero las tareas específicas las dividimos de la siguiente manera: Emil Volek escribió las introducciones a las diferentes secciones del libro, y Jarmila Jandová realizó la traducción.

La obra está respaldada por una minuciosa labor de investigación, en lo tocante tanto a la contextualización de la obra de Mukařovský como a la traducción misma. La selección de los textos pasó por varias etapas antes de quedar definido el contenido de la antología. Uno de los problemas más arduos ha sido la terminología; acordamos finalmente buscar un equilibrio entre una terminología congruente con las investigaciones semióticas de Mukařovský en su propio contexto, y una puesta al día (sobre todo en los artículos sobre cine y teatro).

La actividad del traductor, tal como la contempla Walter Benjamin, es una interpretación que intenta ponerse a la par con el texto original, compenetrarse con él y con sus contextos, entender su intencionalidad y completar su diseño. La versión al español de los trabajos de Mukařovský implicó una serie de decisiones no siempre fáciles de tomar. En primer lugar, el checo es una lengua flexiva, que permite la construcción de oraciones largas y complicadas y de párrafos extensos, sin menoscabo de la claridad del sentido. Las traducciones al castellano a menudo han sido demasiado fieles al original en este aspecto, con el riesgo de que el estilo de Mukařovský, fluido y natural en su lengua nativa, se torne pesado y confuso. En segundo lugar, muchos de los trabajos del estético praguense fueron originalmente conferencias o cursos universitarios, por lo cual el

manejo del aparato crítico a veces no es el propio de un artículo. Por tanto, la traductora realizó ciertas intervenciones editoriales, consistentes principalmente en segmentar las oraciones largas, subdividir algunos párrafos, unificar el estilo de citación, completar datos bibliográficos faltantes, y pasar determinadas porciones del texto a notas al pie de la página, cuidando, en todo caso, de preservar la individualidad del estilo de Mukařovský, su fluidez y su claridad en la exposición de los temas. Los textos de autores franceses, alemanes, italianos e ingleses que Mukařovský cita en checo, se tradujeron casi en su totalidad de sus respectivos originales, para evitar los desplazamientos semánticos que se pueden producir en una traducción hecha a partir de otra traducción.

La imagen de Mukařovský como investigador y académico que se perfila durante la lectura de los trabajos incluidos en este volumen, se completa con una nota personal: una semblanza escrita por su hija, la profesora Hana Mukařovská, a quien quedamos muy agradecidos por su colaboración.

En los anexos el lector encontrará, además, una bibliografía selecta de Mukařovský, la nómina de las fuentes de los trabajos incluidos en el presente volumen, y una sección de notas sobre las personalidades de la vida artística, científica y cultural checa que Mukařovský nombra con frecuencia en sus artículos. Al final se incluye una breve guía de pronunciación del checo, para quienes deseen darse una idea de cómo suenan las palabras y los nombres checos que aparecen en los textos.

Este proyecto no se habría hecho realidad sin la colaboración de muchas personas. Al profesor Fabio Jurado, del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, le debemos la idea inicial del proyecto. La Universidad, su Facultad de Ciencias Humanas y los directores del Departamento de Literatura, profesores María Dolores Jaramillo, Sara González y Jorge Rojas, nos apoyaron institucionalmente y como colegas. Los profesores Carmen Neira y Fabio Jurado aportaron valiosas sugerencias como lectores de las primeras versiones de los textos traducidos. Los estudiantes de unos cursos de Jarmila Jandová en los que se trabajó con versiones abreviadas de varios de los textos, ayudaron con su respuesta y con sus comentarios a refinar la traducción en más de una ocasión. El



profesor Gilberto Sánchez del Departamento de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia, revisó los dos artículos sobre cine. El Posgrado de Estudios Semiológicos de la Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia, donde Jarmila Jandová ha dirigido varios seminarios sobre la semiótica de la Escuela de Praga, proporcionó, bajo la dirección de los profesores Alvaro Góngora y Ana Cecilia Ojeda, un espacio de diálogo académico que contribuyó de manera importante a la cristalización gradual del proyecto. El profesor Daniel Altamiranda, de la Universidad de Buenos Aires, revisó concienzudamente las introducciones a las diferentes secciones del libro. Finalmente, el profesor Jorge Aurelio Díaz, del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, realizó, en calidad de evaluador institucional, una última lectura minuciosa del manuscrito y nos ayudó con sus atinados comentarios a llevar la obra a buen puerto.

La publicación del libro ha sido posible gracias al proyecto editorial de coedición en el área de investigación y crítica literaria, suscrito entre la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de Los Andes y la editorial Plaza y Janés, bajo la coordinación de los profesores Adolfo Caicedo, por la Universidad de Los Andes, y Fabio Jurado y Jorge Rojas, por la Universidad Nacional de Colombia.

*Jarmila Jandová*  
Universidad Nacional de Colombia

*Emil Volek*  
Universidad Estatal de Arizona

Septiembre de 1999



El Círculo Lingüístico de Praga en los años 30.

Primera fila, de izquierda a derecha: D.L. Cyzhevski, V. Skalička, B. Trnka, J. Mukařovský, N. Trubetzkoy, R. Jakobson, N.S. Durnovo, P. Bogatyrev.

Segunda fila: ?, B. Havránek, ?, F. Vodička, Z. Mukařovská, K. Horálek, M. Součková, S. Pirková-Jakobnonová, J. Honzl, J. Veltruský, J. Vachek.

Tercera fila: ?, A. Isačenko, J. Hrabák, ?.





# JAN MUKAŘOVSKÝ Y LA ESCUELA DE PRAGA

## (Notas del subsuelo de la posmodernidad)

...sin una determinación fenomenológica exacta de la relación, o más bien correlación, entre los conceptos de valor, signo, estructura y función será difícil llegar a resultados que sean mínimamente definitivos.

J. Mukařovský, al hacer el balance del Congreso de Filosofía de París, 1937

### La Escuela de Praga y las vicisitudes de la Historia

¿Por qué volver a Jan Mukařovský y a la Escuela de Praga? Y ¿por qué hoy? La primera pregunta nos confronta con la Historia y con sus vicisitudes. La Escuela de Praga, que tuvo su auge entre los años veinte y cuarenta, fue uno de los avatares más interesantes del desarrollo de la lingüística, la poética, la estética y la teoría de las artes en el siglo XX. El rasgo definitorio de su quehacer fue que en Praga todas estas ciencias—o aspirantes a serlo—, más concretas o más filosóficas, avanzaban en una íntima relación y colaboración de unas con otras, bajo el liderazgo de la nueva lingüística y de la naciente semiótica. Esta simbiosis interdisciplinaria tan amplia que se produjo bajo la égida del Círculo Lingüístico de Praga (1926-1948), no se había dado antes y tampoco se ha logrado repetir después.

Praga fue un eslabón clave entre el Petersburgo formalista, futurista y constructivista de las primeras décadas del siglo, y el París estructuralista y neovanguardista de los años sesenta y setenta. En estas décadas, postrimerías de la Modernidad que recién entonces empezaba a ensayar los primeros ritmos postindustriales, posmodernos, Petersburgo (Leningrado aún) seguía atrayendo la atención del mundo tanto por la potencia inicial e iniciática de la vanguardia rusa, como por la fuerza bruta de la revolución soviética, todavía con ganas de expansión. París (especialmente el grupo



en torno a Roland Barthes) se sentía más en sintonía con la vocinglería infantil, casi dadaísta, pero siempre profética, del primer Formalismo ruso. Praga no tenía lugar en aquel imaginario. Es decir, Praga con excepción de Roman Jakobson, admitido por haber sido maestro de Claude Lévi-Strauss en Nueva York durante los años de guerra, admirado por sus muchos aportes a la lingüística y a la poética, y magnificado por ser el testigo sobreviviente del Formalismo y de la vanguardia rusa.

¿Y el resto de Praga? El París estructuralista se empeñó en borrar el recuerdo de esta ciudad centroeuropea, exorcisándolo junto con Kafka y el existencialismo sartreano. El silencio era casi completo. Por ejemplo, hacia el comienzo de los años setenta, en Francia estaba preparada para ir a la imprenta una selección de las obras de Jan Mukařovský, el otro gran representante de la Escuela de Praga, de su otra vertiente, pero hasta hoy no ha encontrado una editorial en el país gallo. El rechazo visceral del proyecto praguense por los parisinos, disimulado por la aceptación de la lingüística jakobsoniana, impactó también a aquellos contextos culturales donde Mukařovský fue traducido: en los Estados Unidos este gran teórico se quedó limitado, con notables excepciones, al ghetto de los eslavistas; en Alemania, la Escuela de Praga se ganó un modesto reconocimiento como uno de los “precursores” de la *Rezeptionsaesthetik* de la Escuela de Constanza (Hans Robert Jauss); en Italia parece que sí se traduce de todo, pero que, al mismo tiempo, eso tiene poca importancia.

Esta representación sinecdótica dejaba fuera los múltiples aportes semióticos de la Escuela de Praga, desde la lingüística misma (“la articulación funcional de la frase”, *functional sentence perspective*) hasta las distintas artes (incluyendo la semiótica literaria, fílmica, teatral), la estética y la etnografía, y también la formulación semiótica del estructuralismo funcional, polivalente y dinámico, dentro de la perspectiva de la recepción. Más tarde, algunos aportes fueron redescubiertos con grandes fanfarrias, para dar paso del ‘estructuralismo’ al ‘postestructuralismo’. Por ejemplo, la importante corrección que hace Serge Kartsevski a su maestro Saussure, en “Du dualisme asymétrique du signe linguistique” (1929), fue rebautizada por Jacques Lacan como el ‘significante flotante’, con el agravante que sin la precisión del lingüista, la metáfora del psicoanalista parisino se sigue cacareando sin que se entienda realmente (lo que se “entiende” es

que implica algo malo para el estructuralismo, francés). La famosa *sémiologie* saussureana—aceptada en París no como un boceto de algo por inventar, sino como el modelo sacrosanto para aplicar a diestra y siniestra—no ha dado pie ni para la asimilación de la compleja semiótica teatral (Otakar Zich, Jan Mukařovský, Jindřich Honzl, Jiří Veltruský), ni de la etnografía praguense (Petr Bogatyrev). Y, por supuesto, el historicismo y el dinamismo hermenéutico del estructuralismo funcional praguense, que modelizaba las transformaciones del artefacto en el cambiante contexto sociocultural, chocaba con el “platonismo” abstracto y sólo “potencial” del estructuralismo parisino, que se limitó a hurgar en las “estructuras profundas” de sus propios constructos de códigos.

### Otros ensayos de olvido

El olvido, en realidad, empezó bien antes que en París. Tal como el Formalismo y la vanguardia rusa a finales de los años veinte, la Escuela de Praga fue liquidada por el estalinismo a finales de los años cuarenta. Fuera del país, dos libros influyentes contribuyeron a minimizar la importancia de sus aportes: *Teoría literaria* (1949), de René Wellek y Austin Warren, y *El formalismo ruso* (1955), de Victor Erlich. En este último, tal vez lógicamente, la Escuela de Praga forma parte del apéndice del libro y está vista como cierta “prolongación” del Formalismo (incluso en la persona de Roman Jakobson). Esto es cierto en lo que se refiere al impulso inicial que facilitó el despegue de la poética praguense (pero ya no el de la lingüística ni de todo lo demás que le siguió). Por largo tiempo el libro de Erlich fue la única fuente de información, no sólo sobre el Formalismo, sino también sobre las “escuelas formales eslavas”; de esta manera, el simulacro y la caricatura sustituían a la realidad. Las investigaciones posteriores no dejaron de mostrar las grandes limitaciones de Erlich incluso en su cobertura del Formalismo *sensu stricto*, a pesar de varias revisiones del libro.

René Wellek, *protégé* de Vilém Mathesius (el fundador y el primer presidente del Círculo Lingüístico de Praga), fue un miembro joven del círculo, muy activo en la primera mitad de los años treinta; pero asistir a las reuniones e interesarse por los mismos problemas, no implicaba identidad de opiniones ni de posturas intelectuales. Wellek, en realidad, se había

formado en el incipiente New Criticism anglosajón (hizo estudios avanzados en Inglaterra y en los Estados Unidos) antes de haberse familiarizado con el proyecto praguense, en pleno despegue. Cuando volvió a Praga por un par de años, antes de salir otra vez, y ya definitivamente, para Inglaterra y luego para los Estados Unidos, la Escuela de Praga, que estaba precisamente en transición entre el formalismo inicial y el estructuralismo con tintes sociológicos, lo intrigó lo suficientemente como para meter la cuchara en la teoría de la historia literaria, que lo atraía más. Pero Wellek se quedó un poco desengañado con el incipiente estructuralismo y con su afán científicista con respecto a la Historia.

Hemos de reconocer que la teoría de la historia literaria (y del arte) ha sido el punto más débil de la doctrina praguense, arrastrado desde el Formalismo y criticado sin piedad por todos. En realidad, el inmanentismo propuesto por los formalistas, en oposición al progresismo iluminista, compartía con éste la fragilidad de sus metarrelatos subyacentes (hoy lo vemos todo más claro). Las tesis de Jakobson y Tynianov de 1928 aumentaron la apuesta: no sólo la Historia contenía un impulso inmanentista, sino que la evolución misma del sistema constituía un sistema (véase nuestra *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, I, pág. 270).<sup>1</sup> El error de los estructuralistas fue confundir el pensamiento científico riguroso acerca de este objeto esquivo con la necesidad de encontrarle alguna lógica. La confusión se cimentó por la extrapolación del sistema de la lengua (la *langue* de Saussure), relativamente limitado y cerrado, a una macrorrealidad complejísima como lo es la historia de la literatura y de las artes.

Pareciera que Wellek botó al niño con el agua de su baño. Dentro de su propio proyecto intelectual, él se sentía más cómodo con la nítida estratificación fenomenológica, vertical, de la obra literaria, en principio estática, formalista y también “potencial”, propuesta por Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1931), que con el estructuralismo dinámico, energético y, por lo tanto, un poco “borroso” (*fuzzy*), tal como lo estaba desa-

---

<sup>1</sup> *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, introducción, edición y traducción Emil Volek, Vol. I. Polémica, historia y teoría literaria (Madrid: Fundamentos, 1992), Vol. II, Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano (Madrid: Fundamentos, 1995).



rollando Jan Mukařovský, inspirándose en las últimas propuestas de Iuri Tynianov. En resumidas cuentas, en la *Teoría literaria* de Wellek y Warren, la Escuela de Praga merece unas cuantas menciones elogiosas, pero queda relegada al pie de la página, como un pequeño adorno de la erudición.

Si la Escuela de Praga fue silenciada por los especialistas y hasta por sus miembros, no puede sorprendernos que encontremos la misma tendencia entre los autores mucho menos familiarizados con los “detalles” de la Historia de que escriben: en algunos, Praga ni se asoma (Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, 1972), en otros, aparece con grotescas reducciones (D. W. Fokkema y E. Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, 1977), o lo planteado revela la absoluta ignorancia acerca del tema del que se pontifica (Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, 1977, J. G. Merquior, *From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Poststructuralist Thought*, 1986). Para otros felices ignorantes, el estructuralismo empieza en Francia en 1945 (François Dosse, *Histoire du structuralisme*, 1991-1992).

### **Traduttori traditori**

En este proceso de ocultamiento, algunas traducciones tempranas, a veces por motivos circunstanciales, otras, por la peste de *traduttori traditori*, desempeñaron el papel de agravante. Cuando despuntó el interés por la nueva poética y sus antecedentes, la Escuela de Praga fue representada, casi esquizofrénicamente, por dos antologías: la vertiente lingüística, por Josef Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics* (1964), y la otra vertiente, por la pequeña antología compilada por el también lingüista Paul Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (1964). Esta última destaca el solapamiento de la teoría y la crítica literarias con la lingüística, cuya intensidad culminó en el comienzo de la década del treinta. Además, hay que decir en defensa del compilador que los importantes trabajos de Mukařovský de los años cuarenta no se dieron a conocer hasta 1966.

Curiosamente, la misma imagen unilateral del Formalismo, complicada por algunas fallas en la traducción, se da en la conocida antología de Tzvetan

Todorov, *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes* (1965), retraducida con “inmejorables” errores adicionales y así perpetuada en español. En 1970, a las selecciones de Vachek y de Garvin se agrega una verdadera joya de la incompetencia, la traducción inglesa de la obra estética clave de Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936).<sup>2</sup> En español, dejando de lado traducciones menores pero también totalmente inadecuadas como *Arte y semiología*,<sup>3</sup> es en la selección *Escritos de estética y semiótica del arte*<sup>4</sup> donde culmina el calvario de la estética y de la teoría del arte de Jan Mukařovský en el contexto hispano. En este último caso se pretende ofrecer una “edición crítica”, lo cual es cierto, pero no en el sentido en que se lo imaginaban los editores. Se entiende luego que este Mukařovský indescifrable no haya podido tener ningún impacto; esto se nota dolorosamente en los trabajos de crítica sobre el tema que se basan en la basura citada.

El mismo estructuralismo parisino pagó muy caro su xenofobia e ignorancia selectiva. Si dejamos de lado algunos ecos de las greguerías vanguardistas (y formalistas) en Roland Barthes, la narratología estructuralista retrocede en París hacia el logocentrismo craso anterior o paralelo (Vladimir Propp) al Formalismo, que precisamente hizo una notable labor deconstructivista sobre el modelo logocéntrico (con los famosos pero poco entendidos conceptos de ‘skaz’, ‘fábula’ y ‘siuzhet’).<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> *Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts*, trans. Mark Suino, Michigan Slavic Contributions (Ann Arbor: The University of Michigan, 1970).

<sup>3</sup> Jan Mukařovský, *Arte y semiología*, ed. S. Marchán Fiz, trad. I. P. Hložník (Madrid: Alberto Corazón, 1971). Incluye “El arte como hecho semiológico” y “El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria”.

<sup>4</sup> Ed. Jordi Llovet, trad. Anna Víšová (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

<sup>5</sup> *Skaz* es un tipo de narración exuberante, en primera persona, que desborda el relato y atrae la atención hacia la manera de narrar misma; es muy popular en la literatura rusa. *Fábula* es la reconstrucción esquemática de las acciones en el relato según las relaciones “lógicas” (cronológica y causal) de los episodios (Propp, Lévi-Strauss o Greimas ofrecen formulaciones logocéntricas alternativas al mismo constructo, que lo desplazan al nivel de código potencial del relato como tal). *Siuzhet* es la manera concreta como se presenta el texto narrativo, sea tradicional o experimental. En esta condición, el *siuzhet* puede desbordar la fábula e incluir otros elementos, por ejemplo, descriptivos, expresivos (líricos) o narrativos (el *skaz*); o puede enfatizar estos elementos a expensas de las acciones (la fábula reducida casi a cero en el *nouveau roman*). Las definiciones de los formalistas mismos son algo tentativas; pero el estructuralismo parisino erró rotundamente cuando identificó el relato con algún esquema logocéntrico de las acciones (funciones,

Con un fervor de diletantes, los barthesianos ensayaron diversas cosas, sin llevar nada muy lejos, y lograron convertir el estructuralismo en un fenómeno de moda, en un pasatiempo intelectual de “hacer ciencia”, moda rápidamente abandonada en pro del hedonismo estético y de la estética del vacío del último *nouveau roman* (el Barthes de *El placer del texto*, 1973). Pero incluso en este trance, cuando medita sobre las aporías de un texto autorreferencial, Barthes podría haber aprendido de las luchas de Mukařovský más de un cuarto de siglo antes.

### El presente desmejorado

La respuesta a la primera pregunta nos ha llevado por algunas vicisitudes de la Historia: la lección es que tenemos que conocer lo que pasó, aprender de ello, no dejarnos embaucar fácilmente. La segunda pregunta, ¿por qué hoy?, nos confronta con el presente. No es un presente alentador para un trabajo “duro” (*heavy-duty*) como es la teoría y el pensamiento crítico. Para muchos, la teoría se ha convertido en anatema, sin darse cuenta de que la “no teoría” es también sólo una teoría, mala.

Este callejón sin salida también fue abierto por el estructuralismo francés, el cual, algo esquizofrénicamente, quiso ser rigurosamente científico y cerrar la brecha que separa a las ciencias naturales de los otros saberes, pero, al mismo tiempo, puso en tela de juicio el pensamiento científico mismo. Aceptemos el desafío que Claude Lévi-Strauss lanza en *La Pensée sauvage* (1962), a saber, que tanto en el pensamiento científico como en el no científico (“primitivo, natural, salvaje”) tenemos que ver con los mismos procesos simbólicos que son igualmente complejos de los dos lados. Partiendo de su escrito temprano, *Race et histoire* (1952), que resulta ser una importante racionalización y base del futuro multiculturalismo relativista, el etnólogo estructuralista quiso poner los dos polos del pensamiento humano a la par.

---

roles). Véase más en la *Antología del Formalismo ruso I y II*, y en nuestro *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales* (Madrid: Fundamentos, 1985).



Aceptemos también, en parte, la vuelta de tuerca que le da a esto el filósofo postestructuralista Jacques Derrida. Este centra su crítica en la polaridad entre el “ingeniero” (el pensamiento científico) y el “bricolage” (el pensamiento primitivo). La verdad es que el “ingeniero” también está limitado por sus circunstancias y por su imaginario histórico, y recurre a los materiales conceptuales que tiene a mano, sea en su propio contexto histórico o en otros contextos culturales que le son accesibles. Pero de ello ya no se desprende necesariamente que los dos polos sean iguales, ni que la oposición pueda reducirse a la actividad de “bricolage”.

La puesta en tela de juicio del proyecto científico fue celebrada por la multitud “multiculturalista” y por la cultura popular posmoderna, donde la reducción de la ciencia a “bricolage” se ha convertido en uno de los axiomas-fetiches más acariciados.

La inversión del valor de los términos propuesta por Derrida, es parte de su proyecto “deconstructivista”. Pero una cosa es divertirse jugando con la jerarquización tradicional, convencional, de los conceptos opuestos, desfamiliarizarla para mostrar la violencia latente en la jerarquización axiológica binaria (por ejemplo, en el binomio ‘hombre/mujer’), y otra cosa es intentar superar los límites del pensamiento tradicional (búsqueda subyacente a nuestro *Metaestructuralismo*). En Derrida se trata de la imposición algo mecánica de su proyecto, que no hace sino invertir una serie heredada de términos opuestos, pero quedándose dentro de la ontologización de los mismos conceptos, practicada por el pensamiento occidental tradicional; no la supera en un ápice. En el mejor de los casos, escenifica su parodia. En Derrida, parece que el dadaísmo y la patafísica alcanzan, finalmente, la respetabilidad filosófica.

Si la tradición pone al hombre por encima de la mujer, atribuyéndole a ésta todos los “noes” de aquél (según los ejes razón - sinrazón, activo - pasivo, etc.), la mera inversión de esta posición no resuelve mucho; puede ser novedosa en la filosofía, pero la recuerda cualquier *ars amatoria* que se precie. Tampoco resuelve nada la práctica de algunos seguidores de Derrida en el uso de “la lectora” donde la crítica se refería normalmente al “lector” sin atributos de género. A no ser que se asuma que los lectores

hombres y mujeres adopten necesariamente posturas distintas o excluyentes, identificándose, por ejemplo, aquéllos con los hombres y éstas con las mujeres y con sus perspectivas. Admitamos la incidencia de las lecturas y de las posturas más diversas; aun así, estas supuestas perspectivas “masculina” o “masculona” no resuelven tampoco los intrincados problemas ontológicos, epistemológicos y axiológicos del arte; los compli- can un poco más.

En cambio, en su crítica al estructuralismo parisino e incluso en su práctica de descentramiento conceptual, Derrida, paradójicamente, recuperó para París algo del espíritu deconstructivista e iconoclasta del Formalismo ruso (véase nuestra *Antología*, I y II), prolongado en Praga, y de la conceptualización energética, dinámica, descentralizadora, que culmina en los conceptos de ‘gesto semántico’ y de ‘estructura’ en Jan Mukařovský. Incluso, paradoja de las paradojas, sin tener presente la conceptualización mukařovskiana de la estructura, no se entiende prácticamente nada de la severa crítica que Derrida lanza contra el estructuralismo logocéntrico de cuño parisino, en su manifiesto “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas” (1966, recogido en *La escritura y la diferencia*, 1967).

Junto con la ciencia, el postestructuralismo puso en tela de juicio la objetividad, el lenguaje, la representación y el sujeto mismo. Como si la objetividad fuera un absoluto y no una meta. Como si el lenguaje tuviera que ser la cosa que representa, ¡y con qué sutileza! Como si la representación fuera la identidad o nada. Como si el sujeto se desmoronara debido a los múltiples papeles que siempre ha desempeñado en la sociedad o debido a los aspectos jerárquicos o cumulativos que le diagnosticaron Sigmund Freud y sus seguidores para mayor gloria de los sofás. Los profetas de la cultura posmoderna, como viejas putas, proclaman a los cuatro vientos la “crisis” de la inocencia. Este malestar fue cimentado por la llamada “cultura popular”, producto de las élites que manejan los *massmedia* para el bien del consumo comercial.

## La resaca de lo absoluto

En “Avatares de la tortuga”, Jorge Luis Borges propone que “hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros”. Sustituyamos el infinito por el absoluto. Detrás de una buena parte del malestar intelectual actual está el viejo desengaño romántico de lo absoluto: o esto o nada. Lo que era una postura casi heroica en el romanticismo, ahora se ha filtrado, melodramáticamente, en la más nimia cotidianidad inmediata. Pues, nada. Los teóricos “post” prefieren sus desatinos. Aquello que en la desconstrucción fue todavía sofisticación lúdica y algo nihilista, en otras corrientes “post” se volcó en un embrutecimiento de la “teoría”, reducida a determinadas agendas políticas.

Parece que se ha abierto una caja de Pandora. La ciencia es un “club de hombres blancos”. Las feministas reclaman, para su género, una ciencia “distinta” (en ella, ¿dos y dos serán cinco?). Los gays exigen más de la gaya ciencia (para la sorpresa del sobrehombre). Los latinoamericanos (sin que se sepa para nada qué es Latinoamérica) piden teoría literaria “latinoamericana” y “vino de plátano”; el dios de los gringos no vale, viva Macondo. Los filósofos “multiculturalistas” vociferan por la filosofía del “Tercer Mundo” (¿será su tema algún “tercer hombre”?).

Para cualquiera que tenga todavía en viva memoria las luchas, a lo largo del siglo XX, por el proyecto científico en las humanidades y en las ciencias sociales, luchas por una conceptualización matizada, sofisticada, es un resultado bien triste. Pero, ¿qué más da? Sin falta, tal como el Sísifo de Albert Camus, tenemos que volver a subir la piedra, sonriendo, mirándonos en el espejo de esta eterna tarea y de sus inevitables reveses.

El pensamiento científico se estableció como radicalmente diferente del pensamiento intuitivo “natural”. Busca establecer lenguajes, sistemas universales, universalmente válidos, sometidos a pruebas, a desafíos, a procesos de verificación, a nuevos hechos, donde partes o hasta paradigmas enteros cambian cuando falla su coherencia interna o su correspondencia externa. En este sentido, el pensamiento científico no está a la par sino que es incompatible con los sistemas simbólicos elaborados por el pensamiento “primitivo”. El lenguaje y los sistemas científicos son *metalenguajes* y



*metasistemas* rigurosamente contruidos. Ellos pueden “leer” e incorporar los sistemas arrojados por el pensamiento “primitivo”—traduciéndolos a su “programa”—; y no al revés. Sólo la dimensión histórica y el hecho de no ser absolutos crea el simulacro de su semejanza con el polo de bricolage.

## **Dos mundos, una misión**

Afirmar la diferencia fundamental entre los dos tipos de pensamiento no implica volver a degradar el polo no científico. El mundo de la proyección científica y el mundo de la experiencia cotidiana no sólo coexisten necesariamente, sino que se complementan. La racionalidad científica sola castra; pero sin ella y sin el mundo creado por ella, el ser humano se quedaría manco y ciego, expuesto a la intemperie y devuelto al *fatum* del mito y de la religión, o sumergido en las aguas turbias de la “cultura popular” de masas.

“El mundo es sólo un medio casual de nuestra impostergable misión”, pone Emanuel Rádl al final de su historia de la filosofía como resumen de la Historia humana. Si bien es un hecho incuestionable que la ciencia en cuanto investigación sistemática y verificable cuyo objetivo es el saber mismo, se originó en el contexto occidental y que sus creadores y portadores fueron los hombres blancos, ésta es sólo una casualidad —aunque no tan casual— de la Historia; porque la misión que la ciencia convoca es universal. Está en su historia, lamentable por supuesto, pero no en su misión el haber excluido inicialmente a las mujeres y a *los Otros*. La Modernidad occidental confundió también esta misión universal con plantearse como superior a los otros y con extender su poder sobre ellos. Dijimos en otra ocasión que por numerosas represiones e imposiciones, el proyecto iluminista ha resultado alienante no sólo para las otras culturas y sus idiosincrasias, sino que ha terminado por castrar al propio hombre occidental. Finalmente, esta actitud eurocéntrica, paternalista, imperialista y mesiánica ha entrado en crisis (*Antología*, I, pág. 23).

La misión universal no puede consistir tampoco sólo en globalizar el paradigma, en incluir al Otro como parte del mismo. Implica más bien abrirse al diálogo, aprovechándose del espacio de encuentro que el pensamien-

to científico ha creado para este tipo de comunicación. A lo mejor, en el proceso, los paradigmas occidentales serán sustituidos por otros. Sin embargo, seguirían siendo necesariamente también lenguajes y sistemas con vocación universal. Pero este encuentro apenas ha empezado. Y como hemos visto, a veces no ha funcionado ni en el corazón mismo del Occidente, como lo demuestra el diálogo fracasado entre los estructuralismos de Praga y de París.

El pasado es un continuo desafío al presente. Conocerlo importa para el presente que quiere ser más que un momento pasajero, más que una (otra) moda. Puede ayudarnos en nuestras búsquedas, dudas y olvidos. Puede darnos un mejor fundamento. Volver a visitar las bifurcaciones, recorrer los caminos tomados y no tomados, contemplar la riqueza de los materiales reunidos, reconsiderar algunas conceptualizaciones, preguntas formuladas o tan sólo aludidas, todo esto puede obligar al presente a plantearse preguntas y tareas que tal vez solo, y para el detrimento de su misión universal, no se habría propuesto. La verdad es que, además, ciertos pasados son más vivos que otros, incluso más que ciertos presentes. Creemos que la Escuela de Praga es ese pasado vivo que promete acompañarnos en el camino que nos saque del abandono actual.

### **Praga y el espacio centroeuropeo**

Praga (en checo Praha) es una ciudad fundada “en el umbral” (‘na prahu’) del corazón de Europa, en el cruce de los caminos culturales, económicos y políticos entre el Este y el Oeste, y entre el Norte y el Sur de Europa. La Primera Guerra Mundial, que hundió a Viena en el olvido junto con el vetusto imperio austro-húngaro, le dio nueva vida como la capital de Checoslovaquia, un flamante estado nuevo que se levantó de los escombros de aquél. La Segunda se la quitó, otra vez por largo tiempo: esta guerra empezó allí temprano, con la capitulación de Munich en 1938, y, si no contamos breves pausas de respiro, no terminó hasta con la caída del muro en 1989.

En los años veinte, Praga irradiaba confianza: utilizó su situación privilegiada en el cruce de los caminos para convertirse en un lugar cosmopolita, al corriente de lo último en el mundo. La liberación después de trescientos

años de la opresión alemana culminó el proceso del lento renacimiento nacional desde los finales del siglo XVIII y activó las energías acumuladas, todo lo cual se manifestó en una gran explosión de la creatividad artística y cultural. También la vanguardia checa capitalizó esta situación: su fuerza se multiplicaba por ser mediadora entre el Este y el Oeste europeo, y produjo pensadores de importancia internacional (Karel Teige).

Cuando llegó la liberación, en 1918, Praga estaba bien preparada para su nuevo papel también por ser, históricamente, un importante centro cultural y de estudios. La universidad, la primera en Europa Central, fundada por Carlos IV en 1348, recuperó su brillo en la segunda mitad del siglo XIX. La división de la misma, en 1882, en universidad alemana y checa, animó la vida académica e intelectual. En la competición entre las dos instituciones, no sólo se afianzó la tradición pragmática común, sino que se estableció también una fuerte tradición autónoma de la ciencia checa, puesta al día, que podía lucirse con algunos éxitos de importancia internacional. La filología, la filosofía del lenguaje, la estética y los estudios de las artes fueron particularmente fuertes entrando el siglo XX.

En el periodo de entreguerra, sorprende hasta qué punto la primera república fue un baluarte de democracia y de relativa estabilidad económica con respecto a toda la región. Pero esa democracia no satisfizo, no pudo satisfacer, ni a los nacionalistas eslovacos, ni a las minorías—antiguas mayorías—alemana y húngara. La crisis de los treinta exacerbó las tensiones nacionales; finalmente, la joven república no resistió la brutal presión de Hitler y, con la connivencia de las democracias europeas, fue parcelada y deglutida, por etapas, por sus vecinos, hasta que les llegó su turno a ellos mismos.

Durante las dos décadas de su esplendor, Praga fue un oasis en medio de los cataclismos: la revolución soviética arrojó a sus orillas importantes comunidades exiliadas rusa y ucraniana, entre otras. En los años treinta, el ascenso de Hitler mandó allí otra oleada de refugiados, alemanes y judíos. Alumnos rusos de Husserl pasaban por Praga, dándose las manos con sus alumnos checos, pero ejerciendo en la universidad alemana o en el instituto pedagógico ucraniano; algunos lograban establecerse en Alemania, mientras que sus colegas de allá pronto tendrían que buscar amparo en Praga.



Jakobson tuvo que doctorarse en la universidad alemana (era “rojo” para sus compatriotas establecidos en la universidad checa, quienes además defendían un concepto anticuado de lingüística) para luego poder ejercer como profesor extraordinario en la nueva universidad checa de Brno.

Aunque el eje de gravedad se desplazara, después de la guerra y sus destrozos, de Viena a Praga, el espacio cultural centroeuropeo mantuvo su cohesión y vitalidad hasta, y a pesar de, los eclipses hitlerista y estalinista. En los años ochenta, Milan Kundera replanteó la necesidad del espacio cultural centroeuropeo en “La apuesta checa”.<sup>6</sup> Kundera recuerda el legado que este espacio dejó a la cultura occidental moderna: el psicoanálisis de Viena, el estructuralismo de Praga, la nueva estética de la novela a partir de las obras de Kafka, Musil y Broch, la dodecafonía de Schönberg, la música de Bartók y el teatro del absurdo de Witkiewicz. A esta lista se podría agregar más: la fenomenología husserliana, el humor especial de *El buen soldado Švejk*, el “Teatro Liberado” de Voskovec y Werich, el positivismo lógico de Viena, el fenómeno Wittgenstein, etc. Sin ellos, concluye Kundera, “la cultura occidental moderna es impensable”.

### La Escuela de Praga

La Escuela de Praga se formó en torno al Círculo Lingüístico de Praga, fundado por Vilém Mathesius y Roman Jakobson en el otoño de 1926 con la intención de discutir los problemas actuales de la lingüística postsaussureana. Pero ni Mathesius ni Jakobson ceñían sus intereses a la lingüística y, así, el Círculo pronto empezó a ampliar el temario de sus debates. La llegada de Jan Mukařovský a finales de 1926 ayudó a crear la otra vertiente de la Escuela.

El Círculo aglutinó a un grupo creciente de investigadores de distintas nacionalidades, algunos dispersos en el “espacio centroeuropeo”, desde Suiza hasta Polonia, quienes luego se estimulaban unos a otros en la elaboración de un enfoque estructural funcional del lenguaje y en la transposición de esta postura metodológica al estudio de la literatura y, luego en

---

<sup>6</sup> “The Czech Wager”, *The New York Review of Books*, 22 de enero de 1981.

círculos más y más amplios, a otras artes, a la estética y a la misma concepción de la ciencia. Sorprende tanto lo lejos que se llegó a partir de las preocupaciones iniciales, como la coherencia y continuidad de los principios metodológicos aplicados a lo largo de un campo tan amplio y variado, y a lo largo del tiempo de duración de la Escuela.

Las *Tesis* de conjunto que el Círculo ofreció como materiales de discusión para el Primer Congreso de Filología Eslava, celebrado en Praga en octubre de 1929, hacen balance de la fase temprana de su labor y son también un programa y un manifiesto de la Escuela que así imprime su sello a la nueva lingüística. Las *Tesis* fueron presentadas anónimamente, pero sabemos que fueron elaboradas por el comité integrado por Mathesius, Jakobson, Havránek y Mukařovský, y la lectura más somera nos convence que cada uno de ellos dejó sus huellas en algún o en algunos segmentos de las mismas. En estas *Tesis* sorprende la madurez de las formulaciones, su envergadura y el valor duradero de sus planteamientos.

En su momento, las *Tesis* fueron el punto de intersección, equilibrado, de los intereses de los miembros principales del Círculo. Poco a poco, los intereses individuales los llevarían en direcciones distintas: principalmente dentro de la *langue*, a Jakobson y a Trubetzkoy hacia la fonología, y a Skalička hacia la tipología lingüística; principalmente dentro de la *parole*, a Mathesius hacia el estudio semántico y retórico funcional del enunciado (*functional sentence perspective*), a Havránek y a Mukařovský hacia los estilos funcionales del lenguaje escrito; ya fuera de la lingüística pero en íntima colaboración con ella, a Jakobson y a Mukařovský hacia los mecanismos semánticos de la poesía y del lenguaje poético; y a Bogatyrev hacia el estudio semiótico y funcional del folclor.

### **La vertiente mukařovskiana**

Bogatyrev, Jakobson y Mukařovský podrían considerarse como fundadores de esta vertiente. Además, a Jakobson le tocó el papel de mediador entre el Formalismo ruso y el trabajo desarrollado en Praga. Más que mediador fue un *filtro*. A los pormenores de esta mediación y a los aspectos del replanteamiento praguense hemos de volver en las introducciones a las diferentes secciones del presente libro. A Mukařovský le tocaría juntar

los hilos y urdir la madeja nuevamente; le tocaría intentar volar más lejos, en el poco tiempo que la Historia le tenía reservado.

Mukařovský asimila las enseñanzas del Formalismo ruso con sorprendente rapidez, aunque por etapas. Su primer encuentro con el Formalismo es más bien negativo: reseña con envidia pero severamente la traducción checa del libro de Roman Jakobson *Fundamentos del verso checo* (1926, orig. en ruso 1923), escrito a escasos dos años de la llegada del joven autor a su nuevo país de residencia. *Fundamentos* es un libro brillante por los planteamientos teóricos (por ejemplo, postula la base fonológica de las normas métricas vigentes, véase nuestra *Antología*, II), pero no satisface las sutilezas del conocimiento nativo. Mukařovský puntualiza claramente estos desperfectos, aunque queda intrigado por el planteamiento general.

En marzo de 1927, Mukařovský lee en el Círculo la monografía “De los procesos motores en la poesía”, basada en algunas elucubraciones del abate Bremond sobre la “poesía pura”; a raíz de la discusión, junto con el manuscrito, deja atrás toda una fase “preparatoria” de su vida (el trabajo será publicado póstumamente en 1985). Mukařovský y Jakobson traban una intensa amistad que durará hasta finales de los años cuarenta. En febrero y en marzo de 1928, Mukařovský ya da conferencias a base de un nuevo manuscrito flamante que lo destacará como uno de los pensadores más acuciosos de la Escuela de Praga. *El Mayo de Mácha* (1928) analiza la obra del gran poeta romántico checo, en movimientos homólogos, desde el estrato sonoro, pasando por la construcción semántica, hasta la organización temática. Este análisis detallado y global al mismo tiempo, se anticipa a los sutiles análisis de finales de los años treinta, donde el movimiento homólogo sobre distintos estratos de las obras se conceptualiza con el intrigante término del ‘gesto semántico’.

Entre 1927 y 1928, Mukařovský asimila aspectos de las primeras etapas del Formalismo (1914-1921 y 1922-1925, véase nuestra *Antología*, I, pág. 117), con énfasis sobre la semántica del lenguaje poético, y los aplica ingeniosamente a la estructura de una obra aislada. Entre 1929 y 1931, ayudado por la presencia en Praga de Boris Tomashevski y de Iuri Tynianov en 1928, asimila las grandes obras formalistas de los finales de los años veinte (1926-1929) junto con su teoría de la evolución literaria. La próxi-

ma tarea que se planteará será analizar minuciosamente una obra literaria dentro de su contexto evolutivo. Para la sorpresa, o castigo, de sus lectores, lo hará en el ejemplo de un poema descriptivo, totalmente—y tal vez justamente—olvidado, del primer romanticismo checo.

Cuando aparece “*La sublimidad de la naturaleza de Polák*”, en 1934, brillante análisis de un texto, hoy casi ilegible, en su contexto cultural, que aparentemente debe otorgarle algún valor evolutivo y así justificar tanto la Historia literaria en cuanto propuesta científica, como los protocolos analíticos mismos, se cierra una y se abre otra etapa en la evolución del pensamiento de Mukařovský y del estructuralismo checo. Termina la asimilación de los impulsos ofrecidos por el Formalismo y el posformalismo ruso. Se cierra también el ciclo de la íntima colaboración con la lingüística y en las tareas de la lingüística (el lenguaje escrito estándar). Mukařovský no va a abandonar la tematización de la evolución literaria (en fin, hartos problemas quedaron sin resolver o incluso, como hemos visto y veremos todavía, fueron planteados equívocamente), y va a volver a este problema durante la guerra (para considerar más matizadamente el papel del individuo) y después (ya en retirada bajo el ataque del marxismo estalinista).

En 1934 se inicia el periodo “clásico” de la Escuela de Praga representada por Mukařovský. Este “ajusta cuentas” con la herencia del primer Formalismo ruso (en su reseña de la traducción checa de Shklovski), abre el estudio de la literatura y del arte al enfoque semiótico (durante el octavo congreso de filosofía, celebrado en Praga ese mismo año, lanza su manifiesto semiótico bajo un título algo equívoco “*L’art comme fait sémiologique*”, publ. 1936), vuelve, desde esta nueva perspectiva, a los problemas filosóficos “eternos” de la estética (en su importante *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, 1935-1936), escribe numerosos trabajos sobre el cine, la literatura, las artes visuales y el teatro, y, entretanto, continúa profundizando en su concepto de estructuralismo que sostiene todo este edificio conceptual en un equilibrio dinámico y lábil.

En torno a Mukařovský se agrupa la segunda generación de investigadores: René Wellek enfoca problemas de la historia literaria; Felix Vodička confrontará el estructuralismo praguense con la fenomenología ingardeniana para desarrollar la problemática de la recepción de las obras



literarias, tanto en su momento histórico como a lo largo de los contextos culturales en continuo cambio; Josef Hrabák trabajará la versología comparativa eslava; el director vanguardista Jindřich Honzl y los jóvenes, de la tercera generación precoz, Jiří Veltruský y Karel Brušák aceptarán los desafíos de la semiótica teatral; Antonín Sychra abordará la semiótica y el lenguaje de la música.

La relación simbiótica con la vanguardia rusa fue de capital importancia para el Formalismo; éste incluso brota como una rama del Futurismo ruso, pero transformando la plataforma estética vanguardista en un proyecto de poética científica, o sea, de aspiraciones universales. La situación inicial en Praga fue distinta: los lingüistas checos tenían poca o ninguna relación con la vanguardia checa. Curiosamente, el primer vínculo lo estableció Jakobson, asediado por los jóvenes y no tan jóvenes como emisario de la vanguardia rusa, desde su llegada a Praga en junio de 1920.

Desde los finales de los años veinte, Mukařovský traba amistad con varios escritores, poetas y pintores vanguardistas, tanto checos como eslovacos. La amistad se afianza en el encontronazo con los puristas de la revista *Naše řeč* (Nuestra lengua) en 1932. Apoyándose en las *Tesis* de 1929, el Círculo propone principios de política lingüística con respecto a la lengua escrita estándar que servirán de guía hasta la actualidad. Los escritores luego participarán en la revista *Slovo a slovesnost* (La palabra y el arte verbal) que el Círculo empezará a editar desde 1935. La vanguardia de los años treinta, especialmente el surrealismo y el teatro experimental checo, se convertirá en un fermento importante para la teorización de Mukařovský, Jakobson y otros.

## La guerra

La guerra desmantela el Círculo Lingüístico de Praga, sus contactos internacionales y sus apoyos en el país. Trubetzkoy no sobrevive psicológicamente el *Anschluss* de Austria; Mathesius muere en los últimos días de la guerra (por el bombardeo, el médico no logra llevarle su dosis de insulina). Jakobson se fuga varias veces bajo la nariz de Hitler, a Dinamarca, a Noruega, a Suecia; de allí logra salir para los Estados Unidos ya en plena guerra. Bogatyrev vuelve a la Unión Soviética para recibir una cálida aco-

gida por la KGB estalinista. Los alemanes praguenses se distancian, por si acaso. Los amigos de la vanguardia quedan reclusos en campos de concentración o son asesinados (Vladislav Vančura, en 1942). El único contacto “internacional” serán los eslovacos, “independientes” bajo las órdenes de Hitler, el grupo reunido en torno a Mukařovský en los años treinta, durante su tiempo de profesor extraordinario en la entonces abierta universidad de Bratislava. Las universidades checas quedan cerradas después de una manifestación estudiantil en noviembre de 1939. Poco a poco, el Círculo se retira para organizar reuniones en casas privadas cuando no lo impide la feroz represión.

La Escuela de Praga pudo trabajar en paz durante escasos doce años (1926-1938). La guerra impactó casi siete (1938-1945). El respiro de posguerra no duró ni tres años: en el comienzo de 1948 también en Checoslovaquia cayó la “cortina de hierro” estalinista.

En la obra de Mukařovský, a pesar de todo, los años de guerra fueron utilizados hasta el máximo. Entre 1939 y 1940, como apurado por las circunstancias, escribe un número de importantes síntesis de su doctrina: “La estética del lenguaje”, “El lenguaje poético” y “El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria”. En 1941, hace un balance provisorio de su obra reuniendo en dos volúmenes prácticamente todos sus trabajos de los años treinta que versan sobre la poética y la teoría literaria (publicado bajo el título desafiante de *Capítulos de la poética checa*).

Mukařovský utiliza el “tiempo muerto” también para abrir nuevos rumbos y para volver a reflexionar sobre los problemas aparentemente ya “despachados”. En el comienzo de los años cuarenta, organiza, junto con el filósofo Jan Patočka, el último discípulo de Edmund Husserl, seminarios sobre la fenomenología. Husserl mismo dio una conferencia en el Círculo en 1935. La publicación reciente de algunos seminarios universitarios dictados por Mukařovský entre los años veinte y treinta, especialmente “Filosofía del lenguaje poético”, de 1933 (publ. en 1981), sorprende por mostrar su conocimiento directo de la fenomenología y el papel importante de ésta en la formación de la semiótica praguense. Hasta ese momento se creía que la Escuela de Praga había estado en contacto con la filosofía de su compatriota moravo más bien a través de la obra de algunos de sus

discípulos, como el psicólogo vienés Karl Bühler, quien planteó el tema de las funciones del lenguaje, el ruso-ucraniano Dmitri Tschizhevski, quien influyó sobre la naciente fonología, o el polaco Roman Ingarden, quien provocó una cuidadosa respuesta de Vodička en los años cuarenta. Sólo Jakobson siempre reconoció una influencia más directa de la fenomenología en su búsqueda de los universales y de la gramática universal.

Resulta que la fenomenología era una poderosa corriente oculta también en la vertiente mukařovskiana, donde las polémicas eran menos rechazos de principio que puntas de iceberg. Su influencia emerge a la luz del día a finales de los años treinta, cuando Mukařovský se interesa por la posible dimensión universal de la función y del valor estéticos, para culminar en varios manuscritos de la primera mitad de los años cuarenta, como “El lugar de la función estética entre las demás funciones” (1942) o “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte” (1943).

Entre noviembre de 1942 y mayo de 1943, Mukařovský escribe tres estudios clave, como en contrapunto: “El lugar de la función estética...” bosqueja una antropología fenomenológica; lo universal del hombre lo lleva a reexaminar el papel del individuo que el estructuralismo “clásico” tenía asignado al sujeto creador, en “El individuo y la evolución literaria” (conferencia, enero 1943); y “La intencionalidad...” aparece luego como una especie de síntesis, que reexamina críticamente los axiomas de la semiótica del arte aceptados y asentados tanto en el estructuralismo como en la fenomenología ingardeniana. En “La intencionalidad”, Mukařovský produce una obra desconstructivista clásica del siglo XX. Todos estos trabajos problematizan los puntos neurálgicos de la teoría estructuralista praguense propuesta hasta ese momento.

Entre 1944 y 1945, Mukařovský reexamina la problemática interdisciplinaria del estructuralismo, en discusiones con los representantes del holismo y de la *Gestalt*. “El concepto de totalidad en la teoría del arte” (1945) es representativo de esta confrontación.

Lamentablemente, estas contribuciones clave escritas durante la guerra y presentadas como conferencias, se quedaron en manuscrito y en borrador. Algunas necesitaban más elaboración que otras, así que no circularon en

absoluto. Por la dinámica de la posguerra, estos bosquejos renovadores quedaron completamente olvidados, incluso por el propio autor, hasta que fueron exhumados de sus archivos en los años sesenta y publicados en los volúmenes misceláneos *Studie z estetiky* (Estudios de estética), en 1966, y *Cestami poetiky a estetiky* (Por los caminos de la poética y la estética), en 1971. Ni siquiera los más íntimos colaboradores de Mukařovský, miembros de la tercera generación, de la posguerra, tenían la menor idea de estos aportes. Como consecuencia de esta situación, no sólo existía una imagen muy limitada y parcial del estructuralismo praguense, sino que pronto tocaría olvidarse de él.

### La posguerra y después

Los que emigraron ya no volvieron. La Escuela se quedó trunca. El mundo de las fronteras abiertas desapareció. La sombra de Stalin empezó a eclipsar esa parte de Europa. Al comienzo, muchos no se dieron por aludidos. La Escuela de Praga reanudó sus actividades como si no pasara nada. Pero antes de investigar y teorizar, hubo que restablecer las instituciones cerradas o destruidas por el nazismo y dedicarse a la pedagogía. Los estructuralistas, vinculados estratégicamente con los vanguardistas, quienes eran, a su vez, en gran parte íntimos aliados del Partido Comunista, tenían el camino abierto, pero sólo para convertirse en blanco de ataque poco tiempo después.

La reacción, tal vez justificada en aquellas condiciones, fue volver a las certidumbres pedagógicas, apoyándose en el estructuralismo “clásico”, que parecía relativamente poco problemático. Esto se nota en la conferencia informativa “Sobre el estructuralismo” que Mukařovský dictó en Francia en 1946, sin ningún eco en aquel país, por supuesto. En este tiempo, Mukařovský continúa con sus intereses por el arte vanguardista y sus destinos durante y después de la guerra, y retoma más seriamente sólo unos cuantos problemas pendientes desde la guerra.

Una excepción es el prólogo “El hombre en el mundo de las funciones” que escribe para un libro de arquitectura contemporánea (1946), donde vuelve a la fenomenología y a la antropología de las funciones. Otra es “A propósito de la semántica de la imagen poética” (también del 1946), don-



de matiza su vieja propuesta semiótica de “La denominación poética y la función estética del lenguaje” (del año 1936). Ambos trabajos comparten la condición de bocetos que, como los de la guerra, necesitarían más elaboración en el futuro. Pero precisamente esta posibilidad se desvanece, porque en Praga se instaura *el Futuro* programado en Moscú.

En 1947 empieza el repliegue del estructuralismo. Mukařovský cree sinceramente todavía que su estructuralismo sociológico y dialéctico, con algunos retoques ideológicos adicionales, puede ganarse, si no la aceptación, cuando menos la tolerancia por parte del marxismo. Pero éste no acepta ya sino una rendición incondicional. En 1948, varios estructuralistas logran sacar libros en que habían trabajado largos años (Vodička, Sychra) y Mukařovský publica la segunda edición de sus *Capítulos* justo antes de que cayera el telón sobre su aventura estructuralista.

Con el año 1948 cesan las actividades del Círculo, que ya de todas maneras operaba en medio de una disolución interna. Los precavidos huyen al exilio (Jiří Veltruský). Para el marxismo, esta victoria consentida es todavía poco. Siguiendo el modelo soviético, en el país se desata el terror, torturas, delaciones, provocaciones, procesos políticos fabricados, campañas contra el formalismo, el estructuralismo, la vanguardia y el trotskismo. Entre los intelectuales más destacados, Závěš Kalandra es ahorcado supuestamente por trotskista y Karel Teige es acosado hasta la muerte. Tal vez siguiendo el modelo shklovskiano, Mukařovský prefiere denunciar ostentosamente el estructuralismo a convertirse en blanco de ira él mismo. El oprobio de “culpable” se desplaza a Jakobson, inalcanzable en la lejanía de los Estados Unidos. Este cumplía todos los requisitos y más para ser la ofrenda ritual ideal porque, por añadidura, era judío.

El deshielo en Praga fue lento y vacilante, y luego radical y corto. Hacia la mitad de los años sesenta se reactiva la herencia praguense. Varios miembros de la tercera generación (Lubomír Doležel, Jiří Levý, Milan Jankovič, Miroslav Červenka y Květoslav Chvatík) volvieron al legado del estructuralismo praguense, algunos ya con miras a las nuevas corrientes internacionales. Asomó también la cuarta generación, producto del deshielo. La publicación en 1966 de los trabajos de Mukařovský olvidados desde la guerra estimuló el interés por el pasado y avivó los debates del presente.

Este renacimiento fue interrumpido rudamente en agosto de 1968. Le siguió otra ola de represión y de emigración (Doležel, Chvatík, amén de una larga lista de artistas y escritores).

Tal como durante la última guerra, desde los setenta Praga vive en la resistencia interior (las reuniones en casas privadas, las vigiladas colaboraciones con el exterior, aunque sean países “fraternos”) y en el recuerdo desde fuera. Otro deshielo cauteloso “dentro del marco de la ley”, en los años ochenta, permite sacar algunas reediciones o ediciones de otros manuscritos olvidados y recuperados del archivo de Mukařovský. *Básnická sémantika* (La semántica poética), 1995, reunirá, más tarde, tres seminarios universitarios dictados por él entre 1929 y 1934.

Y luego cae el telón final tras de la larga temporada de los “socialismos reales”. La caída del muro, en 1989, quita las trabas, abre las fronteras, pero encuentra el país devastado, física y anímicamente. El cambio viene todavía a tiempo para permitir que la tercera generación saque a la luz libros que estuvieron a punto de publicarse a finales de los sesenta: la obra de consulta imprescindible de Milan Jankovič, *Dílo jako dění smyslu* (La obra como el devenir del sentido), 1992 (había estado en imprenta en 1968), que interpreta la estética estructural de Mukařovský en confrontación con la estética kantiana y heideggeriana, y el volumen misceláneo *Nesamozřejmost smyslu* (La no obviedad del sentido), 1991; la obra clave de Miroslav Červenka, *Významová výstavba literárního díla* (La construcción semántica de la obra literaria), 1992, que fue escrita paralelamente con *Dílo* de Jankovič y compartió su destino; circuló sólo en copias en “samizdat” y en 1978 fue publicada en alemán; y el volumen misceláneo *Obléhání zevnitř* (El asedio desde adentro), 1996. Vuelven los exiliados, cuando menos, con sus obras: mencionemos la importante colección teatrológica de Jiří Veltruský, *Příspěvky k teorii divadla* (Aportes hacia la teoría del teatro), 1994. En cambio, desaparecen prematuramente las cabezas de la cuarta generación: Miroslav Procházka (1942-1997) y Vladimír Macura (1946-1999).

**Envoi**

Si miramos hacia atrás sobre la(s) senda(s) del pensamiento crítico acerca de la estética y el arte, desde el Formalismo ruso hasta la actualidad, vemos zigzaguear un camino de “risa y olvido”. Sean los olvidos frívolos o impuestos por virajes ideológicos (desde el estalinismo hasta el multiculturalismo posmoderno, y no hay tanta diferencia entre ellos, realmente), hay que resistir, hay que recuperar, hay que volver a levantar la piedra del pensamiento crítico. La historia de la Escuela de Praga está llena de cortes y también de vueltas. La vuelta a Praga no ofrece necesariamente soluciones mágicas; pero nos ayuda a replantear nuevamente viejos problemas y buscar nuevas soluciones a los temas que, a pesar de todas las profecías posmodernas, son y serán “eternos”. Además, Praga cumple también de sobra la vieja paradoja de que algunos “precursores” pueden ser más radicales y también más originales que sus seguidores, aunque ingratos, quienes luego recogen la fama y la fortuna entre los ignorantes.

*Emil Volek*

Tempe, julio-septiembre 1999

I

**LA GENEALOGÍA  
DE LA ESCUELA DE PRAGA**





## INTRODUCCIÓN

En la introducción general a este volumen hablamos de las distintas vertientes de la Escuela de Praga y de los intereses que, en un creciente movimiento centrífugo, llevaron a los miembros del Círculo Lingüístico de Praga en distintas direcciones dentro de la lingüística misma (fonología, tipología lingüística, semiótica y retórica del enunciado, estilos funcionales, lenguaje escrito estándar, etc.) y fuera de ella (etnografía, estudio de las distintas artes, estética, filosofía de la ciencia). Sorprende hasta qué punto el lenguaje y la lingüística sirvieron como modelo, herramienta explicativa e inspiración, explícitos o subyacentes, a toda esta empresa. Mencionamos el impulso del Formalismo ruso, de Ferdinand de Saussure, la solidez y la excelencia de la tradición local, checa y alemana, y la importancia de la colaboración internacional en el cruce de los caminos que era Praga en el periodo de entreguerra.

Debido a la confluencia de estos factores y del grupo de investigadores de primera línea que se reunieron en ella, la Escuela de Praga elaboró, en sus distintas ramificaciones, propuestas originales que se aventajaban no sólo a las investigaciones internacionales de su tiempo, sino también a los distintos tiempos futuros. Algunas propuestas ejercieron su influencia sobre el estructuralismo y el postestructuralismo de los años sesenta y setenta, pero demasiadas fueron ignoradas o soslayadas, en su propio detrimento, por estas corrientes intelectuales. Otras propuestas, las más visionarias, esperan todavía ser descubiertas e integradas en las teorizaciones actuales.

Vemos este potencial especialmente en la semiótica praguense y en sus desafíos a la semiología saussurreana; en su postura deconstructivista ante el texto y el contexto y ante los procesos de la concretización y de la recepción (el ‘gesto semántico’, los procesos de semiotización y resemiotización continua apuntados por los conceptos de ‘lo intencional’ y ‘lo no intencional’ en el arte); o en su replanteamiento del hecho estético (la inversión de la estética kantiana y de los procesos de “negatividad”,

que operan en el arte moderno y que culminan en la vanguardia). Todos estos avances intrigantes, que se quedaron en Praga a medio hacer, podrían constituir un aporte al perfil de la emergente estética posmoderna y también al proyecto universal de la investigación científica. La Posmodernidad no tiene que ser sólo una imposición superficial y rentable de los *massmedia*, ni tampoco asunto de modas instantáneas e instantáneamente olvidadas; puede ser también una vuelta a la sanidad, vuelta a “nuestra impostergable misión”. Sea como sea, vale la pena luchar por ello dentro del instante de nuestro tiempo humano.

Como todo fenómeno original, Praga “está y no está” en su época. Por todo lo dicho, y por la diversidad de sus integrantes, de sus vertientes y ramificaciones, sería inútil intentar “derivarla” de una fuente inicial. Sin embargo, ciertos impulsos fueron más fuertes que otros. Consideremos el Formalismo ruso y la propuesta saussureana.

Se da por sentado que el camino de la poética y de la teoría de la literatura (y del arte) empieza en Petersburgo, en el Formalismo ruso. La estafeta pasaría a Praga y luego a París. Algunos han contestado el punto de origen del Formalismo (por ejemplo, Roman Jakobson, en los años sesenta, quiso relacionarlo más bien con el Círculo Lingüístico de Moscú, fundado por él en 1915, que con el Opoyaz de Shklovski, fundado en 1916; pero Shklovski alborotaba ya desde 1914), muchos han ignorado el eslabón intermedio o han supuesto un camino demasiado directo de la “estafeta” (identificándola incluso con el camino de la vida de Jakobson); pero nadie, que sepamos, ha dudado del Formalismo como origen del “viaje sentimental” de la poética contemporánea.

¿Qué pasó con la estilística, que floreció incluso desde antes del Formalismo y también se expandió, renovándose, por varios países? ¿O con el New Criticism anglosajón, otro de sus contemporáneos? En este último caso, el truco fue identificarlo con su fase escolástica de los años cuarenta y cincuenta, y colocarlo entre Praga y París. En las primeras décadas del siglo, podemos ver el mundo occidental dividido entre el Formalismo (y luego su avatar estructuralista de Praga), la estilística, que conquista a Alemania y a los países latinos, y el New Criticism anglosajón. Esta situación cambia cuando la chispa de los fuegos apagados en Petersburgo (ya

Leningrado) y en Praga salta a París y cuando se disemina de allí a lo largo y a lo ancho del planeta.

¿Por qué el Formalismo ruso, cuando ciertos estudios (por ejemplo, Lubomír Doležel, *Occidental Poetics*, 1990) y la lectura somera de los trabajos formalistas indican su gran dependencia de la filología alemana del comienzo del siglo XX? Ni hablar de la filosofía. Vayamos por partes.

En el siglo XIX, los grandes sistemas racionalistas del XVIII, que a su vez habían desafiado los sistemas metafísicos tradicionales, fueron combatidos y sustituidos por un doble paradigma complementario: el del historicismo y el del positivismo. Podríamos pensarlos como dos aspectos, diacrónico y sincrónico, del mismo paradigma. En las dos vertientes, se “establecían positivamente” los “hechos”, los elementos aislados, o se estudiaba la evolución de los mismos y las “leyes” subyacentes a estos procesos. Era la manera de aproximarse a las ciencias naturales. Se esperaba que, un día, los hechos acumulados “hablarían”, sin los inconvenientes de la “interpretación”. Pero a pesar de las mejores intenciones, de ésta no había, ni hay, escapatoria. Nietzsche, como el primer gran desconstruccionista moderno por ostentar su filosofía del martillo, pondrá de cabeza la pretensión positivista (y los formalistas lo leerán cuidadosamente).

Hacia el final del siglo XIX, Wilhelm Windelband dividió las ciencias entre dos carriles: las ciencias naturales, *nomotéticas*, buscarían establecer leyes universales; las humanidades y las ciencias sociales, *idiográficas*, atenderían a los fenómenos individuales, únicos e irrepetibles. No todos aceptarían esta separación. Muchos la entenderían como un intento de aumentar la autoestima de los saberes que fracasaron como ciencias.

El paradigma decimonónico fue desafiado, al comenzar el siglo XX, desde distintos ángulos: el vitalismo en la filosofía se opone al racionalismo positivista; la fenomenología se propone superar el empiricismo y el psicologismo en que había desembocado el subjetivismo cartesiano; la psicología de la *Gestalt* invierte las prioridades del positivismo: el elemento, la forma concreta y su sentido dependen de la totalidad; la teoría de la relatividad dinamiza los marcos referenciales de la ciencia. Cada una de estas propuestas intenta extenderse a otros dominios.



El paradigma *gestaltista*, resumido en el slogan “la totalidad es más que la suma de sus partes”, logra la aceptación más general y bajo tal o cual forma, a veces en hibridación con los enfoques y métodos propuestos por la fenomenología, llega a dominar el siglo XX.

Las opciones que el Formalismo ejerce en esta constelación lo separan de sus contemporáneos: mientras que la estilística y el New Criticism se contentan con el papel idiográfico, aunque *gestaltista* desde el comienzo (el ‘estilo’ de una obra, de un autor, de una época), aquél busca establecer, desde el comienzo, leyes generales y, en contra del primer Shklovski, termina adoptando el principio *gestaltista*.

En realidad, el planteamiento shklovskiano es bastante contradictorio, porque éste, primero, afirma que “La obra literaria es forma pura; no es ni cosa ni tampoco un material, sino una relación de materiales. . . . Las obras—sean cómicas o trágicas, de órbita mundial o de cámara, que opongan un mundo a otro o un gato a una piedra—son equivalentes entre sí”, o sea, que la obra es una “magnitud relacional” sin volumen determinado por sus elementos, para decir acto seguido, en otro pasaje muy citado: “el contenido (incluyendo el alma) de una obra literaria equivale a la suma de sus procedimientos estilísticos” (“Rozanov”, 1921, *Antología del Formalismo ruso*, I, págs. 171-2, 173).

Por su postura nomotética y relacional-*gestaltista*, el Formalismo abre el espacio del código (*langue*, sistema) para el formalismo y para el estructuralismo.

Otro aspecto fundamental que lo aparta de las otras escuelas dominantes, es la incidencia de la vanguardia en su proyecto científico: de esta simbiosis derivan los aspectos más radicales y renovadores del Formalismo. En primer lugar, éste adopta la estética vanguardista militante como base de su concepto del hecho artístico; el arte tradicional se reconfigura luego desde esta perspectiva (véase el placer desconstruccionista casi sádico que Shklovski disfruta en “La conexión de los procedimientos”, de 1919, o Jakobson, en “Sobre el realismo...”, de 1921, *Antología*, I, págs. 124-30, 157-67, y también el planteamiento general de Eichenbaum, en “Literatura y cine”, de 1927, *Antología*, II, págs. 276-7). Sólo el New Criticism se

aproxima, tímidamente, a algo de esto con su concepto de la obra de arte como autónoma, pero sin las otras implicaciones concomitantes del autotelismo vanguardista, como la eliminación de las dimensiones “no estéticas” (lo que Adorno llamó “estética de la negatividad”, en su *Teoría de estética*, 1970, pág. 51).

En segundo lugar, la experimentación con los diversos materiales fue en el arte vanguardista un laboratorio de semiótica *avant la lettre*. Siguiendo estas pistas, lejos de limitarse a las “formas” tradicionales, los “formalistas” exploran esta nueva semiótica literaria y del arte y la ponen en el centro mismo de sus conceptualizaciones teóricas: el resultado es la desconstrucción “a granel” de los modelos logocéntricos herederos de la filosofía racionalista occidental (véase las introducciones a los distintos capítulos de la *Antología*).

La vanguardia puede haber inspirado al Formalismo en otro punto más, a saber, por ser el epítome del arte moderno a la caza de “lo nuevo”, lo cual ayudó a convertir la parodia de las obras tradicionales en uno de sus “procedimientos” predilectos; en ambos casos, “lo nuevo” no se habría entendido sin lo negado o sin lo parodiado. La inclusión de ‘trasfondo’ en las ecuaciones formalistas introduce en su perspectiva no sólo una dinámica evolutiva, immanente, sino que cambia para siempre el concepto del procedimiento y de la obra de arte: la relacionalidad—si se quiere, el dialogismo *avant la lettre*—destaca la importancia, para la configuración artística de una obra por un sujeto receptor, de aquello que está supuesto pero no está presente físicamente en el artefacto. Esto niega la posibilidad de conceptualizar la obra como un objeto físico autónomo. Se abre la dimensión de la recepción como ineludible en la interpretación (“concretización”) de una obra. Curiosamente, Jakobson no se da cuenta de que su búsqueda de la ‘literariedad’ en los “procedimientos” y en los recursos gramaticales *presentes* estaba frustrada aún antes de que fuera formulada por él. (Pero de esto no se puede deducir tampoco la “irrelevancia de la gramática para la poesía”, tal como lo hace apresuradamente Riffaterre.)

Las implicaciones de la simbiosis con la vanguardia separan al Formalismo ruso completamente tanto de la estilística como del New Criticism,

aunque los formalistas conocían la estilística y la narratología alemana y asimilaron conocimientos que les habían interesado. En comparación con estas escuelas, el Formalismo es como cosa de otro mundo. En cuanto aliado con la vanguardia, ese mundo se derrumba dos veces, con el incipiente estalinismo y con el final de la Modernidad.

La Posmodernidad no entiende la virulencia de la polémica entre Brecht y Lukács; cada uno de ellos pretende defender “el arte”, pero defiende sólo una versión ideológica, limitada, del mismo: la vanguardia, uno, y el arte tradicional, realista, el otro. Para la Postmodernidad, uno desconstruye al otro. La Postmodernidad busca un “tercer” espacio: ni lo uno ni lo otro. La prodigiosa fecundidad del Formalismo nos abandona en este trance; pero, curiosamente, la Escuela de Praga tiene algunas sugerencias interesantes.

La cacareada alianza con la lingüística resulta ser secundaria y auxiliar: a ésta se la utiliza, en el primer momento, como garantía de la cientificidad, pero sólo en la medida en que, “científicamente”, corrobora el concepto vanguardista del arte como autotélico. Inicialmente, Shklovski utiliza ingeniosas homologías con el lenguaje para apuntalar la “construcción del relato” en tanto, por decirlo así, “sistema modelizante secundario” (“La conexión”). La propuesta de Jakobson de relacionar el tipo de verso dominante en cierta lengua con la fonología de la misma (*Fundamentos del verso checo*, 1923, 1926) no encuentra eco en los trabajos formalistas. Los caminos de la lingüística y de la semiótica formalista se separan muy pronto, porque a los formalistas les interesaban sobremanera precisamente aquellos aspectos que escapaban a la perspectiva lingüística.

Curiosamente, la importancia de la lingüística se restablece en Rusia, en la segunda mitad de los años veinte, en el grupo postformalista en torno a Bajtin; pero tanto Valentin Voloshinov como Bajtin se salen de sus límites, y Bajtin, más tarde, incluye su enfoque “dialógico” en lo que llamará “metalingüística”. Los trabajos de Voloshinov influyeron sobre la Escuela de Praga en los años treinta. Pero, desafortunadamente, fuera de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, de 1929, sus trabajos siguientes convierten las ideas de Bajtin en caricatura.

La estilística no se interesó nunca por la lingüística como fuente de modelización, sino que utilizaba la vieja lingüística—la “nueva filología”— como herramienta para sus lecturas descriptivas y hermenéuticas. El New Criticism, en cambio, hizo su alianza con la retórica. Dentro de sus límites monológicos, tanto la una como el otro hacían sus ejercicios de microanálisis (*close readings*) de textos aislados, a veces excelentes. Desde el punto de vista del Formalismo y del dialogismo bajtiniano se ven más claramente sus limitaciones. En Rusia, mientras que el Formalismo fue perseguido y exorcisado, la estilística emasculada se ganó el beneplácito de las autoridades, y Vinogradov y Zhirmunski, quienes habían coqueteado en su momento con el Formalismo, llegaron a ocupar importantes cargos académicos.

En la Escuela de Praga, la vertiente de Mukařovský fue heredera de los aspectos más importantes del paradigma formalista: la búsqueda nomotética, la totalización *gestaltista*, la estética vanguardista y su fermento semiótico (atenuado en la literatura, pero potenciado por otras artes o dominios, como la etnografía o el teatro), la visión evolutiva y relacional de la obra de arte y la alianza con la nueva lingüística (irónicamente, más íntima y más duradera en Praga que en Petersburgo).

La evolución de la Escuela de Praga es la historia de reconsideraciones, desarrollos y negaciones de los postulados específicos del Formalismo, pero dentro de los contornos fundamentales del paradigma lanzado por éste.

En Mukařovský el Formalismo encontró no sólo un receptor bien formado e informado, sino también dotado de cierta afinidad. Sin ello, no podemos explicarnos la rápida asimilación, aunque por etapas, de los aportes formalistas. Curiosamente, esta afinidad parece haber sido única. Por ejemplo, en Polonia se publicaron traducciones de los formalistas, sin mucho impacto. Shklovski pasó un tiempo en Berlín y publicó allí varios trabajos del Opoyaz, o Trubetzkoy publicó análisis formalistas en Francia, ambos sin ningún eco. Mukařovský mismo hizo un esfuerzo concertado, a lo largo de más de una década, por despertar algún interés por el estructuralismo en el país galo, con el mismo resultado negativo.

Al adoptar el paradigma formalista, Mukařovský no tenía por qué aceptar todos los axiomas concretos ni asimilar todos los vericuetos de la teoría y la práctica formalista. Muchos conocimientos de detalle, por ejemplo, en la versología, fueron intransferibles por depender de las cualidades del ruso o del contexto cultural ruso. Mukařovský se interesó también casi exclusivamente por el lenguaje poético y por la semiótica del verso. En la narratología formalista lo molestaba el hecho de que ésta y la investigación del verso y de la poesía andaban por separado. Él se proponía elaborar una metodología común. El estudio temprano sobre el poema *Mayo* del poeta romántico checo Mácha, de 1928, es un anticipo en la dirección que lo llevará a finales de los años treinta al concepto de ‘gesto semántico’, capaz de englobar cualquier texto sin distinción de género.

El sesgo que tomó la asimilación concreta del Formalismo por Mukařovský se debe tanto a sus intereses establecidos antes de su contacto con los formalistas como a su amistad con Jakobson. La marcada preferencia por la etapa “postformalista” (o sea, sus años finales, 1926-1929) se debe a los dos hechos. Mukařovský también acepta todas las consecuencias del manifiesto de Jakobson y Tynianov, “Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua”, de 1928 (*Antología*, I, págs. 269-71). Jakobson fue no sólo un mediador, o sea, facilitador del contacto, sino también un *filtro* y un copartícipe: tal como en los años formalistas Shklovski y Jakobson constituyeron un “eje” vital, Jakobson restableció este eje en colaboración con Mukařovský. En el proceso, no sólo uno de ellos salió ganando.

Por lo demás, la Escuela de Praga no aprendió sólo del Formalismo sino también de muchos otros: por ejemplo, entre los bajtinianos, Voloshinov tuvo un impacto duradero tanto con su semiótica como con sus estudios puntuales (sobre la dinámica contextual del enunciado). Por otro lado, las corrientes que influían sobre el Formalismo lo hacían también directamente sobre la Escuela de Praga, sin la mediación formalista (la ciencia alemana y francesa, la lingüística saussureana, la fenomenología, etc.).

*Mutatis mutandis*, lo mismo se puede decir acerca de la influencia saussureana. Praga aceptó la articulación y el desafío del paradigma saussureano, pero no sin una distancia crítica en muchos aspectos concretos. Para los praguenses, esta doctrina no fue ni tan nueva ni, mucho me-



nos, intocable. Ya en 1911, el joven Vilém Mathesius, partiendo de unas disquisiciones del filósofo checo Tomás Garrigue Masaryk (el futuro presidente de la primera república checoslovaca), hace unas propuestas similares a Saussure (en cuanto a la necesidad de complementar el estudio diacrónico por el estudio sincrónico). Jakobson siempre tuvo reparos ante la separación total de la sincronía y la diacronía (para Saussure, sólo aquella era un objeto viable del estudio científico). Los praguenses conocían también la escuela de Kazaň que, a su vez, había influido sobre Saussure; leyeron con interés la crítica de Voloshinov, y tenían íntimo contacto con la Escuela de Ginebra postsaussureana (a través de Kartsevski). Para ellos, las propuestas saussureanas no fueron más que bocetos por concretar, modificar y también rechazar. Nunca cayeron en la trampa de los estructuralistas franceses quienes, por ser lingüistas domingueros, aceptaron a Saussure como al santo evangelio.

Los textos escogidos para este capítulo—un extracto de las *Tesis* del Círculo, de 1929, y la reseña que Mukařovský escribe sobre la traducción al checo de los manifiestos formalistas y narratológicos del joven Shklovski—ilustran los distintos puntos ya mencionados en esta introducción.

La traducción del extracto de las *Tesis* que ofrecemos en este volumen parte de la versión checa, original, que fue presentada entre los materiales de discusión a las distintas secciones del I. Congreso de Filología Eslava celebrado en Praga en el otoño de 1929. Esta versión ofrece algunas pequeñas variantes, pero interesantes, con respecto a la versión francesa, más conocida, que salió en el primer volumen de los *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, en 1929.

La oposición entre el ‘lenguaje poético’ y el ‘lenguaje comunicativo’, que se repetirá en distintas formulaciones en otros textos, podría llevar a confusión, porque el lenguaje poético, si leemos esta afirmación literalmente, no sería “comunicativo”, lo cual sería absurdo. Bajo ‘lenguaje comunicativo’ tenemos que entender ‘lenguaje comunicativo extraliterario’ y la aparente contradicción se desenreda. Necesitamos hacer la misma operación cuando leemos, en otros textos, que la función estética es una negación de la función comunicativa: hemos de entender a ésta, otra vez, como la ‘función comunicativa extraartística’ (véase también la introducción a

la sección siguiente, “La dimensión sgnica del arte”, a propósito de la función sgnica autónoma y comunicativa). Los formalistas habían utilizado la oposición, algo torpe, entre ‘lenguaje poético’ y ‘lenguaje práctico’, que no es tan obviamente contradictoria, pero incurran a veces en la misma contradicción aparente cuando querían explicarla (Lev Iakubinski, el primero en formular la diferencia, fue más circunspecto, véase *Antología*, I, pág. 77).

El texto sorprende por ser un resumen puntual de las propuestas formalistas (se leen ecos de Shklovski, Brik, Eichenbaum, Tynianov, mucho Jakobson), organizadas rigurosamente según los niveles (planos, estratos) lingüísticos y desde el punto de vista fonológico, sincrónico y ya estructural funcional. Incluso el nivel narratológico (la ‘construcción del siuzhet’) está subordinado al lingüístico (en Shklovski se plantea tan sólo como homología, en “La conexión...”). Ante el lector desfilan todos los términos clave del Formalismo: lenguaje poético, trasfondo, violencia, deformación (“transformación”), dominante, etc. ‘Actualización’, el hecho de destacar un elemento sobre otros, reconceptualiza en términos textuales/discursivos la ‘desfamiliarización’ (*ostranenie*) shklovskiana.

El apartado 4 es más hermético: el enfoque semántico parece “tematizar” también el nivel narratológico; la versión checa evoca más claramente el término shklovskiano ‘siuzhet’; la francesa lo “traduce” como ‘sujet’ (‘asunto, tema’): “*Le sujet lui-mme est une composition sémantique.*” Esta traducción termina por borrar la transformación específica que el término francés había experimentado en la narratología rusa (véase la nota 1 al texto).

En la reseña de *Teoría de la prosa* de Shklovski, escrita en el importante año de 1934, cuando la Escuela de Praga entraba en su apogeo, Mukařovsky remarca su distancia tanto del formalismo estético y filosófico decimonónico (la tradición herbartista, particularmente fuerte en Austria y en Bohemia) como del primer Formalismo ruso; pero al mismo tiempo, contribuye a la reinterpretación y reivindicación de éste último: destaca las implicaciones semánticas de lo que la crítica adversa ha tildado como investigaciones “formales”.

(E. V.)

## DEL LENGUAJE POÉTICO\*

Durante largo tiempo, el lenguaje poético ha sido un área descuidada de la lingüística. Sólo hace poco se ha comenzado a trabajar intensivamente sus problemas fundamentales. Las lenguas eslavas en su mayoría aún no han sido investigadas desde la perspectiva de la función poética. En ocasiones los historiadores de la literatura han tocado estos problemas, pero al no tener una preparación adecuada en metodología lingüística, no han podido evitar errores elementales. Sin corregir estas fallas metodológicas, no es posible investigar con éxito los hechos concretos del lenguaje poético.

1. Es necesario elaborar los *principios de la descripción sincrónica del lenguaje poético*, en lo cual se debe evitar el repetido error de identificar el lenguaje poético con el comunicativo. Desde el punto de vista sincrónico, el lenguaje poético se presenta como una expresión (*parole*) poética; es decir, como un acto creativo individual, que es valorado, por una parte, sobre el trasfondo de la tradición poética vigente (la lengua poética, *langue*), y, por otra parte, sobre el trasfondo del lenguaje comunicativo de la época. La relación del lenguaje poético con estos dos sistemas lingüísticos es muy compleja y multiforme y debe investigarse en profundidad desde los puntos de vista tanto sincrónico como diacrónico. Una cualidad específica del lenguaje poético es el énfasis en el aspecto de pugna y de transformación. El carácter, la dirección y la medida de esta transformación suelen ser muy diversos. Por ejemplo, un acercamiento de la expresión poética al lenguaje comunicativo usualmente se debe a una reacción contra la tradición poética dada; la relación misma entre la expresión poética y el lenguaje comunicativo es clara en un período determinado, mientras que en otro casi no se tiene conciencia de ella.

---

\* Apartado c) de la Sección II, No. 3 ("Los problemas de la investigación de los diferentes lenguajes funcionales, particularmente en las lenguas eslavas") de las "Tesis" presentadas como material de discusión por el Círculo Lingüístico de Praga al I. Congreso de Filología Eslava en Praga, 1929. N. de la T.

2. Los diversos niveles del lenguaje poético (por ejemplo, el fonológico o el morfológico) están tan íntimamente interconectados que es imposible investigar uno de ellos sin consideración de los demás, como a menudo lo han hecho los historiadores de la literatura. *De la tesis según la cual el lenguaje poético está dirigido a la expresión misma se desprende que todos aquellos niveles del sistema lingüístico que tienen un papel tan sólo ancilar en el lenguaje comunicativo, adquieren un valor más o menos autónomo en el lenguaje poético. Los medios lingüísticos agrupados en estos niveles y la relación mutua de los diferentes niveles, que tienden a la automatización en el lenguaje comunicativo, tienden a la actualización en el lenguaje poético.*

El grado de actualización de los diversos elementos lingüísticos en cada expresión poética particular y en cada tradición poética particular es diferente; esto produce cada vez una jerarquía específica de valores poéticos. Naturalmente, con respecto a los elementos particulares, la relación de la expresión poética con la lengua poética y con la lengua comunicativa es cada vez otra. La obra poética es una estructura funcional y sus componentes individuales no pueden ser comprendidos sin la conexión con el todo. Elementos objetivamente idénticos pueden adquirir una función totalmente diferente en diferentes estructuras.

En el lenguaje poético se pueden actualizar incluso aquellos elementos acústicos, motores y gráficos del idioma dado que no son aprovechados en su sistema fonológico o en el equivalente gráfico de éste. No obstante, la relación de los valores fónicos del lenguaje poético con la fonología del lenguaje comunicativo es indudable, de tal manera que *sólo el punto de vista fonológico es capaz de revelar los principios de las estructuras fónicas poéticas*. La fonología de la poesía incluye: la medida en que los recursos fonológicos son aprovechados con respecto al lenguaje comunicativo, los principios según los cuales se agrupan los fonemas (especialmente en *sandhi*), la reiteración de grupos de fonemas, el ritmo y la entonación versal.

El lenguaje versificado se caracteriza por una jerarquía particular de valores: el *ritmo* es el principio organizador, con el cual se ligan estrechamente los demás elementos fonológicos del verso: la entonación y la reitera-

ción de fonemas y grupos de fonemas. Mediante la unión de diversos elementos fonológicos con el ritmo se originan los recursos canónicos del verso (rima, aliteración, etc.).

El punto de vista acústico o motor, ya sea objetivo o subjetivo, no puede solucionar los problemas de la rítmica versal; esto sólo lo puede hacer una interpretación fonológica capaz de distinguir entre la base fonológica del ritmo, los elementos extragramaticales concomitantes y los elementos autónomos. Las leyes de la rítmica versal comparada sólo pueden establecerse sobre una base fonológica. Dos estructuras rítmicas externamente idénticas pertenecientes a dos lenguas diferentes pueden ser de hecho distintas si se componen de elementos que cumplen papeles distintos en los sistemas fonológicos correspondientes.

El paralelismo de las estructuras fónicas realizado a través del ritmo versal, de la rima, etc., es uno de los medios más eficaces para actualizar los diferentes niveles lingüísticos. La confrontación de estructuras fónicas similares destaca las concordancias y las discordancias entre las estructuras sintácticas, morfológicas y semánticas. Ni la rima es un hecho fonológico abstracto, sino que revela la estructura morfológica, tanto si se yuxtaponen morfemas similares (rima gramatical) como si se rechaza este procedimiento. La rima está estrechamente ligada con la sintaxis (qué partes de la oración se destacan y yuxtaponen en la rima) y con el léxico (cuál es la importancia de las palabras puestas en relieve por la rima, qué grado de proximidad semántica hay entre ellas). Las estructuras sintácticas y rítmicas están íntimamente interrelacionadas, tanto si sus límites coinciden como si no coinciden (encabalgamiento). En ambos casos se acentúa el valor autónomo de las dos estructuras. Las estructuras rítmica y sintáctica se resaltan en la obra versificada por medio de fórmulas rítmico-sintácticas, como también por medio de las desviaciones de tales fórmulas. Las figuras rítmico-sintácticas tienen una entonación característica y la reiteración de ésta crea un impulso melódico que deforma las relaciones entonacionales de la lengua, con lo cual se revela el valor autónomo de las estructuras versales melódicas y sintácticas.

El *léxico poético* se actualiza de la misma manera que los demás niveles del lenguaje poético. Contrasta con la tradición poética dada o con el len-



guaje comunicativo. Las palabras inusitadas (neologismos, barbarismos, arcaísmos, etc.) poseen valor poético ya por el solo hecho de diferenciarse de las palabras comunes del lenguaje comunicativo gracias a una mayor eficacia fónica; en las palabras comunes, debido a su uso frecuente, no se perciben todos los detalles de su composición fónica, sino sólo aproximadamente. Además, las palabras inusuales enriquecen la variedad semántica y estilística del léxico poético. En los neologismos se actualiza sobre todo la composición morfológica de la palabra. En la elección de las palabras no se trata sólo de palabras inusuales aisladas, sino de campos lexicales completos que interfieren unos con otros y así dinamizan el material lexical.

Una rica posibilidad de actualización poética la ofrece la *sintaxis*, gracias a sus múltiples conexiones con otros niveles del lenguaje poético (con la rítmica, la melódica y la semántica); especialmente se recargan aquellos elementos sintácticos que son poco aprovechados en el sistema gramatical del idioma dado. Por ejemplo, en los idiomas con orden de palabras libre, el orden de palabras asume una función importante en el lenguaje poético.

3. *El investigador debe evitar el egocentrismo, es decir, la tendencia a analizar y valorar los hechos poéticos del pasado o de otras naciones bajo el ángulo de vista de sus propios hábitos poéticos y de las normas en que se educó.* Es verdad que un fenómeno artístico del pasado puede perdurar o revivir como un factor artísticamente eficaz en un medio histórico-social diferente y llegar a formar parte de un nuevo sistema de valores artísticos; pero con ello naturalmente cambia su función y el fenómeno mismo sufre cambios correspondientes. La historia de la literatura no debe proyectar tales fenómenos hacia el pasado en este aspecto transformado, sino que debe restaurarlos en su función original, en relación con aquel sistema que les dio origen. Para cada período se requiere una clara clasificación inmanente de las funciones poéticas especiales, es decir, un inventario de los géneros poéticos.

4. El aspecto metodológicamente menos elaborado es la *semántica poética* de las palabras, de las frases y de las unidades de composición más extensas. No se ha estudiado la multiformidad de las funciones cumplidas por los tropos y las figuras. Además de los tropos y las figuras, aportados como forma del estilo del autor, son fundamentales—aunque muy poco

estudiados—los elementos semánticos objetivados que se proyectan sobre la realidad artística incluida en la composición del *siuzhet*.<sup>1</sup> Por ejemplo, la metamorfosis está emparentada con el símil, etc. El *siuzhet* mismo es una estructura compositiva semántica y los problemas de construcción del *siuzhet* no se pueden excluir de la investigación del lenguaje poético.

5. Los problemas del lenguaje poético generalmente ocupan un lugar subordinado en los estudios histórico-literarios. Sin embargo, *el rasgo organizador del arte, mediante el cual el arte se diferencia de otras estructuras semiológicas, es la orientación no hacia la cosa designada, sino hacia el signo mismo*. Así, el rasgo organizador de la poesía es la orientación a la expresión verbal. El signo es la dominante en el sistema artístico, y si el historiador toma como objeto principal de sus indagaciones la cosa designada y no el signo, y si estudia la ideología de la obra literaria como una magnitud independiente y autónoma, altera la jerarquía de valores de la estructura investigada.

6. La caracterización inmanente de la evolución del lenguaje poético se reemplaza a menudo en la historia literaria por la desviación hacia la historia cultural, la sociología o la psicología, es decir, por la referencia a fenómenos heterogéneos. En lugar de la mística de las relaciones causales entre sistemas heterogéneos, *es necesario investigar el lenguaje poético en sí*.

---

<sup>1</sup> Sobre este término tomado del formalismo ruso véase Viktor Shklovski, “La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo”, en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, ed. y trad. Emil Volek, Volumen I (Madrid: Fundamentos, 1992) 123-56. N. de la T.

## EN TORNO A LA TRADUCCIÓN CHECA DE *TEORÍA DE LA PROSA DE SHKLOVSKI*

El libro de Shklovski llega a nuestro país con gran retraso y por ello se inserta en un contexto científico, literario y cultural muy diferente de aquel con el que se encontró en el momento de su origen.<sup>1</sup> Otro factor de peso es la diferencia entre el medio sociocultural checo y el ruso. De aquí el difícil acceso a esta obra incluso para los que desean enfrentarla con honestidad porque comprenden que no es posible pasarla por alto, sea cual fuere el juicio definitivo sobre ella. Hay también algunos que, por falta de criterio y de modestia, no tienen reparo en “exorcizar” a Shklovski y al “formalismo” con argumentos sacados de textos escolares; pero de éstos será mejor no hablar. Si queremos ser justos con el libro de Shklovski y obtener de él todo el provecho que todavía hoy puede dar, debemos tener presente su doble fisonomía: aquella que tuvo para el público de su autor y para la ciencia de su tiempo, y la que adquiere hoy para nosotros en un medio sociocultural diferente y en otro contexto evolutivo de la ciencia.

Intentemos primero esbozar el aspecto original de la obra. El libro apareció en 1925, pero todos los estudios que lo integran habían sido escritos y publicados mucho antes, empezando por el año 1917. El escenario de su origen es, pues, Rusia de los años de la revolución y los inmediatamente siguientes, llena de inquietud y de efervescencia. La investigación literaria europea ha estado dominada hasta entonces casi exclusivamente por las corrientes cuyo común denominador es la inatención a la importancia del aspecto artístico de la obra: unas conciben la historia de la literatura como mero reflejo de la historia de las ideas o de la cultura en el sentido amplio, otras interpretan la obra literaria como documento sobre la vida exterior o interior del escritor, o bien sólo le reconocen la validez de un

---

<sup>1</sup> Mukařovský se refiere al libro de Viktor Shklovski *O teorii prózy* [*Sobre la teoría de la prosa*] (Moskva [Moscú], 1925, segunda edición ampliada 1929). Traducción checa: *Teorie prózy*, serie *Výhledy* [*Perspectivas*], trad. Bohumil Mathesius (Praha [Praga]; Melantrich, 1933). N. de la T.

simple comentario de los procesos sociales o económicos. En Rusia, donde sí existe una larga tradición de interés por la construcción de la obra artística, tiene una posición fuerte la escuela de Potebnia. Esta escuela, que se formó a partir de una orientación científica paralela al movimiento simbolista en la poesía, interpreta la obra de arte como imagen; pero con ello también reduce el aspecto artístico a algo secundario, convierte la obra en un reflejo pasivo de algo que existe fuera de ella y no distingue suficientemente entre la función específica del lenguaje poético y la función de la manifestación comunicativa corriente. En cambio, Shklovski pertenece a un grupo de hombres de ciencia jóvenes, en su mayoría de orientación lingüística, que defienden—también en estrecha asociación con los artistas coetáneos—el principio de que la cualidad que hace de la obra literaria una creación artística diferencia a la obra fundamentalmente de cualquier manifestación comunicativa, y que es esta cualidad la que debe constituir el interés central y el eje del estudio científico de la literatura.

*Teoría de la prosa* es un desafío dirigido a quienes no hacen distinción entre el lenguaje poético y la enunciación que sirve a la comunicación. Es un libro beligerante, escrito de tal modo que su voz no pase desapercibida ni siquiera en medio de la agitación general de los días. No obstante, es el fruto de una preparación cuidadosa. Cualquier bibliografía del movimiento “formalista” ruso muestra que fue precedido y acompañado por toda una serie de estudios especializados y detallados del grupo de investigadores ya mencionado. En el momento de su escritura ya era posible arriesgar cierta popularización—aunque intelectualmente bastante exigente—de los resultados de la investigación especializada. Por tanto, la presentación de los principios generales adoptó el aspecto de un bombardeo de paradojas cuyo impacto estaba perfectamente calculado. El autor se dirige al gran público lector más que a los especialistas; aun así, le exige que adivine, a partir de alusiones fragmentarias, el plan global y la dirección del ataque. En lugar de pruebas extensas, presenta ilustraciones sinecdóquicas. El material literario de soporte lo escogió Shklovski sin ninguna consideración delicada con el gusto convencional, sino más bien buscando una expresividad de cartel: entre las obras literarias, sean del pasado o contemporáneas, prefiere las que irritan y sorprenden a aquellas cuyas asperezas han sido limadas por la mano de su propio creador o por

un largo peregrinaje a través de los manuales y las antologías. Tampoco tiene miramientos con el adversario; no vacila en reducir la opinión contraria al absurdo. Declara de la manera más tajante y provocadora que el arte no sirve para nada más que para ser arte: cuenta con gran gusto la anécdota del príncipe que prefirió el bailar en las manos a la mano de una bella novia.

La composición y el estilo de *Teoría de la prosa* se apoyan en una coordinación débil de oraciones y de párrafos enteros en lugar de la subordinación sintáctica fluida. Tanto su predilección por la paradoja como la formulación fragmentaria pueden desconcertar al lector.

Sin embargo, el principal obstáculo para una comprensión adecuada del libro de Shklovski en nuestro medio es su “formalismo” o, mejor dicho, el fantasma del formalismo. Nosotros no olvidamos que este nombre fue una consigna bélica en el momento de la entrada en escena del grupo al que perteneció Shklovski, y que tiene derecho a los honores rendidos a las banderas que han pasado por batallas. Sin embargo, si su unilateralidad hace daño a la causa misma (sobre todo entre nuestro público lector, para el cual sigue viva la asociación del término ‘formalismo’ con la estética herbartiana), es preciso desenmascararlo en su condición de mera palabra y mostrar que ni siquiera en la época en que fue aceptado como formulación del programa formalista, correspondió a la realidad.

No se puede negar que hay en *Teoría de la prosa* algunos pasajes que alegrarían el corazón de los formalistas herbartianos ortodoxos; por ejemplo, el siguiente: “La obra literaria es forma pura, no es ni cosa ni tampoco un material, sino una relación de materiales. Y como toda relación, también ésta tiene una dimensión igual a cero. Por lo tanto es indiferente la escala de la obra, el valor aritmético de su numerador y denominador; lo que importa es la relación de éstos. Las obras —sean cómicas o trágicas, de órbita mundial o de cámara, que opongan un mundo a otro o un gato a una piedra— son equivalentes entre sí.”<sup>2</sup> Pero lo que le interesaba a

---

<sup>2</sup> Viktor Shklovski, “Rozanov: La obra y la evolución literaria”, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Vol. I, Polémica, historia y teoría literaria, ed. y trad. Emil Volek (Madrid: Fundamentos, 1992) 171-72. N. de la T.

Shklovski, en primer término, era escudriñar la obra “material” para hallar en ella los contornos del objeto estético (la estructura), el cual, aunque ligado a la obra, existe en la conciencia de la colectividad; de allí la aseveración de que la obra literaria “no es cosa”. Para ello se valió de la terminología y los conceptos que tenía a mano, utilizando el formalismo herbartiano como trampolín para tomar impulso.<sup>3</sup> Sin embargo, su obra es en realidad el primer paso hacia la superación del formalismo. Su aparente unilateralidad se debe a su carácter polémico: a la acentuación incondicional del “contenido” había que oponerle una antítesis radical que acentuase la “forma”, para así poder llegar a la síntesis de ambas posiciones—el estructuralismo. Shklovski se dirigía hacia el estructuralismo desde el mismo comienzo. Por ejemplo, es importante y característica su afirmación de que el contenido de una obra literaria equivale a la suma de sus procedimientos estilísticos.<sup>4</sup> El concepto de “forma”, en el cual suelen incluirse los procedimientos estilísticos, conserva su carácter “formalista” sólo en la medida en que hacemos distinción entre la forma como envoltura y el contenido como núcleo. Tan pronto como dejamos de contraponer estos dos aspectos, es decir, tan pronto como declaramos forma todo lo que hay en la obra, el concepto cambia y con ello debería cambiar su denominación. Si esto es cierto, no es correcto reprocharle a Shklovski el haberse limitado a una sola parte de la obra literaria, e incluso a la menos esencial (la envoltura suele considerarse como menos importante que el núcleo).

No afirmamos que la posición defendida en *Teoría de la prosa* sea inobjetable: es posible y necesario contraponer a la tesis “Todo en la obra es forma” la antítesis “Todo en la obra es contenido”, que también atañe a todos los componentes, para buscar luego la síntesis de ambas, tal como se propone hacerlo el estructuralismo actual. Lo que pretendemos es mostrar que la falacia del formalismo impide a los críticos ver el aporte fundamental de Shklovski y de sus compañeros. Es importante señalar esto, porque la mayoría de las objeciones dirigidas contra Shklovski en nuestro medio

---

<sup>3</sup> Con el término “formalismo herbartiano” me refiero a determinada concepción de la construcción artística, dejando de lado la cuestión de si Shklovski realmente tenía algún contacto con la estética de Herbart.

<sup>4</sup> *Antología del formalismo ruso* 173. N. de la T.



apunta no tanto a sus opiniones específicas, cuanto al fantasma —por lo demás vulgarizado— de la estética herbartiana.

Para demostrar que la concepción de “forma” propuesta por Shklovski se refiere en realidad a toda la dimensión de la obra literaria, podríamos citar incontables pasajes de los artículos de su libro, pero nos contentaremos con unas cuantas muestras. En su análisis de *Don Quijote*, el autor menciona la revaluación emocional como elemento de la composición de la novela. Pues bien: entendido en un sentido estrictamente formalista, el término ‘composición’ designa la arquitectura de la obra, es decir, la proporción y disposición de las partes, dada por la igualdad o desigualdad de la extensión de éstas, la regularidad o el trastrocamiento de su secuencia y otros procedimientos semejantes. Pero si designamos como elemento de composición la valoración emocional, la forma deja de ser forma, pues la valoración emocional pertenece evidentemente al contenido. En el capítulo dedicado al relato con elementos de misterio se comenta el aprovechamiento del tiempo o del misterio en la composición de la acción épica. Más adelante se dice que incluso la elección del tema puede obedecer a razones de composición. Por ejemplo, en el capítulo sobre Rozanov se explica que en la sucesión de las escuelas literarias, los temas predilectos de la escuela anterior suelen ser vedados para la escuela nueva que llega, no porque las situaciones correspondientes a esos temas hayan dejado de ocurrir “en la vida”, sino porque se trata de renovar la composición de la obra literaria. En otro lugar (en el análisis de la segunda parte de *Don Quijote*) Shklovski señala que la sensación de realidad que el personaje central tiene de sí mismo funciona como un factor de la composición.

Con lo anterior, el concepto de composición adquiere un matiz no formalista: no se trata ya de la arquitectura de la obra (la proporcionalidad y la secuencia de las partes), sino de su organización semántica. Siguiendo el sentido del texto de Shklovski podríamos formular esta definición: “Composición es el conjunto de los procedimientos que caracterizan la obra literaria como unidad semántica.” Pero el significado pertenece al contenido y no a la forma, incluso según la concepción corriente. Por ello podemos señalar el libro de Shklovski, que llena el concepto de composición de un contenido nuevo, como el primer paso hacia la superación evolutiva

de la contradicción entre la concepción formal y la concepción contenidista del arte.

La importancia que tuvo esta superación de la concepción tradicional que considera la forma como mera envoltura, se verá con claridad si comparamos la ciencia literaria con la teoría (y la historia) de las artes plásticas. Esta disciplina comprendió, mucho antes que la teoría y la historia literarias, que no se puede pasar por alto aquello que hace de una obra una creación artística, a saber, la construcción peculiar de ésta. Sin embargo, se apejó demasiado a la concepción herbartiana de la forma y por esta razón todavía hoy le falta claridad—a pesar de sus excelentes logros—sobre la función del tema como valor semántico en la construcción global de la obra y sobre la relevancia semántica de los llamados componentes formales. Esta deficiencia es menos sensible en la investigación de las artes atemáticas (como la arquitectura) que en el estudio de la pintura cuando ésta es claramente temática, y sobre todo de algunos de sus géneros como la ilustración o el retrato, cuyo carácter específico está dado precisamente por ciertas propiedades semánticas. Al haber comprendido la estructura de la obra artística como una construcción semántica compleja, la ciencia literaria no sólo alcanzó a la teoría de las artes plásticas, sino que la superó.

Esto es lo que hacía falta decir para esclarecer el polémico e inquietante libro de Shklovski y, en parte, todo el período de la teoría y la historia literarias que suele llamarse “formalista”. Hemos procurado explicar cómo funcionó el libro de Shklovski en el medio para el cual había sido escrito y en la etapa de evolución científica a la cual pertenece por la fecha de su origen. Ahora debemos confrontarlo con los resultados del desarrollo ulterior de la ciencia. Al decir “desarrollo”, damos a entender de antemano que no es posible ni necesario aceptar hoy sin reservas y sin discriminación todas las aseveraciones de Shklovski, aun cuando coincidamos con él en la orientación básica. El valor de su libro reside no sólo en aquellas afirmaciones tuyas que tienen validez duradera, sino también en aquellos postulados que formuló con una unilateralidad sin lugar a compromisos para oponerse a la unilateralidad contraria de sus predecesores, ya que sólo la acentuación radical de las contradicciones permite superarlas.

Partamos de las palabras de Shklovski con las cuales concluye el prefacio: “Al estudiar la literatura, me ocupo de sus leyes internas. Para emplear una analogía tomada de la industria, diré que no me interesa la situación en el mercado mundial del algodón ni la política de los monopolios, sino únicamente las clases de hilaza y las técnicas del tejido.” La diferencia entre el punto de vista del estructuralismo actual y la tesis formalista citada podría expresarse de esta manera: la “técnica del tejido” sigue ocupando el centro del interés, pero hoy ya sabemos que no podemos desentendernos de la “situación en el mercado mundial del algodón”, porque el desarrollo de la fabricación de tejidos (aun en sentido no figurado) obedece no sólo a los adelantos en la técnica del tejido (la regularidad inmanente de una serie que evoluciona), sino también a las necesidades del mercado, de la demanda y la oferta. Lo mismo vale, *mutatis mutandis*, para la literatura. Con ello se abre una nueva perspectiva para la historia de la literatura, que permite considerar simultáneamente, por un lado, la evolución continua de la estructura literaria, determinada por la reagrupación constante de sus componentes, y, por otro lado, los estímulos externos, los cuales, sin constituir por sí solos el móvil de la evolución, son el factor que determina en última instancia cada una de las fases evolutivas de manera unívoca.

Desde este punto de vista, todo hecho literario se presenta como la resultante de dos fuerzas: la dinámica interna de la estructura y la intervención externa. El error de la historia literaria tradicional consistió en contar únicamente con las intervenciones externas, negándole a la literatura una evolución autónoma; la unilateralidad del formalismo, por el otro lado, consiste en situar la actividad literaria en un vacío. Sin embargo, aunque unilateral, la postura formalista representó una conquista sustancial, pues descubrió el carácter específico de la evolución literaria y liberó a la historia literaria de una dependencia parasitaria de la historia general de la cultura, o bien de la historia de las ideas y de la sociedad. El estructuralismo, en cuanto síntesis de las dos posiciones nombradas, conserva el postulado de la evolución autónoma sin despojar a la literatura de sus relaciones con los dominios extraliterarios. De este modo permite captar la evolución literaria no sólo en toda su amplitud, sino también en su regularidad.

Volvamos una vez más al pasaje citado sobre la fabricación de tejidos, para anotar lo siguiente: la “situación en el mercado algodonero” (aquellos

que está fuera de la literatura pero en relación con ella) no es tampoco un campo caótico, sino que se rige por un orden firme y posee una evolución que obedece a una regularidad, lo mismo que la “técnica del tejido” (la organización interna de la obra literaria). La esfera de los fenómenos sociales, que incluye a la literatura, se compone de numerosas series (estructuras), cada una con una evolución propia, como son la ciencia, la política, la economía, la estratificación social, el lenguaje, la ética o la religión. A pesar de su autonomía, estas series se influyen unas a otras. Si tomamos cualquiera de ellas como punto de partida para indagar sus funciones, es decir, su influencia sobre otras series, descubriremos que estas funciones también forman una estructura, por cuanto se reagrupan y ponen en equilibrio mutuamente sin cesar. Por consiguiente, ninguna de tales funciones debe ser sobrepuesta *a priori* a las demás, porque en el curso de la evolución las relaciones recíprocas de las funciones están sujetas a los cambios más diversos. Sin embargo, no se puede desconocer la importancia fundamental y el carácter peculiar de la función específica de cada serie dada (en el caso de la literatura se trata de la función estética, que se liga a la obra literaria en cuanto objeto estético), porque si se llegara a suprimir esta función por completo, la serie en cuestión dejaría de existir como tal (así, la literatura dejaría de ser arte). La función específica de cualquier serie no está determinada por su acción sobre otras series, sino por la tendencia a la autonomía de la serie misma. No podemos exponer aquí en detalle los principios que aporta la concepción estructural a la investigación de las funciones; sólo hemos querido señalar que el estructuralismo tiene también acceso al campo de la sociología de la literatura.<sup>5</sup>

El estructuralismo no limita la historia literaria al análisis de la “forma”, ni se contradice con la investigación sociológica de la literatura. Lejos de reducir el objeto de estudio o la riqueza de su problemática, insiste en que la investigación, en lugar de contemplar su objeto como un campo estático y fragmentado, debe concebir cada fenómeno como la resultante y la fuente de una variedad de impulsos dinámicos y ver la totalidad como una interacción compleja de diversas fuerzas.

---

<sup>5</sup> El propio Shklovski publicó ya en 1927 un artículo titulado “En defensa del método sociológico” en la revista *Novyi Lef*, y presentó en algunas monografías especializadas un análisis sociológico de *La guerra y la paz* de Tolstoi y de varias obras rusas del siglo XVIII.

El estructuralismo en la teoría y la historia de la literatura no constituye una excepción. Al acceder a la posición estructuralista, los estudios literarios no hacen más que unirse a la tendencia general del pensamiento científico contemporáneo. El descubrimiento de redes de relaciones dinámicas que caracterizan a los objetos de estudio ha demostrado su eficacia metodológica en casi todo el dominio de la ciencia actual: en las ciencias del arte y en la estética general, en la psicología, la sociología, la lingüística, la economía, e incluso en las ciencias naturales.

Al hablar del estructuralismo, aparentemente nos desviamos del libro de Shklovski y del formalismo. Y es que Shklovski limitó intencionadamente su horizonte a la estructura literaria y se prohibió a sí mismo sobrepasar esa frontera. Esto era natural y necesario. Primero había que centrar toda la atención sobre el punto hasta entonces más ajeno a los intereses de la historia literaria, a saber, sobre la construcción interna y la función específica de la obra literaria; únicamente con esta limitación y desde este ángulo se podía dar un empujón a todo el sistema conceptual. Sólo más tarde, cuando ya la nueva orientación epistemológica se hubo estabilizado, pudo la investigación retornar gradualmente a los problemas tradicionales de los estudios literarios, sin temor de que la anterior concepción automatizada desviase a los investigadores hacia el eclecticismo metodológico. El libro de Shklovski y el trabajo de sus compañeros cumplieron a plenitud su tarea pionera: descubrieron— a la par con la ciencia literaria de otros países, incluido el nuestro<sup>6</sup>— un nuevo campo de investigación y abrazaron una postura epistemológica que virtió nueva luz sobre el objeto de estudio de la ciencia literaria y sobre toda su problemática.

---

<sup>6</sup> Me refiero particularmente a algunos trabajos de F.X. Šalda (artículos incluidos en la colección *Duše a dílo* [El alma y la obra], 1913) y de Otakar Zich (“O typech básnických [Acerca de los tipos de poesía]”, *Časopis pro moderní filologii* 6 [1917/1918], y “O rytmu české prózy [El ritmo de la prosa checa]”, *Živé slovo* [La palabra viva] I [1920/1921]).

## II

# LA DIMENSIÓN SÍGNICA DEL ARTE





## INTRODUCCIÓN

La Escuela de Praga estudió no sólo los aspectos semánticos de las obras literarias o los efectos semánticos producidos por los procedimientos constructivos, tal como lo hacían los Formalistas rusos sea en la narrativa o en el verso (véase nuestra *Antología*, I y II), sino que propuso entender la obra y el arte como hechos sýgnicos. En comparación con el Formalismo, fue un salto cualitativo, que obligó a plantearse muchos problemas complejos soslayados por aquél. Pero también fue un desafío y una fuente de perplejidades y de replanteamientos revisionistas. La reflexión praguense acerca del arte empieza a moverse a un nivel general donde se intersecan la semiótica, la estética y el concepto estructural funcional.

Proponer la obra de arte como un signo fue un paso atrevido, visionario, porque la ciencia de los signos, aunque de vieja alcurnia, no estaba en condiciones de responder a la situación y a los fenómenos de extrema complejidad a los que debía aplicarse. La *sémiologie* de Saussure fue apenas un proyecto. Además, el modelo del lenguaje verbal no se puede extrapolar sin más a otros medios semióticos (por ejemplo, a la música o a las artes visuales, pero tampoco a los fenómenos folclóricos). Praga, como el resto del mundo, desconocía la obra semiótica de Charles S. Peirce (se sabía sólo de su filosofía “pragmática”); pero ni ésta tiene todas las soluciones y, además, está recargada de tupidas taxonomías escolásticas (véase nuestro *Metaestructuralismo*, págs. 251 y ss.). Frege, Husserl o Ingarden podían ofrecer importantes detalles, aspectos o reflexiones generales. Afortunadamente, desde la tradición fenomenológica surgió también la teoría funcional del signo elaborada por el psicólogo vienés Karl Bühler, descubierto para Praga por Trubetzkoy.

Antes de lanzar su manifiesto semiótico “L’art comme fait sémiologique” (1934), Mukařovský exploró el terreno en un curso universitario que dictó en el otoño de 1933 en la Universidad Carolina de Praga, intitulado “Filosofía del lenguaje poético”. El texto “Del llamado autotelismo del lengua-

je poético” ofrece el segmento final de los materiales preparados para ese ciclo. En ellos tenemos que ver no con un discurso pulido, sino con Mukařovský en el proceso mismo de la reflexión, con sus aristas y tropezones, planteamientos y retracciones, pero también podemos experimentar algo de la *energeia* de su pensamiento crítico.

“Filosofía del lenguaje poético” no es sólo un borrador del manifiesto del año siguiente; resulta que éste es sólo una punta del iceberg en la problemática planteada en aquél. Sorprende el lugar harto modesto que en este esquema de las cosas ocupa la semiología saussureana: se menciona que “está en sus pañales”; se precisa que el aspecto fónico del signo (el significante) no tiene que ver con la acústica sino con la fonología de la lengua; y cuando se procede a analizar el ‘significado’, el lingüista ginebrino desaparece para no volver. Entra en escena Husserl (con la intencionalidad de la relación referencial), Ingarden (con la fenomenología del nombre sustantivo), tal vez con un eco de Frege, la lingüística praguense (Havránek, con su antinomia entre la palabra, “estática”, y la oración, “dinámica”; Kartsevski, con su fonología de la entonación), para hacer desembocar todo esto en el lenguaje poético. Este seminario universitario nos revela la influencia temprana clave de la fenomenología en el proyecto semiótico praguense.

De entrada, Mukařovský plantea que “la filosofía del signo es precisamente hoy, en los tiempos de crisis no sólo económica sino ante todo intelectual, el tema filosófico más importante”. Siguiendo a los fenomenólogos, define el significado como el ‘objeto intencional’ que la palabra/enunciado crea con miras a la realidad ‘trascendente’. El objeto intencional, que media entre la palabra y la cosa (la relación referencial), es un portador de valores. La palabra en tanto parte de la oración entra en relación con el correspondiente objeto intencional suyo, y entra en relación referencial con la realidad trascendente (la cosa) sólo a través del enunciado/contexto completo. “Dondequiera que esté el significado... se hallan valores.” “El conjunto de los objetos intencionales aglutinado por los valores constituye un todo compacto, el ‘mundo’, con el cual el enunciado verbal entra en contacto.” “La realidad con la cual tiene que ver el enunciado verbal... no es ni psicológica ni ontológica, sino que podría designarse como conjunto de valores.” De paso, se menciona,

proféticamente, “el valor estético como la cualidad integradora”. “En resumen: si decimos que la realidad con la cual se relaciona el enunciado verbal es un conjunto de valores, no queremos afirmar que en ella haya sólo valores; la realidad la constituye el material suministrado por la percepción sensorial, por la emoción y por el pensamiento, pero los valores ofrecen el ligamento que ata este material en un todo. Por medio de los valores nuestra actividad interviene en la realidad.” El concepto de ‘valores difusos’ que irradia un objeto cualquiera, recuerda el concepto de ‘aura’ propuesto casi simultáneamente por Walter Benjamin (“La obra de arte en la época de la reproducción mecánica”, 1936).

“L’art comme fait sémiologique” es uno de los textos más conocidos de Mukařovský y es considerado generalmente como un manifiesto de la Escuela de Praga ya independiente del Formalismo ruso. Este texto parece que fue escrito directamente en francés; es uno de los pocos textos de los que no se ha conservado ningún original checo, ni siquiera un borrador, ni tampoco fue retraducido a su idioma materno por el autor. Este aparente “original” francés reviste algunos rasgos (vacilaciones, pequeños deslices) que revelan precisamente que se trata de una traducción; a su vez, la traducción al checo, hecha en 1966 por el filósofo Jan Patočka, ofrece otra serie de opciones discutibles. Contamos pues con dos traducciones más o menos problemáticas.

En el texto mismo se nota claramente una contradicción entre el título y el cuerpo del trabajo: el título parece identificar el proyecto praguense con la semiología saussureana; mientras que en el texto propio, los términos saussureanos, si se utilizan, aparecen entre paréntesis o entre comillas, y a veces sólo como una de las alternativas referidas. Además, el planteamiento propuesto, que se basa en las reflexiones desarrolladas en el curso de “Filosofía del lenguaje poético”, rebasa totalmente al lingüista ginebrino. La “semiologización” de la Escuela de Praga, apoyada en el título de este trabajo-manifiesto, sería un equívoco causado por la propia traducción del autor, quien así intentaba “aproximar” su propio proyecto de semiótica al mundo francófono; como siempre, sin ningún eco. Apoyándonos en el contexto original de los trabajos de Mukařovský en este periodo, proponemos para este trabajo como título más apropiado “El arte como hecho sígnico” y, en la traducción, subsanamos los deslices de las dos traduccio-

nes que han servido de “originales” para innumerables otras traducciones de este texto clave.

La obra de arte apuntala su realidad peculiar en el signo, desvinculándose del psicologismo, del hedonismo, del formalismo o del determinismo por el medio. El artefacto físico (la obra-cosa) es sólo el significante; el significado del mismo se configura en la conciencia colectiva. Se nota el uso metafórico de los conceptos de Saussure, para quien el significante y el significado eran inseparables, a manera (también metafórica) de dos caras de la misma hoja de papel.

El signo, unidad léxica, se extrapola a la unidad total de la obra. Esta confusión de lo micro y lo macro tiene luego la consecuencia problemática de definir el significado de una obra como “lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos . . . en los miembros de la colectividad”. Ya Wellek objetaba que este ‘denominador común’ sería algo bien reducido (imaginémonos qué pasaría con el “significado” de *Don Quijote* si tomáramos esta definición al pie de la letra).

“El arte” es un mero bosquejo de una problemática complejísima y encontramos en él más problemas puntuales (por ejemplo, el concepto vacilante de ‘estructura’; o el problema de que el tema en tanto eje de cristalización del significado, que en la “Filosofía” sería parte del ‘objeto intencional/estético’, se traspasa a la función comunicativa, donde, en cambio, se soslaya la posibilidad de destacar el valor existencial, referencial práctico, de algunos elementos o planos, tal como lo encontramos ahora en el Testimonio o en la novela testimonial). En cambio, se sostiene el planteamiento general, la dialéctica de la doble función sgnica: autónoma y comunicativa.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “‘Signo comunicativo’ y ‘signo autónomo’ son dos conceptos clave. . . [P]odra pensarse. . . que hay aquí una contradicción en términos: cmo puede haber signos ‘autónomos’ frente a otros ‘comunicativos’, si por definición todo signo sirve para comunicar mensajes?. . . la distinción consiste, no en la presencia o ausencia de comunicación de un mensaje, sino en diferentes tipos de referncia. El signo autónomo no carece de función referencial: su referncia es la realidad *intencional*.” J. Jandová. “La semántica poética de Jan Mukaovsky”, *Literatura: Teoría, historia, crítica* 1 (1997): 236.

Mientras que “El arte” enfoca la problemática desde el *genus proximum* propuesto, el signo, “La denominación poética” (1936) vuelve a lo específico del arte, a la función estética, ahora dentro del modelo de la comunicación propuesto por Bühler. En su punto de partida que toma en la construcción semántica del contexto, “La denominación” es la segunda vuelta a la “Filosofía del lenguaje poético”, pero se siente en ella también el impacto de *Función, norma y valor estéticos* (1935-1936).

La semiótica praguense, que empezó como hibridación de la semiología saussureana con varios aportes fenomenológicos, terminó su ciclo clásico con entroncar la fenomenología funcional bühleriana con la herencia formalista (el lenguaje poético vs. práctico, comunicativo): a las funciones “comunicativas”—expresiva, representativa y apelativa—se agregó, como su “negación dialéctica”, la función estética. (Dos décadas más tarde, Jakobson añadiría otras dos funciones más a este esquema.)

Curiosamente, “La dinámica semántica del contexto”, un apartado del extenso estudio sintético “El lenguaje poético” (1940), será la tercera vuelta a la “Filosofía del lenguaje poético”, retomando específicamente el tema de la construcción dinámica del contexto oracional y más que oracional. Mukařovský utiliza los aportes de Mathesius, Kartsevski, Havránek, y su esquema de la ‘acumulación semántica’ se asemeja a la explicación husserliana de la percepción de los objetos temporales. Cuando sus jóvenes colaboradores lo confrontaron con esa casi coincidencia, Mukařovský reconoció que si hubiera conocido el pasaje de Husserl, habría matizado más su planteamiento. En fin, ya San Agustín tiene importantes cosas que decir sobre el tiempo y la memoria.

Esta felicidad clásica de la semiótica praguense había de durar poco: pronto fue desafiada desde el lado del folclor y del teatro. La camisa de fuerza saussureana, que mantenía la apariencia de coherencia de las investigaciones semióticas, se rompió en la unión de sus piezas. En cierto sentido las suturas estaban descosidas desde el comienzo mismo de la Escuela de Praga, cuando Kartsevski publicó su ingenioso divertimento semiótico “Du dualisme asymétrique du signe linguistique” (en el primer volumen de *Travaux*, 1929) y rompió no sólo la relación monógama entre el



significante y el significado saussureano, sino también su aislamiento “espléndido” de la realidad.

Según Kartsevski, el significante y el significado se encuentran en un estado de equilibrio inestable, porque su relación interna, en el signo, se desplaza continuamente, adaptándose a las exigencias de la situación concreta. El significante y el significado se deslizan sobre la “pantalla de la realidad” y, en este proceso, cada uno “desborda” los parámetros que le tiene asignados su pareja en el sistema de la lengua: el significante busca desempeñar otras funciones referenciales de las que tiene asignadas (y así aumenta su esfera de homonimia, significando más cosas distintas), y el significado busca expresarse también por otros medios que su signo correspondiente (y así aumenta su esfera de sinonimia, haciéndose sinónimo con más signos distintos). Estirados entre el sistema y la referencia, entre el uso literal y figurado, y entre la homonimia y la sinonimia, el significante y el significado, acoplados en el signo, operan entre dos campos y fuerzas asimétricos.

El núcleo de esta crítica a Saussure la encontramos formulada en Husserl (*Investigaciones lógicas*, 1900, “Investigación primera”,   12), en la observación de que “varias expresiones pueden tener la misma significación, pero distintos objetos [referentes] o distintas significaciones y el mismo objeto”.

En “El traje regional como signo”, de 1936, Petr Bogatyrev planteó nuevamente la relación entre la cosa y el signo (el traje puede tener o adquirir diversos valores simbólicos, pero sin convertirse en mero signo, porque sigue siendo cosa, por ejemplo, tiene la función de cubrir, proteger el cuerpo). En el teatro, igualmente, donde el actor convertía su propio cuerpo en signo (el significante) para representar un ‘personaje dramático’ (el objeto estético), la diferencia irreductible que quedaba entre el cuerpo y el signo ponía en tela de juicio el “significante” saussureano y su capacidad de extrapolación del lenguaje a otras realidades semióticas: de hecho, esta dimensión material y s gnica pone así mismo en tela de juicio el concepto de significante en el lenguaje y en la ling stica. Sólo mucho más tarde, en 1969, el semiótico del teatro ( otra vez teatro!) Ivo Osolsob , vendrá con

el concepto modificado de ‘ostensión’ (véase también nuestro *Metaestructuralismo*, págs. 238-9, 253), o Derrida, con su “exceso de significación” en el significante. Mukařovský mismo volverá sobre esta problemática durante la guerra en su conferencia “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte” (1943), que dejará sin terminar y sin publicar, pero que aun así pone en tela de juicio la semiótica y la recepción de la fase “clásica”.

(E. V.)

## DEL LLAMADO AUTOTELISMO DEL LENGUAJE POÉTICO\*

Hoy unas palabras sobre la relación entre el lenguaje y la realidad trascendente. Hemos dicho que esta realidad es denotada por el acto de referencia que parte de cada conexión realizada entre sujeto gramatical y predicado. Pero esto no es todo. La cuestión ahora es saber qué debemos entender por este acto de referencia. Tomemos cualquier frase indicativa, por ejemplo, “El árbol está reverdecido”, o “Anoche vino a verme un amigo”. Cada una de estas frases indica algún sector de la realidad trascendente. Para describir esta indicación, tendríamos que decir que de alguna manera se solapa con dicho sector. Mientras no nos surjan dudas sobre la veracidad de esta frase, no haremos diferencia entre su significación y la realidad. Ésta es la relación básica. Puede suceder que dudemos de la coincidencia total entre la significación de la frase y la realidad trascendente, caso en el cual se hará más evidente la diferencia entre ellas (“posiblemente”, “difícilmente”, “tal vez”); y también es posible que neguemos esta coincidencia (frase negativa). Pero en todos estos casos sigue válido el ejemplo que nombramos en primer lugar como básico. Hay otras posibilidades, por ejemplo, la mentira y la invención. En la mentira existe ficción por parte del hablante, esto es, el hablante sabe que lo que dice no corresponde a nada en la realidad, pero supone que el oyente de todas maneras identificará sus palabras con la realidad. En la invención, el hablante también recurre a la ficción, pero sin pretensión de inducir a error al oyente; al mismo tiempo es consciente de la diferencia o la discrepancia entre sus afirmaciones y la realidad, porque todo ello se percibe sobre el trasfondo del lenguaje comunicativo.

---

\* Páginas finales de “Filosofía del lenguaje poético”, un curso dictado por Mukařovský en la Universidad Carlos IV en 1933. El texto fue editado a partir de las notas de Mukařovský por el profesor Miroslav Procházka y publicado en 1995 en un volumen titulado *Semántica poética*, que incluye otros dos cursos de la misma época (“Semántica del lenguaje poético” y “Filosofía de la estructura poética”). El editor limitó sus intervenciones a lo estrictamente indispensable, de modo que el texto conserva su carácter original de notas para clase. N. de la T.

Completamente otro es el caso del lenguaje poético y de la obra literaria con relación a la realidad en general. Imaginemos cualquier frase (una vez más, indicativa, como tipo básico de proposición), ya como parte de una manifestación lingüística comunicativa, ya como parte de una obra literaria.

Por ejemplo: "Alguien tocó a la puerta." Si escuchamos esta frase como parte de un relato comunicativo, tendremos en claro que le corresponde un suceso en la realidad trascendente. Si verificamos que no es así, valoraremos la frase como falsa. Y ahora, como parte de una novela: sabemos que nada correspondió a esta frase en la realidad, pero no por eso la consideraremos falsa. Incluso puede ser que le atribuyamos una veracidad de cierta índole: no en el sentido de que tenía que haber sucedido algo que correspondiera exactamente al enunciado, sino que *podía haber pasado*, o puede pasar en cualquier momento, algo que le corresponda, aunque sea en forma indirecta o figuradamente.

La relación del lenguaje poético con la realidad es una relación de ficción, pero no de una ficción que se juzgue como falsa. La cuestión de la verdad o la falsedad no tiene sentido en el caso de la obra literaria.

De otra parte, aun en la obra literaria la relación con la realidad puede ser de diversa índole. Basta comparar un cuento de la vida contemporánea con una novela histórica y con un cuento de hadas. A su vez el cuento contemporáneo puede presentar diferentes matices en la relación con la realidad según la actitud que adopte hacia ella: según si la idealiza o le da un tratamiento realista, etc. La relación con la realidad puede presentar, en la obra literaria, los más variados juegos y matices: mezcla de elementos fabulosos con elementos realistas, varias interpretaciones diferentes de los hechos para crear una realidad múltiple, etc.

También son interesantes, en cuanto a la relación con la realidad, algunos casos lingüísticos particulares, como el estilo directo en una obra épica. Se expresa algo que es enunciado comunicativo para el personaje hablante y para su oyente (de modo que en este plano tiene la misma relación con la realidad que la manifestación lingüística comunicativa); pero para el lector de la obra el enunciado está en otro plano, el literario, lo mismo que el personaje que lo pronunció. Desde el punto de vista del personaje el

enunciado puede ser verdadero o falso, desde el punto de vista del lector esta verdad o falsedad juega un papel en la construcci3n de la obra; pero por lo que se refiere a la cuesti3n general de verdad o falsedad, el enunciado, así como todo el contexto de la obra, es irrelevante.

comunicativa	manifestaci3n literaria	manifestaci3n
relaci3n con la realidad	criterio [control]	medio constructivo comunicativo

### Del llamado autotelismo del lenguaje poético

Al hablar, en la clase pasada, sobre la relaci3n entre el lenguaje poético y la realidad o, más exactamente, sobre la cuesti3n de la verdad y la falsedad en la obra literaria, preparamos el camino hacia el siguiente punto: dilucidaci3n de la funci3n propia y la esencia del lenguaje poético. En este problema tendremos que detenernos, porque es no s3lo científicamente importante, sino también muy actual. Se habla mucho de las funciones no s3lo del lenguaje poético, sino de la funci3n de la literatura en general, con una incompetencia que en otras disciplinas será simplemente c3mica.

Recapitulemos esquemáticamente la construcci3n de la manifestaci3n ling stica:

- \_\_\_\_\_ plano de los símbolos f3nicos
- \_\_\_\_\_ plano lexical
- \_\_\_\_\_ plano morfol3gico (en parte integrado en el plano lexical, en parte en el sintáctico)
- \_\_\_\_\_ plano sintáctico
- \_\_\_\_\_ plano de las relaciones l3gicas (no s3lo al interior de la frase sino también fuera de ella)
- \_\_\_\_\_ realidad de los objetos intencionales
- \_\_\_\_\_ realidad trascendente (control potencial de la conexi3n oracional entre sujeto y predicado, las demás relaciones oracionales, por ejemplo, relaciones entre las partes de miembros de oraci3n con complementos, s3lo alcanzan hasta la realidad de los objetos intencionales)

En la manifestación lingüística hay que distinguir dos clases de realidad, ambas necesariamente presentes pero de diferentes maneras: hemos visto que la relación con la realidad trascendente (control de la verdad o la falsedad) puede permanecer potencial. Y en efecto a menudo permanece potencial, aunque en diversos grados: por ejemplo, simple credulidad, es decir, entrega del control a otra instancia (confianza en la palabra impresa: “eso salió en el periódico”), que es el caso extremo. Sin embargo, también en un discurso muy preciso la relación con la realidad trascendente puede quedar en un estado potencial. Cuando unimos proposiciones contiguas mediante una relación solamente lógica—por ej., una cadena de silogismos—desplazamos el control de la relación con la realidad trascendente a las proposiciones que están en los extremos de la cadena: las premisas básicas y la conclusión final. Además, desde el punto de vista psicológico se podría decir: puesto que se trata de control, la relación con la realidad trascendente siempre tiene que ser establecida conscientemente si no ha de quedar en un estado de potencialidad, ya sea con intención (en las relaciones lógicas que ligan las proposiciones) o sin darnos cuenta (en los actos de credulidad). Y finalmente: podría decirse que la relación con la realidad trascendente es siempre individual, en el sentido de que atañe a un punto determinado (o a una esfera determinada) de esta realidad.

La relación con la realidad intencional es completamente otra. Primero, mientras que la relación con la realidad trascendente sólo comienza en la línea entre el sujeto y el predicado, la relación con la realidad intencional existe ya con cada palabra, es decir, con las unidades léxicas más básicas. Segundo, no es una relación de control: puedo crear un objeto intencional cualquiera simplemente nombrándolo. Si digo “un círculo cuadrilátero”, he creado un objeto intencional; en lugar de dos palabras podría inventar una sola palabra y así sería aun más evidente. Claro que estoy exagerando un poco: será tan sólo una “propuesta” de objeto intencional, y no el objeto mismo. ¿Cómo puede esta “propuesta” convertirse en un verdadero objeto intencional? Reflexionemos. ¿Confrontándola acaso con la realidad trascendente (digamos si yo formara la proposición “El círculo suele ser cuadrilátero” y tratara de verificarla)? Supongamos que yo no intente realizar el control o que lo realice incorrectamente. ¿Será imposible, por esta razón, que mi “propuesta” se convierta en una realidad intencional, o en un objeto intencional en el plano de la realidad intencional? No: esto es



perfectamente posible, siempre y cuando la "propuesta" llegue a ser "generalmente" reconocida, es decir, reconocida por una colectividad. Veamos a diario que muchos objetos intencionales así son aceptados sin control alguno; a menudo un objeto intencional vive todavía cuando el control con respecto a la realidad trascendente ha demostrado su falsedad. Para que se forme un objeto intencional se requiere consenso colectivo. Ésta es la única base real del objeto intencional. Así este entra en el plano global de la "realidad intencional". Ahora, ¿qué sucede con el control en este plano? Aquí el control es imposible, pues el único control posible es el que se realiza mediante confrontación con la realidad trascendente. De esta hemos abstraído provisionalmente, como dije hace un momento. Tommosla ahora en consideración. Supongamos: he "propuesto" cierto objeto intencional; recordemos qué sucedió cuando Galileo "propuso" (como hipótesis) el objeto intencional "rotación del globo terráqueo". Realizó el control con respecto a la realidad. ¿Qué pasó? La "propuesta" de objeto intencional, o la hipótesis, se convirtió en "concepto", esto es, un objeto intencional que había ganado, mediante el control, el *derecho* al reconocimiento general. ¿Consigu realmente este reconocimiento general como consecuencia automática de dicho control? No fue así. Sólo cuando el "derecho" al reconocimiento general fue concedido, el concepto "rotación de la Tierra" se convirtió en objeto intencional. Aquí vemos claramente la relación mutua entre la realidad trascendente y la intencional.

El objeto intencional tiene carácter colectivo (social), es decir, no empieza a existir hasta ser reconocido por una colectividad. De lo cual se sigue que no es confrontado con un solo punto como sucede en el caso de la realidad trascendente, sino con todo el contexto de la realidad intencional. O encaja en ella, o no encaja. Éste es el "criterio". Encaja en un lugar vacío o pretende desalojar otro objeto intencional. Pretende cambiar la realidad intencional desde las bases, o sólo en detalles. Naturalmente, será aceptado con más facilidad por la colectividad si encuadra en la realidad intencional, sin cambiarla. En el caso contrario sobreviene la lucha. La realidad intencional, como dijimos en una clase anterior, es una realidad-valor. Se refiere a las diferentes escalas de valores y a su jerarquía. Y finalmente, desde el punto de vista psicológico: si el control de la concordancia con la realidad trascendente es por lo general consciente, la aceptación o el rechazo de los objetos intencionales es un proceso demasiado

complejo como para poder ser consciente. Por eso con frecuencia se produce mediante una orden (dictadura en la política). Cuando se aducen argumentos para la aceptación de un objeto intencional, son secundarios. Nunca faltan contraargumentos.

Ahora ya estamos en condiciones de resolver el problema del lenguaje poético.

\*\*\*

Hablamos en la clase pasada sobre el autotelismo del arte, en general, y de la literatura, en particular. En otra parte del curso trataremos de este problema en detalle. Hoy nos interesan sólo aquellos aspectos suyos que atañen al lenguaje poético.

¿Cómo se manifiesta el “autotelismo” en el lenguaje poético? Consideremos primero la construcción de la enunciación comunicativa: la manera de expresión está determinada por lo que se expresa. Lo que se expresa está contenido sobre todo en el significado, que es el más cercano a la realidad (trascendente), mientras que todos los demás componentes de la manifestación lingüística (por ej., fonemas, rasgos gramaticales, nexos sintácticos) se relacionan con la realidad sólo a través del significado. De otra parte, está más cerca de la realidad trascendente la frase completa que el significado de una sola palabra, y más que la frase completa, la significación de todo el contexto. Esto se desprende del hecho de que sólo cuando ha concluido el contexto, se fija definitivamente la referencia de todas las partes subordinadas. Es decir, el aspecto más cercano a la realidad es la significación global del contexto, que llamamos tema (“contenido”). Por eso en un contexto comunicativo el contenido prevalece claramente sobre los componentes propiamente lingüísticos; el contenido determina la selección de los medios lexicales, gramaticales, etc.

Veamos ahora el lenguaje poético. Aquí la relación con la realidad trascendente está debilitada. Con ello cambia la jerarquía al interior de la manifestación lingüística. El tema deja de ser el componente privilegiado, porque el contacto con la realidad trascendente no es ni el objetivo ni el criterio de la enunciación, sino que allí donde se hace énfasis en él, es más

bien un medio constructivo (por ejemplo, el carácter realista de la obra). Por eso el tema en la obra literaria es paralelo a los demás componentes, es igualmente importante que ellos, pero no más importante o dominante. No estando fijada en un solo punto, toda la construcción ling stica es mucho más móvil que en el lenguaje comunicativo. Es muy posible que en un caso dado el tema sea atraído por el lenguaje, en lugar de lo contrario. Con ello la atención se centra en la construcción interior del enunciado, la cual en la manifestación comunicativa queda fuera del foco central, llamando la atención sólo en el caso de no ser adecuada para su objetivo (expresar cabalmente el contenido). A veces se dice también que en la manifestación comunicativa el lenguaje es un *medio*, en la expresión poética el *objetivo*. Aquí tenemos el autotelismo del lenguaje poético. A muchos les parece poca cosa y es precisamente una de sus quejas contra el mal denominado formalismo. Creen que es rebajar la dignidad y el significado verdadero de la poesía el declararla un mero juego con la lengua. Pues bien:  cu l es la realidad? Podemos responder con dos tesis:

1. El “autotelismo” tiene que ver tan sólo con el debilitamiento de la relación del arte literario con la realidad trascendente, mientras que la relación con la realidad intencional se acentúa fuertemente.
2. La diferencia entre la expresión comunicativa y la literariamente “autotélica” no es tan tajante como para cortar la relación entre ellas. Existen formas literarias que oscilan en el límite entre la expresión autotélica y la comunicación.

A continuación discutiremos brevemente estas dos tesis. La primera se desprende de algo que ya tratamos: el arte literario ejerce influencia sobre la realidad gracias al hecho de estar libre del vínculo con un solo punto determinado de la realidad trascendente, lo cual le permite ganar una validez “simbólica” o “tipificante”. Por ejemplo, una historia concreta puede ser referida a una cantidad (infinita) de historias concretas que puede tener en mente el lector y a sus más diversas situaciones vitales. Otra cosa, relacionada con lo anterior: la atención est  dirigida principalmente a la realidad intencional (que funciona justamente en virtud de que la realidad trascendente la valoramos y “vemos” a través de su prisma).  Qu  significa esto para el lenguaje poético? Dado el contacto intensivo e incluso la

interpenetración del aspecto semántico del lenguaje con la realidad intencional, el lenguaje poético tiene la posibilidad de influir directamente en la realidad intencional que vive en la conciencia de la colectividad. Podemos decir: si en la enunciación comunicativa el centro de la atención está en la realidad trascendente y, por influencia de ésta, en el contenido del enunciado mismo, en la enunciación poética la atención se centra en la realidad intencional y, por influencia de ésta, en los componentes lingüísticos del enunciado, pues entre los componentes de la obra literaria, los lingüísticos son los más próximos a la realidad intencional. Dicho de otra manera: es un hecho conocido que el modo de presentación de la obra puede tener mucha mayor influencia sobre todo el sistema de valores que, por ejemplo, la ideología directamente expresada en la obra. Como lo expresó Tolstoi: “Si quisiera decir qué quise expresar con *La guerra y la paz*, tendría que escribir toda esta obra de nuevo”.

Si miramos el asunto desde este ángulo, pierde justificación tanto la denominación ‘formalismo’ como la concepción formalista de la obra de arte verbal. Es, por ejemplo, mala suerte del libro de Shklovski *Teoría de la prosa* que sea valorado como formalista, siendo que esta obra es realmente el comienzo de la polémica con el formalismo; más aún, es la superación del formalismo.

Aunque el escritor (aquí me refiero específicamente a los poetas) no haga nada más que desvelar para la conciencia lingüística del lector cierto aspecto del lenguaje, poner este aspecto en el centro de atención, reorientar con respecto a él toda la construcción lingüística del poema y ensayar todas sus posibilidades y variantes, ya con eso habrá logrado que de allí en adelante la gente no sólo hable sino también piense y actúe de otra manera; porque con ello ha reorganizado la estructura del universo intencional. Podrían ustedes objetar que la poesía se lee poco. Les contestaría con una cita de *Le Secret professionnel* de Cocteau: “Stéphane Mallarmé influye hoy en el estilo de la prensa diaria sin que los mismos periodistas lo sospechen”. Esta afirmación es paradójica sólo en apariencia; sería posible verificarla estadísticamente (el orden de palabras). No puedo tratar aquí en detalle el problema, más bien sociológico, de las vías concretas por las cuales se realiza esta influencia de la poesía. Nos basta constatar su existencia. Por lo demás, en algunos otros medios sociales el asunto parecería

mucho más natural que en el nuestro; por ejemplo, precisamente en Francia o también en Rusia. No quiero decir que en esos países la gente ande por la calle con libros de poesía en la mano. Pero en ambos existe una gran cultura de la memorización. La gente adquiere en sus años escolares un acopio de versos memorizados, a veces sólo fragmentos de poemas, que se les fijan en la memoria. En cuanto a Rusia, les recuerdo algunas novelas rusas del pasado en las cuales a menudo uno de los personajes cita versos sin cesar.

Volvamos a nuestro tema y sigamos: la razón por la cual justamente en la poesía se dirige la atención con tanta fuerza hacia los elementos lingüísticos es que en la poesía hay ritmo. Y el ritmo está montado sobre elementos lingüísticos. Es verdad que el ritmo permea toda la construcción de la obra, tocando hasta la composición del tema; pero su portador directo es siempre algún componente lingüístico, o incluso fónico, es decir, aparentemente lo más superficial. Por eso algunos consideran el ritmo un mero “adorno” exterior y desconocen su función transformadora de principio dinámico que moviliza toda la construcción de la manifestación lingüística. Esto lo podríamos demostrar ampliamente, pero aquí no se trata de métrica; sólo menciono de paso la influencia del ritmo sobre la elección de palabras, la tensión entre la construcción sintáctica del período y la construcción rítmica del verso como unidad, etc. — Por eso podemos decir sin exagerar que las frases “Mácha es el creador del poema *Mayo*” y “Mácha es el creador del yambo checo” son sinónimas. Siempre es una hazaña en la poesía llegar a crear simplemente un nuevo esquema métrico y llenarlo con un material lingüístico adecuado. Dados los estrechos nexos entre el ritmo y la construcción de la obra poética, especialmente su construcción lingüística, dicho logro significa en realidad transformar la lengua y, en sentido más amplio, la realidad intencional relacionada con la lengua.

Para mayor claridad, digamos ahora unas palabras sobre este nexo de la realidad intencional con el lenguaje. Al lado de los valores “visibles”, “conscientes” y sistematizados, que son medibles, existen valores invisibles, difusos, que aparentemente están adheridos a las cosas y las palabras y son una cualidad de las mismas (en tanto significado). La existencia de tales valores “difusos” se ve muy bien, por ejemplo, cuando una valora-

ción moral visible (consciente) de un acto discrepa en nuestra conciencia agudamente de la valoración difusa del mismo acto, de tal modo que podemos sentir esta discrepancia como una contradicción interna que nos mortifica. De otra parte, los valores “visibles” son más fáciles de transformar que los difusos, precisamente porque es posible captarlos y verlos en sus conexiones. Estos valores difusos son la amalgama de nuestro “universo” o de lo que llamamos nuestra “concepción del mundo”, aunque esta última expresión connota una actitud todavía demasiado consciente hacia las cosas y una valoración consciente de las mismas. Sobre estos valores difusos se puede influir de diversas maneras, pero la más eficaz es el arte. Recordemos finalmente que aquel “universo” que está permeado por los valores invisibles es la realidad intencional. Incluso puede decirse que el objeto intencional se compone de: a) referencia a algún punto de la realidad trascendente (hemos visto que con frecuencia esta referencia no se realiza, que pueden existir por largo tiempo objetos intencionales a los cuales no corresponde nada en la realidad trascendente, objetos que sólo fingen una relación con esta realidad); b) cierto valor (o ciertos valores).

Pues bien, veamos ahora la relación entre el lenguaje y el universo de los objetos intencionales. ¿Qué les corresponde en la enunciación lingüística? Dijimos: mientras no se ha realizado la conexión entre un sujeto y un predicado, todas las palabras que podemos poner en relación gramatical mediante la subordinación (por ejemplo, determinación gramatical de una palabra por otra) se proyectan sobre el plano de la realidad intencional, sin llegar hasta el plano de la realidad trascendente. Y las uniones de palabras corresponden a lo que llamamos objetos intencionales. Pero teniendo en cuenta que tal unión de palabras se puede sustituir fácilmente por una sola palabra (por ejemplo, cuadrilátero rectángulo equilátero = cuadrado), resulta claro que también las palabras singulares son (por su significado) objetos intencionales. Si pasamos de la unión de palabras (partes de la oración con complementos) a frases completas, ya no tocamos sólo el plano intencional, sino, detrás de éste (debajo de éste), también el plano trascendente. Pero por lo que dijimos de la frase en el lenguaje poético, aquí el nexo con el plano trascendente está debilitado y es plurisignificativo. Aun en la unión del sujeto con el predicado en el lenguaje poético se enfatiza su proyección sobre el plano de la realidad intencional.



Ahora bien: en la enunciación comunicativa se puede aceptar como regla general que los valores difusos contenidos en la lengua (en el léxico, luego en el repertorio de giros comunes, de tipos de oración, etc.) coinciden aproximadamente con los valores contenidos en la realidad intencional que es válida para el hablante y el oyente. Éste es el caso normal, aunque puede haber desviaciones. En el lenguaje poético la situación es diferente (sigo refiriéndome *principalmente* a la poesía versificada). Aquí hay, por el contrario, una tendencia constante a que el conjunto de valores contenido en forma latente en el lenguaje sea diferente del conjunto de valores que permea la realidad intencional. Claramente se ve esto en la elección de palabras. Al elegir una palabra en el lenguaje comunicativo (particularmente el científico), procuramos que la palabra exprese de la manera más precisa y adecuada una realidad, es decir, que designe de la manera más directa la realidad trascendente, sin detenerse y oscurecer la comunicación con desvíos por la realidad intencional. El lenguaje científico incluso evita escrupulosamente cualquier reminiscencia de la realidad intencional y de los valores en ella contenidos; por ejemplo, en lo posible evita palabras que insinúen una valoración. Prefiere la palabra automatizada, esto es, aquella expresión en la cual está fijada cierta referencia unívoca.

En cambio, el lenguaje poético busca las palabras de acuerdo con unas directrices muy diferentes. Y no sólo las palabras: también todos los demás medios lingüísticos, cada vez distintos, los elige de tal manera que los valores adheridos a tales medios sean un poco diferentes de aquellos que viven en la realidad intencional de la colectividad dada (recuérdese el uso y la función de los arcaísmos, los neologismos, las expresiones figuradas—estos recursos comportan una revaloración; lo mismo, aunque con menos evidencia, sucede con las formas sintácticas, etc.). En general podemos decir: el lenguaje poético está francamente orientado a la revaloración de los valores, y para esto se sirve sobre todo del ritmo, ese recurso que supuestamente es un mero “adorno” exterior de la poesía. Por consiguiente, si decimos que en la poesía la manifestación lingüística se vuelve autotélica, esto no significa que consideremos el lenguaje y sus componentes como forma, como envoltura de un núcleo.

Pasaremos ahora a la segunda tesis que formulamos atrás: La diferencia entre la manifestación “comunicativa” y la “autotélica” no es tan tajante

como para cortar la relación entre ellas. Existen formas literarias que oscilan en el límite: las formas prosarias. Examinaremos el problema del “autotelismo” desde el punto de vista de la prosa artística, en particular de la novela y el cuento.

\*\*\*

Hoy hablaremos de la limitación del llamado “autotelismo” de la obra literaria en la novela y en el cuento. Aquí la separación de la obra del plano de la realidad trascendente no es tan radical como lo puede ser en la lírica. Aunque la cuestión de la verdad o de la falsedad tampoco es un criterio en la narrativa, sino un medio artístico, en ciertos casos limítrofes puede darse una oscilación entre la “comunicación” y el “autotelismo” (como en la biografía). Un hecho importante para la prosa es que en ella no hay ritmo, esto es, ritmo como impulso métrico independiente y continuamente reestablecido, que pueda mantener unida la armazón de la obra y ser su eje. Tynianov muestra que la diferencia entre el verso y la prosa artística consiste en que el eje del verso es el ritmo, mientras que el de la prosa es el tema. Y el tema es el componente que más cerca está de la realidad trascendente.

Trataré de mostrarles en unos cuantos ejemplos las diferentes posibilidades de relación entre el tema de la narrativa y la realidad trascendente. Veamos primero el cuento de hadas, donde esta relación está no sólo debilitada, sino negada. Recordemos la fórmula introductoria de los cuentos de hadas rusos: “Érase que no se era”. Esto es típico del cuento de hadas. No sólo anticipamos que lo narrado no sucedió, sino que sabemos que ni siquiera habría podido suceder lo narrado ni nada parecido. Por eso los cuentos de hadas se nos presentan como narración “pura”. No hay nada en ellos fuera del acto de presentación de la historia. Me ha dicho el etnógrafo Petr Bogatyrev que en los ambientes donde aún existen los cuentos como narración pura, los oyentes no permanecen todo el tiempo sentados cerca del narrador durante la narración; a veces se levantan, atienden su oficio y vuelven para seguir escuchando el cuento, que se prolonga indefinidamente. Es decir, su interés se centra en la narración más que en el asunto narrado.

Confrontemos ahora el cuento de hadas con una novela como *Crimen y castigo* de Dostoievski. Lo que se narra no sucedió, pero pudo haber sucedido. Con esta conciencia recibimos la novela. Es más: el hecho de si Raskolnikov existió o no existió no es decisivo, porque en cada lector hay algo de Raskolnikov; en otras palabras, porque el referente no se anula, sino que se multiplica. Podría decirse que la acción de esta novela tiene una relación figurada con la realidad, si no existieran otras obras y otros géneros literarios donde el carácter figurado se destaca mucho más claramente. Me refiero a la fábula y a formas narrativas similares. En la fábula se narra algo que no pudo suceder (la variante básica de la fábula es la historia con personajes animales, mientras que las otras variantes—fábulas con personajes humanos—se perciben sobre esta base), pero que es una figura. Otro caso: la parábola. ¿Cuál es su relación con la realidad trascendente? Recordemos un ejemplo: salió un hombre a sembrar trigo — en la noche se durmió, llegó su enemigo y sembró cizaña entre el trigo — al cosechar el trigo, la cizaña es escogida y arrojada al fuego. Algunas parábolas bíblicas tienen una moraleja expresa como las fábulas, de modo que hay semejanza entre ellas. Pero también diferencia, por cuanto la historia narrada en la parábola no es “irreal”, sino que pretende ser “real”, es decir, una comunicación sobre algo que ha sucedido. Así está dado un referente inequívoco, como en la manifestación comunicativa, pero también está presente otro acto de referencia—indirecto, figurado.

Otra posibilidad es que el acto de referencia comunicativo no exista sólo tangencialmente en la obra, sino que funcione como parte de ella y que diferentes partes de la obra tengan diferentes clases de referentes. Me refiero sobre todo a la novela histórica. Su acción central y sus personajes centrales suelen tener una validez similar a la de Raskolnikov en *Crimen y castigo*. Pero en el trasfondo suele haber sucesos o personajes con una validez realmente comunicativa y cuyo referente se percibe como unívoco. Éstos son los personajes y sucesos “históricos”.

En otras ocasiones la oscilación entre el acto de referencia comunicativo y el “poético” puede atravesar toda la obra, renovándose continuamente. Éste es el caso de la novela biográfica o incluso de la propia biografía si ésta es tomada como un hecho estético.

En suma: la relación con la realidad trascendente no es secundaria en la obra épica, sino que es un asunto de gran importancia. Por un lado, funciona al interior de la obra como un factor fundamental en la construcción de los géneros, por otro lado interviene en la evolución: la menor o mayor medida de “realidad” y los diferentes modos de su presentación cambian fundamentalmente y éste es uno de los principales soportes de la evolución de la narrativa. Por último, esto es importante también para la función de la obra literaria entre los demás fenómenos sociales.

## EL ARTE COMO HECHO SÍGNICO

Es cada vez más evidente que el entramado de la conciencia individual está determinado, hasta en sus estratos más íntimos, por contenidos pertenecientes a la conciencia colectiva. Por consiguiente, los problemas del signo y de la significación se hacen cada vez más urgentes, ya que todo contenido psíquico que rebasa los límites de la conciencia individual adquiere, por el hecho mismo de su comunicabilidad, el carácter de signo. La ciencia de los signos ('semiología' según Saussure, 'sematología' según Bühler) debe ser elaborada en toda su amplitud. Así como la lingüística contemporánea (véanse las investigaciones de la Escuela de Praga, es decir, del Círculo Lingüístico de Praga) amplía el campo de la semántica tratando desde este punto de vista todos los elementos del sistema lingüístico, incluidos los elementos fónicos, así también los resultados de la semántica lingüística deben aplicarse a todos los demás sistemas de signos y diferenciarse según las características específicas de éstos. Existe incluso todo un grupo de ciencias que se interesan particularmente por los problemas del signo (como también por los problemas de la estructura y del valor, que se hallan estrechamente relacionados con los del signo; así, la obra de arte es al mismo tiempo signo, estructura y valor). Son las llamadas ciencias humanas, cuyos objetos de estudio poseen un carácter sígnico más o menos manifiesto, en virtud de su doble existencia en el mundo de los sentidos y en la conciencia colectiva.

La obra de arte no puede ser identificada, como lo pretendía la estética psicológica, con el estado psíquico de su autor, ni con los diversos estados psíquicos suscitados por ella en los sujetos receptores. Es claro que todo estado de conciencia subjetivo posee algo de individual y momentáneo que lo hace inasible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra de arte está destinada a mediar entre su autor y la colectividad.

Queda aún la "cosa" que representa a la obra de arte en el mundo de los sentidos y que es accesible sin restricción a la percepción de todos. Pero la

obra de arte tampoco puede ser reducida a esta “obra-cosa”, porque ocurre que una obra-cosa, al desplazarse en el tiempo y en el espacio, cambia completamente de aspecto y de estructura interna. Tales cambios se hacen evidentes, por ejemplo, cuando comparamos varias traducciones sucesivas de una obra literaria. La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo externo (como ‘significante’, en la terminología de Saussure), al que corresponde en la conciencia colectiva un “significado” (denominado a veces ‘objeto estético’), dado por lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad.

Además de ese núcleo central que pertenece a la conciencia colectiva, existen naturalmente en todo acto de percepción de una obra artística elementos psíquicos subjetivos, que vienen a ser aproximadamente lo que Fechner englobaba bajo el término ‘factor asociativo’ de la percepción estética. Estos elementos subjetivos también pueden ser objetivados, pero sólo en la medida en que su calidad general o su cantidad estén determinadas por el núcleo central situado en la conciencia colectiva. Por ejemplo, el estado anímico subjetivo que acompaña en cualquier individuo la percepción de un cuadro impresionista, es de una naturaleza completamente diferente de los estados evocados por la pintura cubista. En cuanto a las diferencias cuantitativas, evidentemente la cantidad de representaciones y de emociones subjetivas es mayor para una obra poética surrealista que para una obra del clasicismo: aquélla deja al lector la tarea de imaginar casi toda la contextura del tema, mientras que ésta suprime casi completamente, por su enunciación precisa, la libertad de las asociaciones subjetivas. De esta manera, los componentes subjetivos del estado psíquico del receptor adquieren —al menos indirectamente, por medio del núcleo perteneciente a la conciencia colectiva— un carácter objetivamente sígnico, similar al de los significados “secundarios” de una palabra.

Para concluir estas pocas observaciones generales, agreguemos que, al negarnos a identificar la obra de arte con un estado psíquico subjetivo, rechazamos cualquier teoría estética hedonista. El placer producido por la obra artística puede a lo sumo alcanzar una objetivación indirecta en calidad de “significado secundario” potencial. Sería errado afirmar que el placer forma necesariamente parte de la percepción de toda obra artística; si bien



existen en la historia del arte períodos que tienden a provocarlo, hay también otros que se muestran indiferentes a este respecto o que incluso buscan el efecto contrario.

Según la definición corriente, el signo es una realidad sensible que remite a otra realidad, la cual debe evocar. Cabe preguntar, entonces, cuál es esa otra realidad representada por la obra artística. Ciertamente podríamos contentarnos con afirmar que la obra de arte es un signo *autónomo*, caracterizado sólo por el hecho de servir de intermediario entre los miembros de una colectividad. Pero con ello el problema de la relación de la obra-cosa con la realidad a la que apunta sólo sería soslayado, sin resolverse. Aunque existen signos que no remiten a ninguna realidad determinada, el signo siempre apunta a algo, como se desprende naturalmente del hecho de que debe ser comprendido de la misma manera por el emisor que por el receptor. Sólo que, en el caso de los signos autónomos, ese “algo” no está claramente determinado.

¿Cuál es, pues, esa realidad indeterminada a la que apunta la obra de arte? Es el contexto total de los fenómenos llamados sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, etc. Gracias a ello el arte es capaz, más que cualquier otro fenómeno social, de caracterizar y representar “la época”. Por esta misma razón la historia del arte se ha confundido durante mucho tiempo con la historia de la cultura en el sentido más amplio de la palabra; y, viceversa, la historia universal tiende a tomar en préstamo, para la delimitación de sus períodos, los momentos que marcan época en la historia del arte. Es cierto que el vínculo de algunas obras de arte con el contexto general de los fenómenos sociales parece ser laxo, como en el caso de los poetas “malditos”, cuyas obras son ajenas a la escala de valores de su época; pero justamente por este motivo quedan excluidas de la literatura y sólo son aceptadas por la comunidad cuando, como consecuencia de la evolución del contexto social, se vuelven capaces de expresarlo.

Una observación más, para evitar cualquier malentendido posible. Al decir que la obra artística apunta al contexto de los fenómenos sociales, no afirmamos en absoluto que coincida necesariamente con dicho contexto en forma tal que pueda considerarse, sin más, como testimonio directo o

como reflejo pasivo. Como todo *signo*, la obra artística puede tener una relación indirecta con la cosa designada, por ejemplo, metafórica o de algún otro modo oblicua, sin dejar de apuntar a esa cosa. De la naturaleza sémica del arte se desprende que la obra artística jamás debe ser utilizada como documento histórico o sociológico sin interpretación previa de su valor documental, es decir, de la calidad de su relación con el contexto dado de los fenómenos sociales.

Para resumir los puntos básicos de lo expuesto hasta aquí, podemos decir que el estudio objetivo del fenómeno “arte” debe contemplar la obra artística como un signo compuesto por 1. un símbolo sensible creado por el artista, 2. un “significado” (objeto estético) depositado en la conciencia colectiva, y 3. una relación con la cosa designada, relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la estructura propiamente dicha de la obra.

\*\*\*

Pero aún no hemos agotado los problemas de la semiología del arte. Además de su función de signo autónomo, la obra de arte posee otra función, la de signo *comunicativo*. Por ejemplo, una obra literaria funciona no sólo como una obra de arte, sino también, y al mismo tiempo, como “habla” (“parole”), que expresa un estado psíquico, un pensamiento, una emoción, etc. En algunas artes esta función comunicativa es muy evidente (la literatura, la pintura, la escultura), en otras es velada (la danza) o incluso indistinguible (música, arquitectura).

Dejando de lado el difícil problema de la presencia latente o de la ausencia total del elemento comunicativo en la música o en la arquitectura (aunque incluso aquí nos inclinamos a reconocer un elemento comunicativo difuso—véase el parentesco entre la melodía musical y la entonación lingüística, cuyo poder comunicativo es evidente), nos ocuparemos únicamente de aquellas artes en las que el funcionamiento de la obra como signo comunicativo es indudable. Éstas son las artes que tienen “asunto” (tema, contenido), en las que el tema parece a primera vista funcionar como el *significado comunicativo* de la obra. En realidad, todos los componentes de la obra de arte, hasta los más “formales”, poseen un valor comunicativo

propio, independiente del “tema”. Por ejemplo, los colores y las líneas de un cuadro significan “algo”, aun en ausencia de cualquier tema (véase la pintura “absoluta” de Kandinsky o las obras de ciertos pintores surrealistas). Es en este carácter sígnico potencial de los componentes “formales” donde reside el poder comunicativo de las artes atemáticas, que hemos denominado difuso.

Para ser precisos, digamos que es, nuevamente, toda la estructura artística la que funciona como significado de la obra, e incluso como su significado comunicativo. El asunto o tema de la obra desempeña simplemente el papel de un eje de cristalización, sin el cual este significado permanecería vago.

La obra de arte desempeña entonces una doble función sgnica, la autónoma y la comunicativa, de las cuales la segunda está reservada principalmente a las artes temáticas. Por ello vemos aparecer con mayor o menor fuerza en la evolución de estas artes la antinomia dialéctica de la función de signo autónomo y la de signo comunicativo. La historia de los géneros narrativos nos ofrece a este respecto ejemplos particularmente tpicos.

Al plantear desde el punto de vista comunicativo la cuestión de la relación del arte con la cosa designada, surgen complicaciones aun más sutiles. Se trata de una relación diferente de aquella que vincula cada arte en su calidad de signo autónomo con el contexto total de los fenómenos sociales, ya que, como signo comunicativo, el arte apunta a una realidad determinada, por ejemplo, a cierto suceso o a un personaje histórico. En este sentido el arte se asemeja a los signos puramente comunicativos, salvo que—y esta es una diferencia fundamental—la relación comunicativa entre la obra de arte y la cosa designada no tiene valor existencial, ni aun cuando la obra afirme algo. Mientras valoramos la obra como un producto artístico, no podemos formular como postulado el problema de la autenticidad documental de su tema.

Esto no quiere decir que las modificaciones de la relación con la cosa designada carezcan de importancia para una obra de arte: funcionan como factores de su estructura. Es muy importante para la estructura de una obra dada saber si la obra trata su tema como “real” (incluso como documental)

o como “ficticio”, o si oscila entre estos dos polos. Pueden encontrarse incluso obras que juegan con el paralelismo y la compensación de una doble relación con una realidad determinada: una sin valor existencial, otra puramente comunicativa. Éste es el caso, por ejemplo, del retrato pictórico o escultórico, que es a la vez una comunicación sobre la persona representada y una obra de arte desprovista de valor existencial. En la literatura, la novela histórica y la novela biográfica se caracterizan por la misma dualidad. Los diferentes tipos de relación con la realidad juegan así un papel importante en la estructura de las artes temáticas, pero la investigación teórica de estas artes no debe nunca perder de vista la verdadera naturaleza del tema, a saber, la de ser una unidad de sentido, y no una copia pasiva de la realidad, aun cuando se trate de una obra “realista” o “naturalista”.

Para concluir, quisiéramos anotar lo siguiente: mientras el carácter sígnico del arte no esté suficientemente esclarecido, el estudio de la estructura de la obra artística permanecerá necesariamente incompleto. Sin una orientación al signo, el teórico del arte propenderá siempre a considerar la obra artística como una construcción puramente formal, o incluso como un reflejo directo ya sea de las disposiciones psíquicas o hasta fisiológicas del autor, ya sea de la realidad determinada expresada por la obra o de la situación ideológica, económica, social y cultural del medio social dado. Esto llevará al teórico a tratar la evolución del arte como una secuencia de transformaciones formales o incluso a negarla del todo (como ocurre en ciertas corrientes de la estética psicológica), o, en fin, considerarla como un comentario pasivo del proceso histórico exterior al arte. Sólo el enfoque sígnico permitirá a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística y comprender el desarrollo del arte como un movimiento inmanente, pero en relación dialéctica constante con la evolución de los demás dominios de la cultura.

\*\*\*

Nuestro bosquejo de un estudio del arte como signo se propone: 1. ilustrar parcialmente cierto aspecto de la dicotomía ciencias naturales - ciencias humanas, a la cual está dedicada toda una sección de este Congreso; y 2. destacar la importancia de los problemas del signo para la estética y

para la historia de las artes. Para terminar nuestra exposición, resumamos sus principales ideas en forma de *tesis*:

A) El problema del signo, junto con la problemática de la estructura y del valor, es uno de los problemas fundamentales de las ciencias humanas, cuyos objetos de estudio poseen un carácter de signo más o menos manifiesto. En consecuencia, los resultados obtenidos por la investigación en semántica lingfstica deben aplicarse a los objetos de las ciencias humanas, sobre todo a aquellos cuyo carácter sígnico es más claro, para poder ser diferenciados según las características específicas de dichos objetos.

B) La obra de arte tiene un carácter de signo. No puede ser identificada ni con el estado de conciencia individual de su autor o de sus receptores, ni tampoco con la obra-cosa. La obra de arte existe como ‘objeto estético’ situado en la conciencia de toda una colectividad. La obra-cosa sensible es, con relación a este objeto inmaterial, sólo un símbolo externo; los estados de conciencia individuales evocados por la obra-cosa sólo representan el objeto estético mediante aquello que les es común.

C) Toda obra de arte es un signo *autónomo* compuesto por: 1. una ‘obra-cosa’ que funciona como símbolo sensible; 2. un ‘objeto estético’ depositado en la conciencia colectiva, el cual funciona como ‘significado’; y 3. una relación con la cosa designada, relación que apunta, no a una existencia concreta—ya que se trata de un signo autónomo—sino al contexto total de los fenómenos sociales (ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc.) del medio dado.

D) Las artes temáticas poseen todavía una segunda función sgnica, a saber, la función *comunicativa*. En este caso el símbolo sensible sigue siendo naturalmente el mismo que en el caso anterior. El significado también viene dado por el objeto estético en su totalidad, pero entre los componentes de este objeto existe un portador privilegiado que funciona como un eje de cristalización del poder comunicativo difuso de los demás componentes: es el tema de la obra. Como ocurre con todo signo comunicativo, la relación con la cosa designada apunta a una existencia determinada (suceso, persona, objeto, etc.). En este sentido la obra de arte se asemeja a los signos puramente comunicativos. Sin embargo—y he aquí una diferencia

esencial—la relación entre la obra artística y la cosa designada carece de valor existencial. Mientras valoramos una obra como producto artístico, es imposible formular como postulado la cuestión de la autenticidad documental de su tema. Esto no quiere decir que las modificaciones de la relación con la cosa designada (los diferentes grados de la escala “realidad-ficción”) carezcan de importancia para una obra de arte: funcionan como factores de su estructura.

E) Las dos funciones sígnicas, la comunicativa y la autónoma, que coexisten en las artes temáticas, constituyen una de las antinomias dialécticas básicas de la evolución de estas artes. Su dualidad se manifiesta, en el curso de la evolución, por oscilaciones constantes de la relación con la realidad.



## LA DENOMINACIÓN POÉTICA Y LA FUNCIÓN ESTÉTICA DEL LENGUAJE

### 1

El objetivo de la reflexión que sigue es establecer la diferencia entre la denominación poética y otras clases de denominación. Por denominación poética entendemos toda denominación que se halla en un texto con función estética predominante; es decir, no sólo la denominación figurada. Por un lado, la denominación figurada trasciende a menudo los límites de la poesía, pues se encuentra también en el lenguaje comunicativo, y no sólo en forma de tropos lexicalizados, sino también en forma de figuras creadas espontáneamente (como las emotivas); por otro lado, no toda denominación poética es figurada: existen incluso escuelas poéticas que limitan el uso de las figuras al mínimo.

¿Cuál es la propiedad característica de la denominación poética si su esencia no la constituye el carácter figurado? Muchas veces se ha señalado que la propiedad específica del lenguaje poético no consiste en su “plasticidad”. El enunciado poético no tiene que tender a la evocación de una imagen plástica. Igualmente erróneo sería señalar la “novedad” como la propiedad fundamental de la denominación poética, ya que a menudo encontramos poetas y hasta escuelas poéticas enteras que privilegian las formas de denominación tradicionales, a veces “poéticas”, pero también otras que pertenecen al léxico del lenguaje corriente.

Por consiguiente, la propiedad específica de la denominación poética está por averiguar. Como punto de partida tomaremos cualquier expresión que pueda ser entendida, gracias a la indeterminación de su matiz semántico, como parte de un enunciado comunicativo o como fragmento de un texto poético. Así es, por ejemplo, la frase “está cayendo la tarde”. Espontáneamente la percibimos como comunicación, pero con un cambio de enfoque semántico muy bien la podríamos interpretar como una cita poética sacada de un texto imaginario. En cada uno de los dos casos se impondrá un

aspecto semántico diferente. Si la frase es considerada como comunicación, la atención del receptor se centrará sobre la relación entre la denominación y la realidad referida. Pueden surgir dudas acerca de su valor documental y entonces preguntaremos: ¿realmente está atardeciendo?; o bien: ¿es equivocada o incluso falsa esta afirmación?; o: ¿se trata de un ejemplo gramatical desprovisto de cualquier relación con una situación real?; etc. La respuesta a estos interrogantes—que se podrían formular de otra manera o quedar inexpresados—decidirá sobre el alcance de la comunicación para la eventual acción. En cambio, nuestra actitud hacia el enunciado mencionado cambiará por completo tan pronto como lo entendamos como una cita poética. De inmediato nuestra atención se centrará en su relación con el contexto, aunque sea tan sólo un contexto supuesto. Si no lo conocemos, vacilaremos: ¿es esta frase el comienzo, el final o el estribillo de dicho texto poético? Según la solución por la cual optemos cambiará netamente el aspecto semántico de la supuesta cita. Si en lugar de un ejemplo inventado recurriéramos a un texto poético completo, por ejemplo un poema lírico, podríamos averiguar toda una serie de relaciones que unen sus elementos (palabras, frases, etc.) y determinan el significado de cada uno de ellos por el lugar que le corresponde en la cadena.

La denominación poética está determinada, en primer término, no tanto por su relación con la realidad referida, cuanto por el modo de su inserción en el contexto. Así se explica el conocido hecho de que una palabra o un grupo de palabras característicos de cierta obra poética prominente, al ser sacados de su contexto y trasferidos a otro, incluso a un contexto comunicativo, traen consigo la atmósfera semántica de la obra por la cual han pasado y con la cual están conectados en la conciencia lingüística de la colectividad.

La inserción íntima de la denominación poética en el contexto permite explicar, al menos en parte, la tendencia del lenguaje poético a la denominación figurada, y particularmente a las figuras nuevas, no automatizadas. Un desplazamiento radical del significado léxico sólo es posible si el contexto indica con suficiente claridad la realidad para cuya denominación se ha empleado de una manera inusitada e imprevista la palabra-figura dada; el contexto le impone al lector el significado otorgado a la palabra por la decisión individual y única del poeta (Tomashevski, *Teoría de la literatu-*

ra). La importancia del contexto para la construcción semántica del enunciado poético se desprende, además, del hecho de que muchos de los procedimientos estilísticos empleados por la poesía sirven para establecer relaciones semánticas mutuas entre las palabras. Por ejemplo, la eufonía confronta no sólo acústica sino también semánticamente palabras semejantes en el sonido.

La composición interna del signo ling stico es, pues, muy diferente en el lenguaje poético que en el enunciado comunicativo: en éste la atención se dirige especialmente hacia la relación entre la denominación y la realidad, en aqu el sobresale la conexión entre la denominación y el contexto circundante. Esto no quiere decir que la denominación comunicativa est  del todo exenta de la influencia del contexto, o que la denominación poética est  completamente desprovista de una relación con la realidad; sólo se trata, por decirlo así, de un desplazamiento del punto de gravedad. El debilitamiento de la relación directa con la realidad convierte la denominación en un procedimiento poético. En consecuencia, el enunciado poético no puede ser valorado (mientras sea concebido como poético) según los criterios válidos para la veracidad de los enunciados comunicativos: la ficción poética es epistemológicamente muy diferente de la "invención", que es consciente o inconscientemente falsa. El valor de la denominación poética está dado tan sólo por el papel que ésta desempeña en la construcción semántica global de la obra.

## 2

Antes de proseguir con el estudio de la denominación poética, conviene recordar el conocido esquema de Bühler de las funciones básicas del signo ling stico.<sup>1</sup> Según dicho esquema, tales funciones, que derivan de la propia esencia del lenguaje, son tres: la representativa, la expresiva y la apelativa. Cada una de ellas deriva de la relación activa del signo ling stico con una de las tres instancias necesariamente presentes en la enunciación ling stica: como representación (*Darstellung*) funciona el signo lin-

---

<sup>1</sup> K. Bühler, *Sprachtheorie* (Jena, 1934) 24 s gs.

güístico con respecto a la realidad a la cual se refiere, como expresión funciona en relación con el sujeto locutor, y como apelación está dirigido al sujeto receptor. Mientras tengamos en mente la enunciación puramente comunicativa, el esquema de Bühler es plenamente aceptable, pues en cada enunciación comunicativa podemos discernir sin dificultad las tres funciones básicas, y particularmente aquella que prevalece en el caso dado. En cambio, la situación es muy diferente en el análisis de la enunciación poética. Aquí también podemos averiguar la presencia de las funciones nombradas, pero en el primer plano aparece una cuarta función, que el esquema de Bühler no menciona. Esta función está en contraposición a todas las demás, por cuanto enfoca la atención sobre la construcción misma del signo lingüístico, mientras que las tres funciones mencionadas están dirigidas a instancias extralingüísticas y a objetivos que trascienden el signo lingüístico. Por medio de las primeras tres funciones, el empleo del lenguaje adquiere implicaciones prácticas; la cuarta función saca el lenguaje de una conexión directa con la vida práctica. Esta función se llama función estética, y con relación a ella, todas las demás se pueden llamar globalmente funciones prácticas. La concentración de la función estética sobre el signo mismo es consecuencia directa de la autonomía que es propia de los fenómenos estéticos. Con la función estética nos hemos topado ya en la indagación de la referencia de la denominación poética: si en la poesía la referencia cede frente a la relación con el contexto inmediato, este desplazamiento tiene lugar precisamente debido al enfoque estético que centra la atención sobre el signo mismo.

Podría objetarse que el fenómeno del que venimos hablando atañe sólo a la poesía, donde el lenguaje suele ser transformado con violencia, y que la aplicación poética del lenguaje no puede compararse con su utilización normal: lo que vale para el lenguaje de la poesía, no vale para el lenguaje en general. A estas objeciones respondemos lo siguiente: 1. El abuso es el opuesto necesario, y a menudo útil, del uso normal de cualquier cosa: “abusar” de una cosa significa muchas veces ensayar, consciente o inconscientemente, un modo nuevo y desconocido de su empleo. 2. El límite que separa la función estética de las funciones prácticas no siempre es evidente y, sobre todo, no coincide con el límite entre el arte y las demás actividades humanas. Ni siquiera en la expresión artística puramente autónoma están suprimidas del todo las funciones prácticas (en nuestro caso

las tres funciones lingüísticas citadas), de modo que toda obra poética es a un tiempo (al menos virtualmente) representación, expresión y apelación. A menudo estas funciones prácticas tienen un papel notable en la obra artística; por ejemplo, la función representativa en la novela, la expresiva en la lírica. Y viceversa, ninguna actividad práctica está del todo desprovista de la función estética. Esta función está presente, al menos potencialmente, en cada acto humano. Por ejemplo, aun en el habla más corriente se evoca la función estética con cada procedimiento en el cual sobresalgan las relaciones semánticas que atraviesan y organizan el contexto. Cada semejanza fonética llamativa entre las palabras, cada inversión inesperada del orden de las palabras es capaz de producir un estremecimiento de placer estético. Es tan poderosa la función estética, incluso sólo en potencia, que a menudo en la corrección de estilo de textos intelectuales puramente comunicativos es necesario eliminar las más leves señales de deformación de las relaciones semánticas para que la atención del lector no se fije en el signo mismo. La función estética es omnipresente; por tanto, la lingüística no puede negarle un lugar entre las funciones básicas del lenguaje.

Queda otra objeción posible: que la función estética no pertenece a las funciones lingüísticas, porque su campo de acción no se limita al lenguaje. Basta responder que la función estética, siendo la negación dialéctica de cada función práctica, adopta siempre el carácter de aquella función a la cual se contraponen en el caso dado; si llega a contraponerse a las funciones lingüísticas, se convierte ella misma en función lingüística. Así mismo, su participación en el desarrollo de la lengua y de la cultura lingüística es considerable, aunque nosotros no la sobrevaloramos como lo hace la escuela de Vossler; por ejemplo, las novedades léxicas con frecuencia penetran en el uso corriente con el pretexto del efecto estético.

Falta eliminar un último malentendido posible: aparentemente nos contradice la teoría que postula un carácter predominantemente emotivo del lenguaje poético (Charles Bally). Es verdad que el lenguaje poético posee una semejanza exterior considerable con el lenguaje emotivo. Los dos presentan, a diferencia del lenguaje intelectual, una tendencia decidida a destacar al sujeto que emite el enunciado. En el lenguaje intelectual, cuanto más prevalece el componente intelectual, tanto menor es la influencia

del sujeto-emisor sobre la selección de la denominación. Lo ideal sería suprimir esta influencia por completo para que la relación entre la denominación y la realidad por ella referida sea definitiva e independiente del sujeto y del contexto; por ello la ciencia establece mediante la definición el significado de las palabras-términos. Por el contrario, la denominación emotiva y la denominación poética hacen énfasis en el momento de la selección, colocando así en el centro de la atención el acto de denominación realizado por el sujeto. Se crea la impresión de que la denominación elegida es sólo una de muchas posibles, y detrás de esta denominación singular se perfila todo el sistema léxico de la lengua dada;<sup>2</sup> así sucede sobre todo con las denominaciones figuradas tanto en el lenguaje poético como en el emotivo. De otra parte, estas similitudes tienen un contrapeso en algunas diferencias fundamentales. En el lenguaje emotivo, la denominación es expresión del estado anímico del sujeto-emisor: el oyente hace conjeturas sobre la sinceridad de los sentimientos expresados, sobre el alcance de los elementos volitivos contenidos en el mensaje, etc. En el lenguaje poético, por el contrario, la atención se centra en el signo mismo. Las conjeturas sobre su relación con la vida psíquica del sujeto-emisor retroceden al segundo plano o ni siquiera se producen. Con la pérdida de su relevancia real, la expresión de sentimientos se convierte en un mero procedimiento artístico. La denominación poética, que es *subjetiva* en comparación con la denominación intelectual, es *objetiva* en comparación con la denominación emotiva y no coincide con ninguna de las dos. Hemos confirmado una vez más que la denominación poética, vista desde cualquier lado, siempre es un signo autónomo. La función estética, que es la causa de esta reversión de la actividad lingüística hacia ella misma, se ha

---

<sup>2</sup> En esencia *cada* acto de denominación establece una relación entre la realidad designada y todo el sistema léxico; cfr. las siguientes citas del estudio de Serguei Kartsevski "Du dualisme asymétrique du signe linguistique" (*Travaux du Cercle linguistique de Prague* 1 [Praha [Praga], 1929]: 88-93): "Si los signos fuesen inmóviles y no tuviesen más que una sola función, el lenguaje se convertiría en un simple repertorio de etiquetas. . . la naturaleza de un signo lingüístico debe ser estable y móvil a la vez. . . todo signo lingüístico es virtualmente homónimo y sinónimo a un tiempo. . . transponemos continuamente el valor semántico del signo. Pero sólo lo notamos cuando la distancia entre el valor 'adecuado' (usual) del signo y su valor ocasional es suficientemente grande para impresionarnos. . . Es imposible prever hasta dónde puede ser llevado un signo como consecuencia de sus desplazamientos semánticos." Como vemos, la denominación poética y la emotiva no hacen más que aprovechar en mayor medida aquella tensión entre la variabilidad y la estabilidad semánticas que acompañan potencialmente todo acto de denominación.

revelado durante nuestro análisis como la negación dialéctica siempre presente de las tres funciones comunicativas básicas del lenguaje y, por ende, como un complemento necesario del esquema de Bühler.

### 3

Al final del primer apartado interrumpimos el análisis de la relación entre la denominación poética y la realidad, al constatar que esta relación se halla debilitada en favor de la concentración de la atención sobre el signo mismo.  Quiere decir esto que la obra poética est  privada de toda relación con la realidad? Si la respuesta fuese afirmativa, el arte se reduciría a un juego cuyo único propósito sería el placer estético. Tal conclusión sería evidentemente incompleta. Por consiguiente, debemos continuar la investigación de la denominación poética para demostrar que el debilitamiento de la relación entre el signo y la realidad por él directamente referida no excluye la relación entre la obra y la realidad como un todo; y, más aún, que resulta en beneficio de esta relación. Ya hemos comprobado que en la denominación poética se trasluce mucho más claramente que en la denominación intelectual la intención activa del sujeto emisor del enunciado. Como consecuencia de la coherencia semántica íntima del contexto, que es característica de la poesía, esta intención no se renueva con cada denominación individual, sino que sigue siendo la misma durante el transcurso de toda la obra, la cual, gracias a esta unidad de intención denominativa, adquiere el carácter de una denominación global (Aleksander Potebnia). Y es esta denominación de orden superior, representada por la obra como un todo, la que entra en una relación poderosa con la realidad.  Quiere decirse con esto acaso que la obra poética, aun como obra de arte, "significa" sólo aquello que comunica directamente por medio de su tema? Tomemos como ejemplo la novela *Crimen y castigo* de Dostoievski. Es altamente probable que la mayoría de los que han leído y leerán esta novela nunca ha cometido ni cometer  un homicidio; así mismo es seguro que ningún crimen hoy día podría ser cometido en una situación social o ideológica idéntica a aquella que engendr  el crimen de Raskolnikov. Y sin embargo, los que leen esta obra de Dostoievski reaccionan a la lectura con sus experiencias más íntimas. Cada lector tiene la impresión de que *sua res agitur*. Las asociaciones psicológicas y las combinaciones semánticas



activadas por la lectura serán diferentes de un lector a otro; también es probable que tendrán muy poco en común con las experiencias personales del autor que dieron origen a la obra. Las experiencias vitales con las cuales reaccionará el individuo ante la obra poética, no serán más que síntomas de su propia reacción frente a la actitud del poeta hacia la realidad. Cuanto más fuerte sea esta reacción, tanto mayor será el conjunto de experiencias activado por esta reacción y tanto más poderosamente influirá la obra en la cosmovisión del lector.

Puesto que el individuo es miembro de una colectividad y su concepción de la realidad coincide a grandes rasgos con el sistema axiológico válido para dicha colectividad, la poesía ejerce influencia, por medio de los individuos escritores y lectores, sobre la manera como concibe el mundo la sociedad entera. Así, la relación de la poesía con la realidad es poderosa, precisamente gracias a que la obra poética no remite tan sólo a determinadas realidades, sino a toda la realidad que se refleja en la conciencia del individuo y de la colectividad. Puesto que la denominación poética, como hemos visto, frecuentemente pone en movimiento todo el sistema léxico de la lengua dada, podemos formular la tesis mencionada también en este sentido: durante su evolución, la poesía confronta, sin cesar y en formas siempre nuevas, el léxico de la lengua dada con el mundo de las cosas que el léxico debe reflejar y a cuyos cambios se adapta continuamente. No debemos suponer, sin embargo, que la relación global de la enunciación lingüística con la realidad, tal como la hemos descrito arriba, se limita a la poesía: está presente en cada manifestación lingüística, sin distinción. Existe una polaridad entre esta relación y la referencia inmediata de cada denominación singular—si prevalece uno de estos aspectos, el otro pasa al segundo plano. En las manifestaciones poéticas esta polaridad se percibe con más fuerza que en el lenguaje comunicativo y es aprovechada intencionadamente para fines artísticos.

Para concluir, resumamos las tesis principales de nuestro estudio: la denominación poética se diferencia de la denominación comunicativa por el hecho de que su relación con la realidad se halla debilitada en beneficio de su inserción semántica en el contexto. Las funciones prácticas del lenguaje—la representativa, la expresiva y la apelativa—están subordinadas en

la poesía a la función estética, la cual dirige la atención hacia el signo mismo; al predominio de esta función se debe la importancia que tiene para la denominación en la poesía el contexto. La función estética, en cuanto una de las cuatro funciones esenciales del lenguaje, está potencialmente presente en toda enunciación lingüística; por tanto, el carácter específico de la denominación poética consiste simplemente en una revelación más radical de una tendencia que es propia de cada acto de denominación. El debilitamiento que sufre la función referencial directa en la denominación poética es compensado por el hecho de que la obra poética entra, como denominación global, en relación con *todo* el conjunto de experiencias vitales del sujeto, tanto creador como receptor.

## EL DINAMISMO SEMÁNTICO DEL CONTEXTO\*

Cuando estudiamos la palabra y su significado, estamos en el campo del *estatismo* semántico, aunque en el momento de la denominación, que es un acto, nos encontramos ya en el límite del estatismo con el *dinamismo* semántico. ¿Qué entendemos por la contraposición de estos dos conceptos en la semántica? ¿Cuándo es dinámica una unidad de significado y cuándo es estática?

Tomemos dos ejemplos extremos: la palabra como un tipo de unidad estática y el enunciado completo como representante del dinamismo semántico. El estatismo semántico de la palabra consiste en que su significado es dado de una vez y por completo en el momento en que se pronuncia la palabra. El “sentido” de la manifestación lingüística, aunque también existe—potencialmente—desde el momento en que se inicia la enunciación, alcanza su realización gradualmente en el tiempo. Así, la manifestación lingüística es una corriente de significado que arrastra las palabras individuales en su fluir continuo, quitándoles buena parte de su independencia referencial. Cada palabra permanece semánticamente “abierta” en la enunciación lingüística hasta el momento en que ésta concluye. Mientras transcurre la enunciación, cada una de sus palabras está sujeta a desplazamientos adicionales de su referente y a cambios de su significado por la influencia del contexto subsiguiente; por ejemplo, un matiz inicialmente emocional de una palabra puede convertirse en lo opuesto, puede reducir o ampliar el significado de la palabra, etc.

La unidad semántica dinámica se diferencia, pues, de la unidad estática en el hecho de que es dada como un *contexto* realizado en forma gradual. Por lo visto, la relación entre la unidad semántica dinámica y estática es recíproca: la unidad dinámica, siendo por sí sola una mera intención semánti-

---

\* Apartado V del estudio “O jazyce básnickém [Del lenguaje poético]”, *Slovo a slovesnost* 6 (1940): 113-45. N de la T.

ca, necesita unidades estáticas para su materialización; e inversamente, la unidad estática no adquiere una relación concreta con la realidad sino en el contexto. Sería totalmente erróneo entender esta relación mutua según el modelo “construcción - material de construcción”. La unidad dinámica no se limita a “componerse” de unidades estáticas, sino que las transforma; y, por el contrario, la unidad estática no se comporta pasivamente frente al contexto, sino que le opone resistencia ejerciendo presión con sus asociaciones semánticas sobre la dirección de la intención semántica del contexto; y trata incluso de independizarse por completo. El estatismo y el dinamismo semánticos son dos fuerzas opuestas pero esencialmente ligadas, que forman conjuntamente la antinomia dialéctica básica de todo proceso de significación.

La oposición concreta entre la palabra y la manifestación lingüística ha sido apenas un ejemplo entre muchos otros posibles. No sólo una palabra o un sintagma lexicalizado son una unidad estática, sino que también lo es la unidad mínima de contenido, es decir, el motivo. Y viceversa, no sólo la manifestación completa es una unidad dinámica, sino que ya lo es la frase, el párrafo, etc. Es más: la contraposición del estatismo y el dinamismo semánticos no se limita al significado lingüístico o lingüísticamente expresable, sino que se instala en todos los casos en que se contraponen una unidad semántica dada de una sola vez y un contexto fluido en el cual tal unidad va insertada. Por ejemplo, en la vida psíquica se presenta como la antinomia entre la imagen y la corriente de la conciencia; en el cine asoma en la relación entre el plano y la secuencia; en la historia interviene como la oposición entre el “hecho” y el “sentido de los hechos”.

Pero para que surja la antinomia entre el estatismo y el dinamismo semánticos, no es necesaria siquiera la presencia de dos unidades semánticas—una subordinada y otra dominante—, puesto que esta antinomia es realmente omnipresente, estando contenida en cada hecho semántico, aun considerado en sí solo, por separado. Veamos, por ejemplo, la palabra. Es claro que al pasar de la palabra a la frase, cruzamos la frontera entre el estatismo y el dinamismo del significado. Pero en el momento de aplicar la palabra a una realidad usamos el término “acto de denominación”, es decir, un término que insinúa un carácter dinámico. Y, en efecto, la denominación propiamente primaria se realiza las más de las

veces por medio de una palabra que es al mismo tiempo una frase; recordemos las palabras-frases de los niños como “¡Un caballo!”, “¡Un carro!”, etc. Vemos, pues, que incluso en la palabra sola está contenido potencialmente un elemento de dinamismo semántico. De otra parte, la frase esconde una posibilidad de significado estático; así lo demuestra la lexicalización de algunas frases muy corrientes como ciertos saludos y fórmulas (“Que esté bien”, “Nos vemos”, “Dios se lo pague”, etc.). Además, cada frase ya terminada figura como una unidad estática frente al dinamismo semántico de la frase siguiente apenas comenzada.

Después de estas notas generales, trataremos de la unidad lingüística dinámica inferior, la *frase*, para indagar cómo se puede aprovechar su construcción poéticamente. Dicha construcción es doble: por un lado gramatical, por otro lado puramente semántica. Las posibilidades de aprovechamiento artístico de la construcción *gramatical* son relativamente sencillas. La sola diferencia entre oración simple y compuesta puede convertirse en fuente de efecto estético si el artista induce intencionadamente el predominio de una de estas posibilidades. También se puede aprovechar poéticamente la diferencia entre oraciones con predicado verbal y nominal: el miembro “marcado” de esta pareja es la oración con predicado nominal, por lo cual una utilización excesiva de tales oraciones produce actualización estética de la construcción sintáctica. Las oraciones se juntan en oraciones compuestas coordinadas o subordinadas, y la prevalencia de uno de estos dos tipos también puede producir efecto estético, de dos maneras en cada uno de los dos casos. Con el predominio de oraciones coordinadas se puede destacar la coordinación de oraciones vecinas en un todo sintáctico, o se pueden enfatizar otras relaciones entre ellas, semánticamente más definidas (gradación, comparación, causación, condición, adversación, etc.). Cuando prevalecen las oraciones subordinadas, o bien se usan en exceso oraciones subordinadas ligadas con una sola palabra de la oración principal (todos los tipos de oraciones relativas) o bien se destacan aquellos tipos de oraciones subordinadas que se relacionan con toda la oración principal (como las cláusulas temporales, etc.). Así mismo la proporción de los diferentes miembros de la oración o de las oraciones miembros de la oración compuesta puede convertirse en factor estético, aunque no existe ninguna norma de perfección a priori: tanto el equilibrio como la falta de equilibrio de la estructura sintáctica puede res-

ponder a la intención artística del autor. Ni siquiera la alteración de la sintaxis (por ejemplo, el anacoluto) est  desprovista de la posibilidad de efecto estético. Desde luego, nunca basta con registrar simplemente tales o cuales propiedades de la construcción sintáctica de la oración: justamente por su “formalidad”, la sintaxis requiere, más que otros componentes, una confrontación con la estructura global de la obra.

Ahora bien,  qu  acontece con la construcción *semántica* de la oración? A primera vista podría parecer que coincide con la construcción gramatical. Sin embargo, ya los neogram ticos sospechaban que en la oración existe otra relación semántica además de la dada por las relaciones sintácticas; de all  la diferenciación entre sujeto y predicado gramatical y “psicológico”, originada por el hallazgo de que la articulación semántica “funcional”<sup>1</sup> de la frase no siempre se solapa con la articulación sintáctica formal. Por “sujeto psicológico” se entiende el complejo semántico del cual parte la oración y sobre el cual se enuncia algo mediante el predicado; pero este complejo no siempre es idéntico al sujeto gramatical (por ejemplo, “En la laguna había muchos peces”). Similarmente, el predicado “psicológico” no tiene que coincidir con el gramatical. La ling stica moderna avanzó más en esta problemática al hacer énfasis en la unidad del significado de la frase. También es importante la conexión entre el significado de la frase y la entonación, que señala Kartsevski en su estudio “Sur la phonologie de la phrase”:<sup>2</sup> “La frase es una unidad de comunicación actualizada. No posee una construcción gramatical propia, pero tiene una construcción fónica particular, dada por la entonación. Cualquier palabra o grupo de palabras con cualquier forma gramatical, o incluso una mera interjección, pueden convertirse en una unidad de comunicación, si la situación así lo exige.” Los trabajos de V. N. Voloshinov han revelado el dinamismo del significado. En mi propio estudio “Genética del sentido en *Mayo* de M cha”<sup>3</sup> hall  una polaridad entre el estatismo y el dinamismo del significado. Con base en las premisas mencionadas, intentar  enumerar y ca-

---

<sup>1</sup> Término de Vilém Mathesius (“articulación funcional de la frase”, “functional sentence perspective”).

<sup>2</sup> *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 4: 188 sigs.

<sup>3</sup> “Genetika smyslu v M chov  poesii”, *Torso a tajemství Máchova d la* [El torso y el misterio de la obra de M cha], ed. J. Muka ovsk y (Praha: F. Borov y, 1938) 13-110.





La serie horizontal de letras alfabéticamente ordenada en el primer renglón del esquema significa la secuencia de unidades semánticas dentro del todo oracional, mientras que las columnas debajo de cada letra del primer renglón expresan esquemáticamente el proceso de acumulación semántica: en el momento en que percibimos la unidad *b*, ya est  en nuestra conciencia la unidad *a*, al percibir la unidad *c* ya conocemos las unidades *a - b*, etc.

Hay que señalar que durante todo el proceso, incluido el momento de la acumulación final de todas las unidades semánticas de la frase, es importante el orden en que se ha dado la acumulación. La frase “Encima de la mesa, entre los libros, se veía una lámpara”, no es idéntica en la organización global de su significado a la frase gramaticalmente igual “La lámpara se veía encima de la mesa entre los libros”, y las dos son semánticamente diferentes de esta tercera frase, también gramaticalmente igual: “Entre los libros encima de la mesa se veía una lámpara”. La causa de las diferencias de significado consiste en que la acumulación semántica se da cada vez en otro orden. La teoría del sujeto y predicado “psicológico” no bastaría para explicar estas diferencias, porque el límite entre el sujeto y el predicado psicológicos es el mismo en las frases primera y tercera. La concepción citada de Mathesius de la construcción oracional como “articulación funcional”, al hacer énfasis en el orden de las palabras como factor de la construcción de la frase, se aproxima a nuestra noción de acumulación. La poesía actualiza la acumulación semántica complicando el proceso mediante la acumulación de significados mutuamente muy distantes, dentro de una misma unidad oracional.

3. En tercer lugar está el principio de oscilación entre el estatismo y el dinamismo del significado, dado por el hecho de que cada unidad semántica en un conjunto oracional (palabra, miembro de la oración) por un lado tiende a establecer una relación referencial inmediata con la realidad que significa en sí misma, por otro lado está ligada al contexto de la frase como un todo y sólo por medio de este todo entabla un contacto con la realidad. Se trata, pues, de la polaridad entre la denominación y el contexto, que puede hallar diferentes soluciones en diferentes casos. Por ejemplo, en M cha predomina la independencia de la referencia de las denominaciones particulares sobre la coherencia del contexto de la frase; de aquí

emanan los frecuentes zeugmas en el estilo de Mácha, como también la incongruencia semántica de sintagmas como “mayo nocturno”, “árbol extenso” o la incoherencia sintáctica de las oraciones. En Karel Čapek, por el contrario, se impone la continuidad del contexto sobre la independencia de las denominaciones particulares; de allí la suave ondulación de la entonación y la tendencia al debilitamiento de los límites sintácticos. Más complejo es el caso de la poesía de Březina. En ella las diferentes denominaciones figuradas tienden a producir cada una su contexto específico, desarrollándose en extensos “planos” de imágenes que chocan entre sí; corresponde al contexto global coordinar estos diversos contextos parciales, pero este contexto global permanece muchas veces en un estado de mera intención semántica. De allí deriva la plurisignificación de algunos poemas de Březina.

En resumen, la construcción semántica de la frase, siendo menos “formal” que la construcción sintáctica, media entre ésta y la significación individual de cada frase. Al mismo tiempo tiene, como hemos visto, suficientes propiedades generales como para ser accesible al análisis científico. Por ambas razones es importante que la teoría del lenguaje poético se ocupe de ella. Sobre todo la investigación de la construcción de la prosa artística y de su evolución inmanente no es posible sin tener en cuenta la construcción semántica de la frase. Así se explica también por qué el estudio científico de la prosa haya avanzado menos que el de la poesía; éste último pudo arreglárselas durante cierto tiempo con el análisis del aspecto fónico, del léxico y de la sintaxis.

La frase no es el último y más alto nivel en la jerarquía de las unidades semánticas que llenan el espacio entre la palabra y la totalidad de la manifestación lingüística. Unidades de orden superior son, por ejemplo, el párrafo o el capítulo. Sin embargo, ¿son todavía unidades lingüísticas? Lo son en el sentido de que forman parte de la manifestación lingüística: no puede sobrepasar el marco del lenguaje lo que está dado por la secuencia de signos lingüísticos. Si la lingüística no se ocupa de ellas, es porque su construcción no se rige por leyes gramaticales, pues la unidad gramatical superior es la oración. Hemos visto, sin embargo, que la oración no es solamente una construcción sintáctica, sino a la vez semántica. Y todos los principios de construcción semántica de la frase o la oración que enu-

meramos atrás se pueden aplicar a la construcción de totalidades superiores a la frase.

La frase además apunta semánticamente a un contexto más amplio, y sobre todo al que le precede. Hemos citado, para explicar el principio de acumulación semántica, tres frases con la misma composición lexical y gramatical, pero caracterizadas por un orden diferente de las unidades semánticas. Volveremos a usar dos de ellas para ejemplificar la manera como la frase apunta a un contexto más amplio. 1. “La lámpara se ve  encima de una mesa entre un montón de libros.” 2. “Entre un montón de libros encima de la mesa se ve  una lámpara.” La primera frase presupone que ya se ha mencionado la *lámpara*, la segunda presupone que en el contexto anterior se ha mencionado la *mesa*. Con respecto al contexto siguiente, las dos frases ya no son tan inequívocas. Ambas podrían continuar, por ejemplo, con “Un hombre estaba leyendo a la luz de la lámpara”; sin embargo, la frase “Los libros eran muchos” podría seguir más bien a la primera que a la segunda. La determinación semántica retrospectiva por el contexto es, pues, más fuerte que la prospectiva; esto es natural. Para nosotros es instructivo el hecho de que el paso de la frase a las unidades semánticas superiores es continuo, sin un límite notorio. Finalmente, cabe anotar que tampoco desde el punto de vista gramatical hay aquí un límite infranqueable: la conexión de una unidad oracional con la unidad inmediatamente posterior puede realizarse también por medios gramaticales. Por ejemplo, ambas unidades oracionales pueden conectarse mediante deícticos o adverbios que aparezcan en la segunda unidad pero indiquen algún miembro de la primera; así mismo puede haber un sujeto común para dos o más unidades oracionales vecinas.

Para la teoría literaria, la congruencia de la construcción semántica de la frase con la construcción de unidades semánticas superiores, e incluso con la de todo el texto, es un supuesto investigativo muy importante, ya que forma un puente para pasar del análisis ling stico a la investigación de la construcción semántica general del texto. El análisis de la composición no tiene por qué quedar relegado a un estatismo estancado, si se le aplican los principios del dinamismo semántico que enumeramos antes al tratar de la construcción semántica de la frase. De esta manera el análisis de la composición alcanza la posibilidad de hallar el “gesto semántico”,

“formal” pero concreto, en virtud del cual la obra está organizada como una unidad dinámica desde sus elementos más simples hasta su contorno más general. A pesar de su aparente “formalidad”, el gesto semántico es algo muy diferente de la forma concebida como un “ropaje” exterior; es un hecho semántico, una intención semántica, aunque cualitativamente indeterminada. Y justo gracias a su carácter esencialmente semántico, permite captar y determinar los nexos externos de la obra con la personalidad del autor, con la sociedad o con otras áreas de la cultura. El concepto de gesto semántico, aunque referido a la construcción *interna* de la obra, elimina los últimos residuos del formalismo herbartiano de la teoría estructural de la literatura.<sup>4</sup>

Falta aún decir un par de palabras sobre las unidades superiores, semánticamente concretizadas, es decir, los llamados componentes temá-

---

<sup>4</sup> N. de la T.: Mukařovský acuñó el término ‘gesto semántico’ en su gran estudio sobre Karel Hynek Mácha, titulado “Genética del sentido en la poesía de Mácha”, en *Torzo a tajemství Máchova díla [El torso y el misterio de la obra de Mácha]*, colección de ensayos del Círculo Lingüístico de Praga, ed. J. Mukařovský (Praha: F. Borový, 1938) 13-110. Dice así en la introducción a este tratado:

“El siguiente estudio es un ensayo de investigación del principio esquemático básico sobre el cual reposa la unidad semántica de la obra literaria de Mácha. No pensamos diferenciar los componentes formales de los pertenecientes al contenido, sino que partiremos del supuesto, ya suficientemente verificado por el desarrollo de la teoría de la literatura, de que cada componente de la estructura literaria es, con el mismo derecho aunque no del mismo modo, portador de significado. No se tratará, por tanto, de realizar análisis específicos de componentes singulares, sino de reducirlos todos al común denominador, que es el significado. De otra parte, no se tratará de investigar el contenido, como lo podría sugerir el término “significado”; es decir, no vamos a enumerar las categorías y los campos semánticos más generales de los cuales se nutre la temática poética de Mácha, ni vamos a indagar el alcance filosófico de su obra, sino a reconstruir aquel gesto inespecífico en cuanto al contenido (y en este sentido, si se quiere, formal), con el cual el poeta escogía los elementos de su obra y los aglutinaba en una unidad semántica. Y otra cosa: al hablar de unidad, no tenemos en mente aquella unificación que se va realizando durante la lectura con la ayuda del esquema compositivo, sino la unidad del principio constructivo dinámico que se hace valer en cada segmento más pequeño de la obra y consiste en una sistemización unitaria y unificadora de los componentes. En consecuencia, no limitaremos el análisis a las obras singulares de Mácha, ni mucho menos a una sola obra, sino que escogeremos el material de soporte entre todas sus obras sin distinción, e incluso sin diferenciar entre las obras versificadas y las escritas en prosa, de acuerdo con la opinión del poeta Nezval según la cual, al menos por lo que respecta a la construcción de significado, “no hay diferencia fundamental entre los poemas de Mácha y su prosa”.

Véase también “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte”, en el presente volumen, p.437.

ticos de la obra literaria; se trata especialmente de los conceptos de motivo, fábula o tema general. Es costumbre ubicar estos elementos fuera de la conexión con el lenguaje, o al menos definir la relación del lenguaje con ellos como pasiva, según el principio de que el contenido determina su forma. Sin embargo, el límite entre estos elementos y los elementos lingüísticos no es, ni con mucho, tan tajante como para poder contraponer estos dos grupos, sin más, como dos hechos completamente diferentes. También el significado lingüístico o verbal puede ser tematizado, y, viceversa, el motivo, que es una unidad de contenido, puede frecuentemente ser expresado con una sola palabra y así llegar a coincidir con el significado verbal. Así mismo es posible la lexicalización del motivo, es decir, su fijación en una unidad semántica convencional similar a la palabra, como muy bien lo muestran los motivos lexicalizados de los que se componen los cuentos de hadas.

Además, la investigación moderna ha demostrado de manera convincente que incluso el tema, y sobre todo el tema poético, guarda una relación recíproca con la lengua: no sólo se rige la expresión lingüística por el tema, sino también el tema por la expresión lingüística. Un ejemplo ilustrativo lo ofrece Jakobson en su estudio "Acerca de la descripción del verso de Mácha". Allí muestra que la concepción del espacio es diferente en versos de metro yámbico y en versos trocaicos. En los versos yámbicos el espacio se presenta como un continuo unidireccional que se mueve desde la posición del observador hacia el fondo, mientras que en los trocaicos el espacio se da como una multidireccionalidad inquieta. De esta manera, la concepción del espacio en Mácha está en estrecha relación con el ritmo y esta relación es recíproca, así que no se puede decir cuál de los dos componentes predetermina al otro. Sin embargo, el ritmo es un asunto predominantemente lingüístico, apoyado en la organización fónica (fonológica) del texto, mientras que la concepción del espacio pertenece al aspecto temático. En consecuencia, el tema también se presta a la investigación lingüística, cuya tarea y área de trabajo es *toda* la estructura de la obra literaria. El enfoque lingüístico significa en este caso una orientación metodológica más que una limitación de la investigación por la materia estudiada.

### III

## **EL HOMBRE EN EL MUNDO DE LAS FUNCIONES, NORMAS Y VALORES**





## INTRODUCCIÓN

El paradigma científico-ideológico heredado del Formalismo ruso ligaba también a la Escuela de Praga con la estética de la vanguardia, y en ésta culminaba la vertiginosa carrera de radicalización de la estética kantiana en las artes a lo largo de más de un siglo. En el ciclo de sus *críticas*, Kant rompió la unidad tradicional y separó las esferas del arte, del saber y de la moralidad en dominios autónomos. Esto liberó al primero de la tutela de la verdad y de la utilidad, pero la implícita limitación suya a un espacio incierto tenía el potencial de castrarlo. Entre la autonomía kantiana, la actitud romántica de rebelión y desengaño, y el desarrollo de la sociedad burguesa pragmática moderna, el arte empezó a “retirarse de la vida”, primero hacia una realidad aparte, hacia los “paraísos artificiales” de la imaginación, y luego hacia su propia realidad creada por la materialidad protosemiótica de sus diversos medios. Con el esteticismo *fin de siècle* se agotó el imaginario de la belleza tradicional, apoyado en el arte clásico. Los cambios tecnológicos y la transformación del paisaje urbano, pero también rural, empujaron el siglo XX hacia la búsqueda de una “nueva belleza”, más en sintonía con estas realidades “modernas”. El arte quiso ser aún más “moderno” que la misma realidad, y se hizo *futurista*. La exploración de sus propios medios produjo un arte innovador, deslumbrante, hermético, “inútil” (gratuito) y cada vez más rarificado.

El arte postmoderno está asimilando esta lección de *endgame* que el arte moderno jugó en la fase vanguardista, en torno a los años veinte, y en su avatar resurrecto de la “guerra fría”, la neovanguardia, en torno a los sesenta, pero, al mismo tiempo, los cambios y las innovaciones tecnológicas lo están empujando en dirección hipermoderna y “posthumana”.

La utopía de la autonomía del arte (aunque éste fuera para Kant todavía “impuro”) puso en marcha todo un proceso estético acumulativo de “purificación”, de rechazo cada vez más minucioso de todo aquello que, en un momento dado, no fuera—o no fuera considerado como—puro “arte”,

“poesía”, “belleza”, etc. Siguiendo la intuición de Walter Benjamin, Theodor Adorno ha calificado este proceso como “estética de la negatividad” (en su póstuma *Teoría estética*, 1970). Desde la altura de finales de los sesenta, el novelista norteamericano John Barth considera esta línea del arte como “agotada” (“La literatura del agotamiento”, 1967). Y Roland Barthes medita, en *El placer del texto* (1973), sobre las aporías de la carrera de purificación que tocó sus límites en el *nouveau roman* escrito por sus nuevos amigos, postestructuralistas, reunidos en torno a la revista *Tel Quel*.

La vanguardia, que abrigaba impulsos contradictorios siempre y cuando cuestionasen el “realismo burgués” del siglo XIX y el esteticismo finisecular, respondió a la tentación de pureza con el arte “impuro”, impuro hasta la violencia: el dadaísmo y el surrealismo fueron hasta los extremos. De la misma manera, el arte gratuito fue contestado con el arte “proletario” o político, o fue complementado—manteniendo más o menos aparte las dos esferas—con el compromiso político. Algunos vanguardistas simpatizaron con el incipiente fascismo, pero la mayoría puso su apuesta del lado de la revolución soviética, más radical, pero también más lejana y mejor mitificable. El ascenso del nazismo hacía esta apuesta aun más creíble. Incluso el peregrinaje al santuario de la Revolución y del Futuro, “el país donde mañana (para nosotros) significa ayer (para ellos)”, sólo confirmaba las ilusiones con que se venía. Es patético releer hoy en día los “reportajes” de un Vallejo que ostentan, sin querer, sus “cegueras selectivas”; Walter Benjamin fue más circunspecto (incluso considera fríamente las ventajas y las desventajas de hacerse miembro del Partido); los apóstatas, pocos, fueron crucificados (Gide).

El deseo de reconciliar la actividad artística con la política o, en cambio, divorciar la una o la otra, tropezaba a cada paso con realidades contradictorias: destrucción de la vanguardia en Rusia por el estalinismo, imposición del “realismo socialista”, los Procesos de Moscú; pero también la guerra civil en España y el fracaso estrepitoso de las “democracias” europeas para detener la expansión del fascismo; el pacto germano-soviético, pero también la agresión y la barbarie nazi y el papel de Rusia en su derrota; la “guerra fría” y varias “guerras (calientes) por la paz”. Esta es, a

grandes rasgos, el via crucis de la vanguardia y de sus bifurcaciones, abandonos, vueltas y nuevas apostasías.

El camino de los grandes vanguardistas ilustra estos zigzagueos: por ejemplo, la guerra civil y el asesinato de su amigo granadino convierten al Neruda anarquista y poeta “impuro” en un estalinista casi “puro”, elevado a comisario para la “corrección política” del arte en América Latina (un capítulo de su biografía por escribirse); el año 1956 le trae un duro golpe de sobriedad, y vuelta al mundo concreto, no tan blanco y negro; en los sesenta, es ya un “comunista viejo” para los cubanos, quienes lo atacan sin piedad; en cambio, en 1968 se convierte en anatema en el mundo comunista ortodoxo por haber firmado la petición en contra de la invasión de Checoslovaquia; de este oprobio lo “salvan” Pinochet y la muerte.

El grupo surrealista fue la primera víctima colectiva del estalinismo en Europa Occidental, porque tuvo la audacia de resistir y de afirmar la supremacía de su búsqueda artística por encima del compromiso político; la ironía es que la necesidad de llevar bajo el brazo algún proyecto de revolución social lo condujo al problemático coqueteo con Trotski. Para los estalinistas, el *trotskismo* fue un pecado mortal; el surrealismo fue transformado en *bête noire* de la crítica (casi toda) que quería congraciarse con Moscú.

El arte vanguardista podía ser “gratuito”, pero no salía “gratis” ni para el comprador ni para el creador. El tema de la “traición de los intelectuales” frente al totalitarismo se ha formulado hasta ahora casi exclusivamente en relación con el fascismo; los países recién salidos del “socialismo real” empiezan a plantearse también en relación con el comunismo.

La Primera Guerra Mundial desató una tempestad histórica, artística e intelectual que duró casi hasta finales del siglo XX: ¡cuántos seres humanos quedaron atrapados en los raudales históricos e ideológicos de aquella época!

La estética de Jan Mukařovský cobra estatura en medio de estos procesos, en el contexto tardío y contradictorio del arte moderno y de su paroxismo en la vanguardia, pero llega a formular algunas propuestas sorprendentes,

que, de hecho, ponen en tela de juicio la mencionada línea de la estética kantiana, sin volver a los planteamientos anteriores, propuestas que pueden tener aún importancia clave para la formación de la estética postmoderna, que parece encaminada en la misma dirección, apuntando a evitar tanto la Escila de la estética tradicional (incluyendo la marxista) como la Caribdis de la estética moderna, vanguardista.

A su vez, la estética mukařovskiana entronca también con su recién estrenado planteamiento semiótico y estructuralista. Desde este nuevo nivel alcanzado, Mukařovský vuelve a considerar los problemas filosóficos “eternos” y ofrece una reconceptualización sorprendente de los mismos. El problema de la estética se plantea en la unidad de tres aspectos o ángulos orientados sobre el mismo espacio social: la función, la norma y el valor. En este espacio, la función estética busca su misión nuevamente, y sus brújulas son las normas y los valores sociales. A lo largo de esta búsqueda, que se prolongará por más de una década, el pensamiento de Mukařovský describe un arco desde la sociología dialéctica hasta la antropología fenomenológica, y de vuelta.

*Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* es una obra temprana clave, porque en ella Mukařovský se propone “presentar un bosquejo sistemático del concepto propio de algunos problemas fundamentales de la estética”. El autor la escribió en dos tiempos, entre 1935 (función y norma) y la mitad de 1936 (valor). Aunque crea una unidad innegable, la primera parte refleja todavía más la ortodoxia heredada del Formalismo y del vanguardismo, mientras que la segunda se apoya sobre la recién estrenada semiótica del arte y, sorprendentemente, pone en tela de juicio a aquélla. Mukařovský conceptualiza este fascinante “anverso y reverso” del método como miradas desde fuera y desde adentro sobre el hecho artístico. Como si hubiera leído a Derrida, lo de “fuera”, lo “externo”, o sea, los valores extraestéticos, constituyen la fibra misma de lo de “adentro”, de la factura del hecho estético.

La conclusión: “La obra de arte se muestra, en última instancia, como un verdadero conjunto de valores extraestéticos” y “el valor estético se ha disuelto en los diferentes valores extraestéticos y no es realmente nada más que una denominación global para la unidad dinámica de las relacio-

nes recíprocas de aquéllos”, tiene numerosas implicaciones de primera importancia. Primero, llena de contenido preciso lo que antes eran vagas abstracciones filosóficas. Segundo, efectúa un viraje dentro de la tradición de la estética kantiana: revierte la carrera de la “purgación” del arte y de la degradación programática en el mismo de lo “no artístico” (lo `extraestético’). Según los formalistas, los valores “no poéticos” podían ser sólo “secundarios” en el arte; las corrientes “puras” del esteticismo finisecular y de la vanguardia fueron aun menos tolerantes. Tercero, aunque no destruye necesariamente la autonomía del arte (tal como ésta se establece en cierto momento de la cultura occidental), la flexibilidad que adquiere el modelo de Mukařovský le permite rebasar los contextos modernos y conceptualizar con provecho tanto los anteriores (por ejemplo, el contexto medieval, menos diferenciado funcionalmente), los paralelos (como el contexto folclórico, heredero del medieval pero hibridizado con el moderno y ahora ya posmoderno), o los posteriores (el contexto posmoderno caracterizado por las mediaciones institucionales, tecnológicas y del mercado más y más globalizado).

Parece que la idea del valor estético “transparente” le vino a Mukařovský de la arquitectura funcional moderna, que proyectaba los edificios, en teoría, estrictamente a partir de las funciones prácticas contempladas para su uso, despojándolos de cualquier consideración estética, y, sin embargo, no producía sino íconos de la “nueva belleza” (a lo mejor, tal como el “texto automático” de los surrealistas suprimía una lógica, sólo para crear otra).

Al valor estético “transparente”, postulado por Mukařovský, se le podría objetar que deja de lado ciertos “coágulos” de “lo bello” que nos ha dejado la tradición: lo bello clásico, romántico, modernista, vanguardista, etc. O sea, ciertos ideales o puntos de referencia. No todas las obras de arte siguen el modelo de austeridad de la “arquitectura funcional” (por lo demás, ésta no sólo no cumple siempre con su cometido, sino que incluso la `funcionalidad’ se interpreta en ella de las maneras más distintas). Los “islotes” de “lo bello” parece que se portan como los “poetismos”: éstos no agotan la esfera potencial de `lo poético’, pero existen “por ahí” como aluviones abandonados por las sucesivas modalidades del lenguaje poético, y se prestan para múltiples juegos. La “transparencia” y el “coágulo” serían antinomias dialécticas del mismo proceso histórico de lo estético.

Sorprende el mismo concepto de ‘valor’, que se expande (en el sentido indicado en “Filosofía del lenguaje poético”, 1933) para cubrir toda la gama que se extiende desde la materialidad protosemiótica del artefacto, pasando por la dimensión sígnica y por la abstracción ‘temática’, hasta los “valores” tal como se entienden tradicionalmente. Pero también el concepto de ‘función estética’ se sale del reduccionismo tanto tradicional como “moderno”, para reflejar el carácter abierto, polifuncional y proteico de lo estético.

La dimensión social de la función, norma y valor estéticos llama la atención sobre la ‘sociología’ de Mukařovský. Aunque éste atiende al entrelazamiento del arte con otras esferas sociales, en principio histórico, el paradigma que domina en su sociología es durkheimiano, mediatizado por Saussure. Por ejemplo, el concepto central de ‘conciencia colectiva’, propuesto por Emile Durkheim como existente objetivamente, irreductible a las conciencias individuales pero coercitivo sobre ellas, permitió resolver para Saussure la aporía del código del lenguaje (la *langue*), no reducible a los usos individuales del lenguaje, pero existente de alguna manera potencialmente como marco de la *energeia*, de la actividad comunicativa verbal en cada lengua, pero sin convertirse en inmutables esquemas racionalistas prescriptivos.

Como en un “crecimiento lógico”, para Mukařovský y para la poética moderna, el lenguaje se convirtió en modelo de conceptualización de otros dominios de estudio. Dejemos de lado el hecho de que esta extrapolación metafórica tendría aspectos sumamente productivos y también, en lo concreto, muchos escollos (nos ocupamos de esto más en *Metaestructuralismo*), y miremos adonde conducía la imagen de la conciencia colectiva, privada de la experiencia histórica viva, dialógica, y reducida a la dimensión de un código intemporal. En última instancia, la ‘conciencia colectiva’ ancla la conceptualización que la utiliza como referencia en un espacio idealizado, utópico, “moderno”.

Este “utopismo” le ha facilitado a Saussure dispensar de la *parole* y de la enunciación y, en su *sémiologie*, así mismo de la referencia y el referente; y, sorprendentemente, lo ha convertido en un “alma gemela” de la vanguardia y de sus “autos” (véase la introducción general a la *Antología*, I).

En este contexto hay que entender la magnitud del desafío lanzado en contra de la lingüística “abstracta” por Mijail Bajtin; pero también los motivos de su incompreensión casi total hasta hoy. La Escuela de Praga también se enfrentó críticamente con la herencia durkheim-saussureana, incluso apoyándose en el grupo de Bajtin (en el lingüista Valentin Voloshinov), pero como lo hacía más bien desde adentro, más tuvo que lidiar luego con las contradicciones entre su práctica y el paradigma teórico que tenía como horizonte.

Entendemos entonces por qué esta dimensión sociológica abstracta, por más “dialéctica” que fuera, estaba abierta a ataques por parte del marxismo (aunque éste fuera muy limitado, a su manera, también, y castrado por la ortodoxia estalinista), y que las dos “sociologías” eran irreductibles una a la otra. A lo mejor, serían complementarias, pero la maza estalinista las hizo irreconciliables. En cambio, en el pasaje sobre el cine, la fotografía y la artesanía (el apartado dos del capítulo sobre la función), el lector tiene la impresión de leer a García Canclini, porque el enfoque sobre las mediaciones entre la industria filmográfica, el mercado y la tecnología, apunta a las relaciones que se han destacado como características del arte posmoderno.

Cierta oposición que se establece entre la función y el valor estéticos se complica con la dimensión antropológica que se introduce en la norma estética, pero que no se plantea en la función y se rechaza explícitamente en el valor. En estos puntos “neurálgicos” podremos seguir el desarrollo futuro del pensamiento estético mukařovskiano.

“El problema de las funciones en la arquitectura” (1937) es la primera vuelta importante a los problemas planteados, desde un contexto marginal: la arquitectura como arte. También la función, históricamente variable, “que gobierna la postura general del hombre hacia la realidad”, queda anclada “en la propia constitución antropológica del hombre”. Y Mukařovský se pone en el camino de indagar en la fenomenología de las funciones primarias, aun reconociendo la dificultad de este quehacer.

Reaccionando al planteamiento abierto en “El traje regional como signo” (1936), de Petr Bogatyrev, Mukařovský se pone del lado de Voloshinov



(sin citarlo) y propone la función estética como una de las funciones sýgnicas, o sea, que lo estético no es simplemente la función (dimensión) estética de un signo o de una realidad, sino que convierte en sýgnica toda realidad sobre la que llama la atención, aunque sea una dimensión sýgnica *sui generis*.

Hacia el final del estudio, el viraje ocurrido en *Función, norma y valor* con motivo del valor estético, disuelto en los valores extraestéticos, se adopta también para la función estética, convertida en “consecuencia de una acción y una coordinación de las demás funciones” (o sea, se postula su “transparencia”). Pero esta “coordinación” se revela ahora como problemática, y lejos de la posible “perfección” (y de su estatismo), se propone “la elección entre varios modos de su alteración”. La función estética se ha disuelto en las diferentes funciones extraestéticas, pero esta disolución se ha revelado como dinámica y conflictiva, reorganizable desde distintos ‘horizontes funcionales’.

A diferencia de la *Función, norma y valor*, que propone una transparencia utópica del valor estético, este trabajo plantea la necesidad de considerar la *posicionalidad* de la función estética en el proceso de la coordinación de las otras funciones. Emerge una transparencia “situada”, “orientada”.

En “¿Puede el valor estético en el arte tener validez universal?” (1939), Mukařovský se da cuenta de que la dimensión sýgnica, social, en que basó el valor en *Función, norma y valor*, no excluye una relación con la constitución antropológica. En este momento de la reflexión mukařovskiana, la constitución antropológica se convierte en el punto de referencia, aunque nunca en base ontológica inmutable, para los tres aspectos fundamentales de lo estético: la función, la norma y el valor.

A partir del germen en “El problema de las funciones en la arquitectura”, el análisis fenomenológico de las funciones primarias ya no deja de inquietar a Mukařovský; este proceso culmina en “El lugar de la función estética entre las demás funciones” (1942). Varios aspectos bosquejados en esta propuesta son criticables; pero cualquier intento de una tipología más adecuada a la enorme complejidad del tema tendrá que tomar en consideración el camino recorrido por el pensador checo.

Por lo demás, este ensayo y el titulado “El hombre en el mundo de las funciones” (1946) presentan también una acertada crítica de las bases teóricas de la llamada arquitectura funcional (más bien “monofuncional”) y, más de un cuarto de siglo antes de Robert Venturi y de Charles Jencks, propugnan la necesidad de una revisión fundamental del “funcionalismo”, que desembocará en la actual arquitectura “posmoderna”. Llama la atención hasta qué punto la problemática “posmoderna” se perfila en las contradicciones “modernas”.

La dimensión antropológica en Mukařovský, o sea, su búsqueda de anclar los distintos aspectos de su estética en la ‘constitución antropológica’ y, más tarde, en un tipo de antropología fenomenológica, provocó reacciones contradictorias en el mismo medio marxista de los años sesenta. Unos criticaron la “antropologización” de la norma estética como un “resabio tradicional”, lamentándose aún más de la posterior “desviación” fenomenologicista, “por fortuna» corta; curiosamente, su postura antimetafísica antiesencialista los llevaba a la interpretación ultraformalista del valor estético “vacío”. Otros celebraron el surgimiento del motivo antropológico (como una conquista precisamente frente al relativismo formalista), aunque echando de menos una perspectiva antropológica más elaborada, preferiblemente marxista. Pero al igual que su sociología, la antropología de Mukařovský se resistía al cabestro marxista.

Cuando en Mukařovský surgió la necesidad de un anclaje antropológico, el sabio checo no tenía mucho en que apoyarse: los fundamentos filosóficos de la antropología cultural moderna (elaborados principalmente entre Cassirer, Scheler y Heidegger) estaban aún en pañales. Incluso la antropología marxista era inexistente o inaccesible en sus textos fundamentales. Es un gran mérito del boceto mukařovskiano que, en su dimensión fenomenológica, no sólo corre paralelo a los de los grandes filósofos alemanes del siglo XX, sino que los complementa con decisivos aportes originales. (Tal vez esta “conexión alemana” contribuyó a que Mukařovský, en su propio detrimento, abandonase sus preocupaciones antropológicas después de la guerra.)

La antropología de Jan Mukařovský no coarta el proceso de la autorrevelación del hombre en el arte, ni tampoco fuera de éste. Todo lo

contrario: su estética y su antropología fenomenológica fundamentan, para el arte y para la actividad estética, un espacio de funcionalidad multifacética e irreductible, donde el ser humano, en sus vueltas y revueltas, explora incesantemente los límites históricos y universales de sí mismo, en su devenir y en la totalidad del Ser.

(E. V.)

# FUNCIÓN, NORMA Y VALOR ESTÉTICOS COMO HECHOS SOCIALES

## 1

### Función estética

La función estética ocupa un lugar importante en la vida del individuo y de toda la sociedad. Es verdad que el círculo de personas que entran en contacto directo con el arte es bastante limitado, ya sea por la relativa rareza de la disposición estética (o por su limitación en cada caso singular a determinadas áreas del arte), ya sea por las barreras de la estratificación social (limitadas posibilidades de acceso a las obras artísticas y a la educación estética para algunos estratos sociales); sin embargo, el arte alcanza con las consecuencias de su acción también a quienes no tienen relación directa con él (recordemos, por ejemplo, la influencia de la poesía sobre el desarrollo del sistema lingüístico). Además, la función estética abarca un campo de acción mucho más amplio que el solo arte. Cualquier objeto o cualquier suceso (ya sea un proceso natural o una actividad humana) pueden llegar a ser portadores de la función estética. Esta afirmación no significa panesteticismo, ya que: 1. sólo se expresa la posibilidad general, mas no la necesidad, de la función estética; 2. no se prejuzga sobre la posición de la función estética como dominante entre las demás funciones de todos los hechos que pueden entrar en su esfera; 3. no se trata de confundir la función estética con otras funciones o de entender éstas como meras variantes de aquélla. Únicamente nos declaramos partidarios de la opinión de que no hay límites fijos entre la esfera estética y la extraestética; no existen objetos o sucesos que en virtud de su esencia o de su configuración sean portadores de la función estética independientemente de la época, del lugar y del sujeto que valora, ni otros que, asimismo en virtud de su configuración específica, estén forzosamente excluidos de su alcance.

A primera vista esta afirmación podría parecer exagerada. Sería posible contraponerle ejemplos de cosas o actos aparentemente del todo incapaces

ces de ser portadores de la función estética (verbigracia algunos procesos fisiológicos elementales como la respiración, o bien las operaciones mentales más abstractas); y, a la inversa, ejemplos de hechos que por su propia construcción están predestinados a la acción estética, como son, especialmente, los productos del arte. Sin embargo, el arte moderno—que desde el naturalismo no excluye ninguna esfera de la realidad en la escogencia de sus temas y desde el cubismo y corrientes afines en otras artes no se impone límites en la elección del material o de la técnica—así como la estética moderna—que hace gran énfasis en la amplitud del campo de lo estético (J. M. Guyau, M. Dessoir y su escuela, y otros)—, han aportado suficientes pruebas de que incluso aquellas cosas a las cuales no atribuiríamos según la concepción tradicional validez estética, pueden convertirse en hechos estéticos. Como ejemplo cito una frase de Guyau: “Respirar profundamente, sentir cómo se purifica la sangre al contacto con el aire. . . . ¿no es acaso una sensación casi embriagante a la cual difícilmente podríamos negarle valor estético?”<sup>1</sup> o esta otra de Dessoir: “Cuando describimos una máquina o la solución de un problema matemático o la organización de un grupo social como cosas bellas, es más que una mera forma de decir.”<sup>2</sup>

Podemos también aducir ejemplos de lo contrario: las obras artísticas, que son portadores privilegiados de la función estética, pueden perderla y ser entonces destruidas como superfluas (recuérdese el recubrimiento de frescos antiguos con pintura nueva o con pañete) o utilizadas sin consideración de su finalidad estética (palacios antiguos convertidos en cuarteles, etc.). Existen, desde luego, tanto en el arte como fuera de él, cosas que por su configuración están destinadas a la acción estética; ésta es incluso la propiedad esencial del arte. Sin embargo, la aptitud activa para la función estética no es una cualidad real del objeto, aun cuando éste haya sido construido intencionadamente con miras a dicha función, sino que se manifiesta sólo en determinadas circunstancias, a saber, en determinado contexto social. Un fenómeno que fue portador privilegiado de la función estética en cierta época, cierto país, etc., puede ser incapaz de esta función en otra época, otro país, etc. En la historia del arte no faltan casos en los

<sup>1</sup> *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* (Paris: Félix Lacan, 1884) 20.

<sup>2</sup> *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Stuttgart: Ferdinand Enke, 1906) 113.

que la validez original estética o incluso artística de una obra del pasado sólo pudo ser redescubierta mediante la investigación científica.<sup>3</sup>

Los límites de la esfera estética no están dados por la realidad misma y son muy variables. Esto se hace evidente sobre todo desde el punto de vista de la valoración subjetiva de los fenómenos. Todos conocemos personas para las cuales todo adquiere función estética, así como otras para las que la función estética sólo existe en una medida mínima. Es más: sabemos por experiencia personal que los límites entre la esfera estética y la extraestética, siendo dependientes del grado de sensibilidad estética, se van desplazando para cada uno de nosotros con la edad, con el estado de salud y hasta con el humor del momento. Naturalmente, si en lugar del punto de vista del individuo adoptamos el del contexto social, veremos que a pesar de todos los fugaces matices individuales, existe una distribución considerablemente estabilizada de la función estética en el mundo de los objetos y de los sucesos. Aunque el límite entre la esfera estética y la extraestética no estará tampoco completamente definido —ya que la participación de la función estética está ricamente graduada y rara vez se puede afirmar con certeza la ausencia total de residuos estéticos, por débiles que sean— será posible averiguar de manera objetiva, por los síntomas, la participación de la función estética en áreas tales como la vivienda, la moda indumentaria, etc.

Sin embargo, tan pronto como desplazamos nuestro punto de vista en el tiempo o en el espacio, o tan sólo de una formación social a otra (de un estrato a otro, de una generación a otra), encontramos que con ello cambia la distribución de la función estética y la delimitación de su esfera. Por ejemplo, la función estética de la comida es más acentuada en Francia que en nuestro país; en nuestro medio urbano, la función estética del vestido es más fuerte en las mujeres que en los hombres, pero esta diferencia a menudo no existe en el medio rural que usa trajes regionales; la función estética del vestido se diferencia además según las situaciones típicas de

---

<sup>3</sup> N.S. Trubetzkoy, "Jozhenie Afanasija Nikitina kak literaturnyi pamiatnik [La peregrinación de Afanasi Nikitin como documento literario]," *Versty* [París] 1926; R. Jagoditsch, "Der Stil der altrussischen Vitae," *Memorias del Segundo Congreso Internacional de Filología Eslava* (Warszawa [Varsovia], 1934).

cada marco social: así, la función estética de la ropa de trabajo suele ser bastante más débil que la del atuendo de fiesta. En cuanto a los desplazamientos en el tiempo, podemos mencionar que, a diferencia de hoy, todavía en el siglo XVII (en el rococó) la ropa masculina poseía una función estética igualmente fuerte que la femenina; después de la Primera Guerra Mundial, la función estética del vestido y de la vivienda se extendió a un ámbito social mucho más amplio y a un número de situaciones mucho mayor que antes de la guerra.

Por consiguiente, al trazar la línea divisoria entre la esfera estética y la extraestética hay que tener presente que no son esferas netamente separadas e inconexas. Las dos están en una constante relación dinámica, que se puede caracterizar como antinomia dialéctica. No es posible investigar el estado o la evolución de la función estética sin preguntarnos qué tan ampliamente (o estrechamente) se halla difundida por todas las áreas de la realidad; si sus límites son relativamente claros o borrosos; si se manifiesta de manera uniforme en todos los estratos y medios sociales o con preponderancia en algunos de ellos; y todo esto en relación con una época y un conjunto social dados. En otras palabras, para caracterizar el estado y la evolución de la función estética no sólo es importante saber dónde y cómo se manifiesta, sino también en qué medida y en qué circunstancias está ausente o debilitada.

Examinemos ahora la organización interna de la esfera estética misma. Señalamos ya que esta esfera se halla diferenciada de múltiples maneras, según la intensidad de la función estética, en los diversos fenómenos y según la distribución de esta función en las distintas formaciones del conjunto social dado. Existe, sin embargo, un límite que divide todo el multiforme campo de lo estético en dos sectores principales, según la importancia relativa de la función estética con respecto a otras funciones: se trata del límite que separa el arte de los hechos estéticos extraartísticos.

El problema del límite entre el arte y los demás hechos estéticos e incluso extraestéticos, es importante no sólo para la estética sino también para la historia del arte, porque la respuesta a esta cuestión tiene un significado decisivo para la selección del material histórico. Parecería que la obra de arte se caracteriza de manera inequívoca por cierta hechura. En realidad,



este criterio es válido solamente (y además con limitaciones) para el contexto social al cual la obra está o estuvo dirigida.<sup>4</sup> Si estamos frente a un producto vinculado por su origen con una sociedad distante de la nuestra en el tiempo o en el espacio, no podemos clasificarlo de acuerdo con nuestra propia apreciación. Ya mencionamos que a menudo es necesario averiguar mediante un procedimiento científico complejo si para el contexto social correspondiente tal producto era en efecto una obra de arte; nunca se puede descartar que sus funciones hubiesen sido originalmente muy diferentes de lo que nos pueda parecer a la luz de nuestro propio sistema de valores.

Por otro lado, la transición entre el arte y lo extraartístico es siempre paulatina, y a veces casi indeterminable. Tomemos como ejemplo la arquitectura. En su conjunto, la arquitectura forma una serie ininterrumpida desde productos sin ninguna función estética hasta obras de arte, y muchas veces es imposible establecer en esta serie el punto a partir del cual comienza el arte. En sentido estricto, nunca es posible establecerlo con exactitud, ni siquiera tratándose de la arquitectura de nuestro propio contexto social; y menos aún si se trata de productos exóticos para nosotros por su distancia en el tiempo o en el espacio.

Existe finalmente una tercera dificultad, que fue señalada por E. Uitz: “El hecho de ‘ser arte’ es algo muy diferente de ‘poseer valor artístico’”.<sup>5</sup> En otras palabras, la cuestión de la valoración estética de las obras artísticas es fundamentalmente distinta de la cuestión de los límites del arte: también una obra artística que valoramos negativamente desde nuestro punto de vista, pertenece al contexto del arte, ya que es con referencia a éste que la valoramos. En la práctica suele ser muy difícil observar este principio teórico, sobre todo cuando se trata del llamado arte marginal o, como lo ha denominado Josef Čapek, “el arte más modesto”. Al indagar si un producto de esta índole (como las “novelas para criadas” o las imágenes pintadas en los letreros de las tiendas de barrios populares) funciona como arte,

---

<sup>4</sup> Recordemos el escándalo provocado por la escultura de Rodin “La edad de bronce”, de la cual dijo la crítica, inicialmente, que no pasaba de ser un calco de un cuerpo real.

<sup>5</sup> “Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert”. *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* II (Stuttgart, 1920) 5.

fácilmente puede suceder que confundamos la averiguación de la función con la valoración.

Las transiciones entre el arte y la esfera extraartística, e incluso la extraestética, son tan poco claras y su averiguación es tan compleja, que una demarcación precisa es ilusoria. ¿Debemos entonces abandonar todo intento de establecer la línea divisoria? A pesar de todo, sentimos claramente que la diferencia entre el arte y el ámbito de los hechos “meramente estéticos” es fundamental. ¿En qué consiste? En el hecho de que en el arte la función estética es la función dominante, mientras que fuera de él, cuando está presente, ocupa una posición secundaria.

Podría objetarse que también en el arte la función estética a menudo se halla programáticamente subordinada a otra función, ya sea por parte del autor o del público, como sucede con la exigencia de compromiso en el arte. Pero esta objeción no es concluyente: mientras se incluye una obra espontáneamente en la esfera del arte, el énfasis en una función distinta de la estética es percibido no como un caso normal, sino como polémica contra la destinación esencial del arte. La preponderancia de alguna de las funciones extraestéticas es incluso un hecho frecuente en la historia del arte; pero el predominio de la función estética es percibido como el caso básico, “no marcado”, mientras que el predominio de otra función es valorado como “marcado”, es decir, como una alteración del estado normal. Esta relación entre la función estética y las demás funciones del arte se desprende *lógicamente* de la naturaleza del arte como esfera de los fenómenos estéticos por excelencia.<sup>6</sup>

Finalmente, cabe señalar que el presupuesto de la preponderancia de la función estética tiene pleno peso sólo allí donde las diversas funciones han sido mutuamente diferenciadas. Existen medios sociales que no conocen una diferenciación consecuente del ámbito de las funciones, como la

---

<sup>6</sup> Es necesario distinguir entre el predominio colectivamente postulado de alguna función extraestética y las desviaciones individuales condicionadas por la disposición psicofísica del receptor. Algunos receptores leen novelas sólo por la instrucción o la emoción, o valoran un cuadro sólo como información acerca de una realidad. Para este tipo de receptor la obra artística no funciona como arte, sino como un hecho totalmente extraartístico o apenas estéticamente matizado; su relación con el arte no es adecuada y no puede ser considerada como norma.

sociedad medieval o el medio cultural folclórico; aquí la relación de subordinación y predominio de las funciones puede variar a lo largo del proceso histórico, pero nunca hasta el punto de que alguna de ellas prevalezca clara y definitivamente sobre las demás.

Se trata nuevamente de una antinomia, similar a la que hallamos en el límite entre la esfera estética y la extraestética: allí había oposición entre la ausencia total de la función estética y su presencia, aquí entre la subordinación y el predominio de la función estética en la jerarquía de las funciones. El campo de lo estético no está, pues, escindido en dos sectores herméticamente separados, sino que es dominado en su conjunto por dos fuerzas opuestas que lo organizan y desorganizan a la vez, es decir, mantienen en su interior un incesante movimiento evolutivo. Desde este punto de vista la tarea fundamental del arte se puede entender como la renovación continua de la amplia esfera de los hechos estéticos; de ello hablaremos con más detalle en el segundo capítulo de este trabajo, al tratar de la norma estética.

No es posible determinar de una vez para siempre qué es arte y qué no lo es. Hemos dado algunos ejemplos de la transición gradual o de oscilación entre la esfera del arte y lo extraartístico. A continuación presentaremos una serie más detallada de ejemplos sistemáticamente ordenados para ilustrar de qué múltiples y multiformes maneras actúa, precisamente en este territorio de transición, la contradicción de la doble fuerza que rige la evolución y el estado de la esfera estética.

**1.** Algunas artes hacen parte de una serie ininterrumpida que incluye también hechos extraartísticos e incluso extraestéticos. Ya mencionamos como ejemplo la arquitectura; también la literatura tiene una posición similar. En la arquitectura son las funciones prácticas las que compiten con la función estética (por ejemplo, protección contra los cambios climáticos); en la literatura es la función comunicativa. Existe todo un género de manifestaciones lingüísticas situado en el límite entre la comunicación y el arte: la oratoria. El objetivo propio de la oratoria, particularmente de sus formas más típicas como la elocuencia política o religiosa, es la persuasión, cuyo medio lingüístico más eficaz es el lenguaje emotivo. Puesto que el lenguaje emotivo—como componente estable del sistema lingüísti-

co—aporta con frecuencia recursos expresivos a la literatura,<sup>7</sup> la oratoria incursiona con facilidad—especialmente en algunas de sus formas y en algunos de sus períodos evolutivos—en el terreno literario, hasta el punto de ser percibida y valorada como arte. Desde luego existen también formas y períodos de la oratoria que acentúan su función comunicativa.

Una oscilación similar entre el arte literario y la comunicación es característica del ensayo. Incluso podemos mencionar en este contexto algunos géneros de la literatura misma caracterizados justamente por la oscilación entre la primacía de la función estética y la comunicativa; se trata sobre todo de la literatura didáctica y de la biografía novelada. El límite mismo entre la poesía en verso y la prosa artística está dado en gran medida por la mayor participación de la función comunicativa—que es extraestética—en la prosa que en la poesía.

Tampoco en otras artes el predominio de la función estética es absoluto. El teatro oscila entre el arte y la propaganda. La historia de la construcción del Teatro Nacional checo ilustra con claridad el papel decisivo de los motivos extraestéticos, en particular la necesidad de una campaña nacionalista.<sup>8</sup> La danza como arte se relaciona estrechamente con la educación física, cuya función es higiénica, y en algunas de sus formas llega a confundirse con ella (la escuela de Dalcroz); además, en la danza se realizan, de nuevo en fuerte competencia con la función estética, las funciones religiosa (danza ritual) y erótica.

Pasemos a las artes plásticas, con excepción de la arquitectura, de la cual ya hemos hablado. En la pintura y la escultura también existen, completamente fuera del ámbito del arte, productos puramente comunicativos, por ejemplo, las ilustraciones y los modelos de las ciencias naturales; en otros casos la función estética actúa como secundaria al lado de otra función

---

<sup>7</sup> Algunos lingüistas como Charles Bally han llegado a identificar, erróneamente, el lenguaje poético con el emotivo, pasando por alto la diferencia fundamental entre la expresión autotética (arte literario) y la expresión comunicativa (acción sobre las emociones).

<sup>8</sup> Por el reconocimiento de los derechos de la nación checa en el marco del Imperio austro-húngaro y la extensión del dualismo austro-húngaro a un trilateralismo austro-húngaro-checo. Uno de los grandes mítines que se celebraron durante esta campaña tuvo lugar con ocasión de la colocación de la piedra angular del Teatro Nacional en Praga, en 1868. N. de la T.

predominante, como cuando un mapa es utilizado como objeto decorativo; y existen ciertos productos que fluctúan en el límite mismo entre el arte y la esfera extraartística y hasta extraestética, como la pintura, el grabado o la escultura al servicio de la publicidad comercial. Por ejemplo, el cartel tiene un interés extraartístico, ya que su objetivo principal es la publicidad; sin embargo, es posible seguir sistemáticamente su historia como un fenómeno de las artes visuales. Por último, existe un género de pintura y escultura ya plenamente artístico que se caracteriza, no obstante, por la oscilación entre la comunicación práctica y la manifestación artística autotélica. Nos referimos al retrato, que es a la vez una representación de una persona, valorada según el criterio de la veracidad, y una composición artística sin una relación obligatoria con la realidad. En esto se diferencia el retrato funcionalmente de la pintura que no pretende retratar, aunque reproduzca de manera realista el aspecto de su modelo.

Llegamos finalmente a la música. Éste es el arte donde menos se manifiestan los contactos directos con la esfera extraartística. Ello se debe al carácter particular de su material, el tono, pues éste, siendo percibido forzosamente como parte de un sistema tonal, contiene en sí mismo un matiz estético (recordemos el conocido cuento *Der arme Spielmann* de Grillparzer, cuyo protagonista alcanza un estado de éxtasis estético tocando siempre la misma nota). Sin embargo, existen casos en que la función estética es tan sólo acompañante y no dominante: por ejemplo, las señales melódicas (militares y otras), o los pregones medio cantados de los vendedores ambulantes, cuyo propósito principal es llamar la atención sobre la mercancía. La oscilación entre el predominio de la función estética y de alguna otra función se observa en la música de marcha o en los cantos que acompañan el trabajo. En los himnos nacionales la función estética compete con la simbólica, que es un matiz de la función comunicativa. Recordemos, por último, la multiplicidad y la fluctuación de las funciones del folclore musical, un tema que aquí no podemos tratar en detalle.

**2.** Hemos examinado los casos en que el arte desemboca en la esfera de los hechos extraartísticos y aun extraestéticos. Ahora vienen los casos contrarios. Existen ciertos fenómenos que están arraigados por su esencia en la esfera extraartística, pero que tienden al arte, aunque sin tornarse definitivamente artísticos: por ejemplo, el cine, la fotografía, la artesanía artísti-

ca, la jardinería. Con mayor claridad se observa esta tendencia en el cine. En algunos de sus aspectos, el cine está emparentado con varias artes, en particular con la literatura épica, el drama y la pintura; efectivamente, en los diferentes períodos de su evolución se acerca ya a una, ya a otra de estas artes. Además de ello, el cine posee los presupuestos para convertirse en un arte autónomo, capaz de conseguir el predominio de la función estética por sus propios medios. Chaplin crea un tipo de actuación fílmica, totalmente diferente de la actuación teatral (mímica y gesticulación para los primeros planos); por su parte los directores rusos como Eisenstein, Vertov o Pudovkin llevan a la perfección el manejo del espacio específico cinematográfico, cuya tercera dimensión está dada por la movilidad de la cámara. De otro lado, el cine es ante todo una industria, por lo cual su oferta y demanda dependen mucho más de criterios puramente comerciales que en cualquiera de las artes. Por esta misma razón, el cine se ve obligado—como cualquier otro producto industrial—a asimilar de manera inmediata y pasiva todo perfeccionamiento de su base tecnológica. Basta comparar, por un lado, el criterio altamente selectivo que aplica la música al escoger, entre las posibilidades técnicas disponibles en un período dado de su evolución, un repertorio limitado de instrumentos con miras a determinados fines artísticos, y, por otro lado, la precipitada introducción del cine sonoro, que acabó, por el tiempo presente, con los presupuestos de un desarrollo artístico conquistados por el cine mudo. Aunque el cine tiende continuamente a convertirse en arte, aún no se puede decir que haya penetrado en aquella esfera donde la función estética es de suyo dominante.

Un poco diferente es la situación de la fotografía, que también oscila entre la expresión dirigida a sí misma y aquella dirigida a la comunicación, pero percibiendo esta posición como parte de su propia esencia. En sus comienzos, la fotografía fue valorada como una nueva técnica pictórica; ejercida generalmente por pintores profesionales, a menudo empleaba procedimientos de composición propios de la pintura. Con el tiempo se transforma, en manos de fotógrafos profesionales, en un medio de expresión extraestética, puramente comunicativa: las nociones “fotografía” y “cuadro” se vuelven antitéticas. A la postre, bajo el influjo de la pintura impresionista, la fotografía (sobre todo la aficionada) se acerca una vez más a la pintura, hasta tomar conciencia de su destinación específica—la de estar en el límite. Es característico de esta naturaleza oscilante de la

fotografía que su género básico (o uno de los más importantes) siempre haya sido el retrato, que se fundamenta, como ya dijimos, en dicha oscilación.

Otro tipo más de relación con el arte se observa en la artesanía artística. Empleamos este término no como designación fija de algunas ramas particulares de la artesanía como la orfebrería, según se acostumbra en los manuales de historia del arte, sino para referirnos a un fenómeno histórico temporalmente bien delimitado (finales del siglo XIX y comienzos XX). Dedicada a la fabricación de objetos de uso cotidiano, la artesanía siempre ha tenido en la mayoría de sus ramas cierto matiz estético; en el pasado incluso solía mantener un estrecho contacto externo con el arte (recuérdese el gremio de los pintores como una de las corporaciones artesanales medievales). Sin embargo, con el advenimiento de la llamada artesanía artística surge una relación mutua muy diferente al plácido paralelismo de antes: ahora la artesanía busca traspasar sus propias fronteras, convertirse en arte. Por parte de la artesanía se trataba de un intento de salvar la producción manual, que estaba perdiendo su significado práctico en la competencia con la producción industrial: el robustecimiento de la función estética debía compensar la declinación de las funciones prácticas de la artesanía, que eran mejor cumplidas por la producción fabril. Por parte de las artes, que acogieron el auge de la artesanía artística con entusiasmo (muchos artistas participaron como diseñadores), el objetivo era renovar el contacto con el material en el sentido físico, como la madera, la piedra, el metal, etc. Durante el vertiginoso desarrollo de la tecnología industrial, el arte (sobre todo la arquitectura, la más cercana a la artesanía) había perdido la sensibilidad para el material físico; adoptaba materiales nuevos simplemente como sucedáneos de otros, sin tener en cuenta sus propiedades específicas, hasta llegar a una franca violación del material (por ejemplo, en la arquitectura del *art nouveau*). Desde el punto de vista teórico, el camino hacia la artesanía artística había sido preparado justamente por el análisis del material físico de las artes.<sup>9</sup> La artesanía, para la cual las propiedades del material son fundamentales por razones eminentemente prácticas (como la durabilidad), era llamada a contribuir a que también las artes aprovecharan todas las posibilidades plásticas del material. Sin em-

---

<sup>9</sup> G. Semper, *Der Stil* (1860-1863).



bargo, tan pronto como se integró en la esfera del arte, es decir, una vez que comenzó a orientarse hacia la producción de piezas únicas con predominio de la función estética, perdió su propia función práctica. Empezó a producir vasos en los cuales “sería una lástima” beber, muebles que “sería una lástima” usar; y no tardaron en aparecer vasos en los que era difícil beber, etc. Esta declinación de las funciones prácticas de la artesanía se ilustra muy bien en la siguiente anécdota:

Había un talabartero que fabricaba sillas de montar perfectamente prácticas; pero quería que fueran también modernas. Se fue entonces a pedirle consejo a un profesor de arte y éste le explicó los principios de la artesanía artística. Siguiendo las instrucciones, el maestro talabartero intentó producir una silla de montar perfecta; pero le resultó igual a las que fabricaba antes. El profesor le reprochó la falta de fantasía, puso a sus alumnos a elaborar algunos diseños de sillas de montar y él mismo dibujó unas. Al ver los diseños, el talabartero se echó a reír y dijo: “Profesor, si yo tuviera tan poca idea de lo que es montar a caballo o lo que son las propiedades del cuero y del trabajo artesanal, tendría tanta fantasía como usted.”<sup>10</sup>

La artesanía artística fue en gran medida una anomalía, pero también, como hemos visto, un hecho históricamente necesario en la evolución de la esfera estética. El rápido vistazo a este fenómeno nos ha revelado un nuevo aspecto de la relación dialéctica entre el arte y el campo de los hechos estéticos extraartísticos.

Para completar los ejemplos de fenómenos extraartísticos que tienden hacia el arte, queda por mencionar la relación entre el arte y la jardinería. La jardinería, cuyo objetivo propio es el cultivo de las plantas, se aproxima al arte o incluso se convierte en arte cuando la arquitectura requiere la adaptación de la naturaleza a sus creaciones. Por ello la jardinería tuvo un auge particularmente poderoso como arte en el barroco y en el rococó, períodos en los que era solicitada por la arquitectura para la construcción de palacios (como Le Nôtre de Versalles). Hoy se cuenta con la participación de la jardinería especialmente en la concepción urbanística, que maneja el área entera de la ciudad de acuerdo con un proyecto integral. Un buen ejemplo es el proyecto “Ville radieuse” de Le Corbusier, en el cual “las

---

<sup>10</sup> Loos, *Trotzdem* (Innsbruck, 1931) 15.

casas y los rascacielos construidos sobre pilotes restituyen todo el suelo a la circulación, particularmente al tránsito peatonal; todo el terreno de la ciudad se convierte en un parque”.<sup>11</sup>

**3.** Finalmente, una breve observación sobre dos casos especiales que incluimos en una sola categoría, no porque estén relacionados entre sí, sino porque ambos difieren de los ejemplos incluidos en los apartados 1 y 2. Se trata del culto religioso y de lo bello en la naturaleza (sobre todo en el paisaje) con relación al arte.

Es sabido que el culto religioso contiene por lo general un ingrediente considerable de elementos estéticos. En muchas religiones la estetización del culto va tan lejos que el arte llega a ser su componente integrante (como en el arte religioso católico y ortodoxo). A menudo el culto está tan impregnado de la función estética que los teóricos no dudan en declararlo arte, sobre todo en aquellas épocas en que el aspecto propiamente religioso del culto se halla debilitado (recuérdese el renacimiento de la religiosidad en los románticos, como Chateaubriand, después del período de ateísmo durante la Revolución francesa). Para la Iglesia, sin embargo, el aspecto dominante del culto siempre será la función religiosa. Si a pesar de ello admite al arte como componente integrante del culto, lo hace con la condición de que el arte se someta a preceptos ajenos a su naturaleza, a normas concernientes no sólo a los temas, sino también a la composición artística (un ejemplo es el color azul del manto de la Virgen en la Edad Media). El propósito de estas normas es poner obstáculos a la función estética, pero no para suprimirla o subordinarla, sino para convertirla en gemela de otra función. Puede decirse que en el arte religioso (y, hasta cierto punto, en todo el ámbito del culto correspondiente) coexisten *dos funciones dominantes*, una de las cuales (la religiosa) hace de la otra (la estética) un medio para su propia realización. Se trata, pues, de cierta contaminación más que de jerarquización de las funciones. Por lo que se refiere al arte religioso medieval, hay que tener en mente que el medio cultural en el que se desarrolló—igual que el medio cultural folclórico hasta nuestros días—no conocía una diferenciación mutua bien definida de las diversas funciones.

<sup>11</sup> Karel Teige, *Nejmenší byt [El apartamento mínimo]* (Praha [Praga], 1932) 142.

El otro caso que queríamos mencionar es lo bello del paisaje. La naturaleza en sí es un fenómeno extraartístico, mientras no es tocada por la mano del hombre con fines estéticos. A pesar de ello, el paisaje puede producir la impresión de una obra de arte. La solución de este enigma, insinuada por el estético checo Otakar Hostinský<sup>12</sup> y formulada con claridad por Ch. Lalo, es simple: “Para las mentes cultivadas, el arte se refleja en la naturaleza confiriéndole su esplendor.”<sup>13</sup> El predominio de la función estética es introducido desde fuera.

Los ejemplos reunidos en los párrafos anteriores han tenido un solo propósito: mostrar la diversidad de las transiciones entre el arte y la esfera de los hechos estéticos extraartísticos, e incluso entre el arte y la esfera extraestética. Vimos que el arte no es una esfera cerrada; no existen límites estrictos ni criterios inequívocos que permitan distinguir el arte de aquello que está fuera de él. Áreas enteras de la producción humana pueden estar situadas en el límite entre el arte y otros hechos estéticos o incluso extraestéticos. En el curso de su evolución, el arte varía continuamente su área, ampliándola y reduciéndola sucesivamente. A pesar de ello—y justamente por ello—sigue siendo válida la polaridad entre el predominio y la subordinación de la función estética en la jerarquía de las funciones. Sin este presupuesto, la evolución de la esfera estética perdería sentido, ya que es dicha polaridad la que genera el dinamismo de un continuo movimiento evolutivo.

Resumiendo lo dicho hasta aquí sobre la distribución y la acción de la función estética, podemos sacar las siguientes conclusiones:

- 1.** Lo estético no es una cualidad real de las cosas, ni está ligado de manera inequívoca a algunas de sus cualidades.
- 2.** La función estética de las cosas no está tampoco plenamente en el poder del individuo, aunque desde un punto de vista subjetivo cualquier cosa puede poseer función estética o carecer de ella, independientemente de su configuración.

---

<sup>12</sup> En el estudio *Co je malebné? [¿Qué es lo pintoresco?]* (Praga, 1912).

<sup>13</sup> Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique* (Paris: Librairie Armand Colin, 1912) 131.

3. La estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad humana y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad y el mundo.

Por consiguiente, una distribución determinada de la función estética en el mundo de las cosas está ligada a determinado conjunto social. La actitud que asume el conjunto social hacia la función estética predetermina, al fin y al cabo, tanto la hechura objetiva de las cosas con miras al efecto estético, como la actitud estética subjetiva hacia las cosas. Por ejemplo, en las épocas en que la colectividad tiende a enfatizar fuertemente la función estética, el individuo también goza de una mayor libertad para adoptar una actitud estética hacia las cosas, ya sea activa (en la creación) o pasiva (en la recepción).

Puesto que las tendencias a la ampliación o la reducción de la esfera estética son hechos sociales, siempre se manifiestan mediante toda una serie de síntomas paralelos. En este sentido, el simbolismo y el decadentismo en la poesía son, en virtud de su panesteticismo, fenómenos paralelos y similares en el significado a la artesanía artística, que amplía sobremanera la esfera del arte; todos éstos son síntomas de la hipertrofia de la función estética en el marco social de la época. Otro haz similar de fenómenos paralelos lo encontramos en la época actual. La arquitectura moderna (constructivista) propende, tanto en la teoría como en la práctica, a suprimir el aspecto artístico, proclamando su ambición de convertirse en ciencia o, más precisamente, en aplicación de conocimientos científicos, sobre todo sociológicos. De otro lado tenemos el surrealismo en la poesía y en la pintura, que se apoya en la investigación científica del subconsciente. Y en parte entra aquí también el llamado realismo socialista en la literatura, principalmente la rusa, que le exige al arte ante todo una descripción sintética del nuevo orden social y su propagación. El común denominador de estas tendencias diversas y en parte antagónicas es la polémica contra "lo artístico", que fuera tan acentuado en una época recién pasada; en otras palabras, una reacción contra la realización de un dominio absoluto de la función estética en el arte, reacción que se manifiesta en la tendencia a acercar el arte a la esfera de los hechos extraestéticos.

El ámbito de lo estético evoluciona como un todo, y además está en relación permanente también con aquellos sectores de la realidad que en el momento dado no son en absoluto portadores de la función estética. Tal coherencia y unidad de conjunto sólo es posible sobre la base de la conciencia colectiva, que establece el entramado de relaciones entre las cosas convertidas por ella en portadoras de la función estética, y aglutina los estados aislados de conciencia individual. No empleamos el término ‘conciencia colectiva’ como hipóstasis de alguna realidad psicológica,<sup>14</sup> ni como una mera designación sumaria para el conjunto de los componentes comunes a los distintos estados de conciencia individuales. La conciencia colectiva es un hecho social; puede definirse como el lugar de existencia de los diferentes sistemas de fenómenos culturales como son la lengua, la religión, la ciencia, la política, etc. Estos sistemas son realidades, aunque no sean directamente perceptibles por los sentidos: demuestran su existencia por el hecho de ejercer un poder normativo con respecto a la realidad empírica. Por ejemplo, una desviación con respecto al sistema lingüístico depositado en la conciencia colectiva, es percibida y valorada espontáneamente como error. También la esfera de lo estético se manifiesta en la conciencia colectiva principalmente como un sistema de normas; de esto trataremos en el segundo capítulo del presente estudio.

La conciencia colectiva no debe ser concebida en abstracto, es decir, sin relación con la colectividad particular que es su portadora. Esta colectividad concreta—un conjunto social—está diferenciada internamente en estratos y medios sociales. No es pensable que aquello que denominamos su conciencia no tenga relación con dicha diferenciación de la sociedad; lo cual naturalmente vale también para la esfera estética. El arte mismo presenta una serie de problemas sociológicos complejos, aunque pueda estar considerablemente aislado de la realidad y excluido de una relación directa y activa con las formas y tendencias de la convivencia social, como consecuencia de la considerable autonomía que le otorga el predominio de la función estética (Kant: *das interesselose Wohlgefallen*). Con mayor razón puede suponerse que la esfera estética extraartística—el campo que

---

<sup>14</sup> Interpretación errónea que, sin embargo, podría ser sugerida por este término, no muy apropiado, de “conciencia colectiva”.

más nos interesa aquí—estará integrada en el sistema de la morfología social y participará en las actividades sociales.

La principal ocasión para examinar la relación entre la esfera estética y la organización y vida del conjunto social, se nos ofrecerá en el segundo capítulo, al tratar de las normas estéticas. Aquí podemos adelantar algunas observaciones sobre la sociología de lo estético desde el punto de vista de la función estética:

**1.** La función estética puede convertirse en un factor de diferenciación social cuando una cosa o un acto poseen función estética en determinado medio social mientras que en otro no la poseen, o cuando en un medio social poseen una función estética más débil que en otro. Citemos como ejemplo una observación hecha por Petr Bogatyrev en Eslovaquia: en las ciudades, el árbol de Navidad posee una función predominantemente estética, mientras que en las áreas rurales de Eslovaquia oriental, adonde llegó de las ciudades como un “bien cultural en descenso”, su función es principalmente mágica.<sup>15</sup>

**2.** La función estética como factor de convivencia social se realiza mediante sus propiedades fundamentales. La principal de ellas es la designada por E. Utitz<sup>16</sup> como la capacidad para *aislar* el objeto tocado por la función estética. Según otra definición cercana a la anterior, la función estética significa máxima concentración de la atención sobre el objeto dado.<sup>17</sup> Cada vez que surge en la convivencia social la necesidad de poner en relieve algún acto, cosa o persona, dirigir la atención hacia ellos o liberarlos de asociaciones indeseables, se instaura la función estética como factor acompañante; recordemos la función estética de las ceremonias (incluido el culto religioso), o el matiz estético de las fiestas.

---

<sup>15</sup> Petr Bogatyrev, “Der Weihnachtsbaum in der Ostslowakei: Zur Frage der strukturellen Erforschung des Funktionswandels ethnographischer Fakten”, *Germanoslavica* [Praha] 2 (1932-1933): 254-58. N. de la T.

<sup>16</sup> “Philosophie in ihren Einzelgebieten”, en *Ästhetik und Philosophie der Kunst*, 614.

<sup>17</sup> L. Rotschild, “Basic concepts in the plastic arts”, *The Journal of Philosophy* 32.2 (1935): 42.

Gracias a su capacidad de aislar, la función estética también puede llegar a ser un factor de diferenciación social. Mencionemos como ejemplo la mayor sensibilidad para la función estética y su mayor aprovechamiento en los estratos sociales altos que desean diferenciarse de los demás (la función estética como factor de representación), o el aprovechamiento intencional de la función estética para subrayar la importancia de los depositarios del poder y para aislarlos del resto de la colectividad (el traje del potentado, el uniforme de su servidumbre, su residencia, etc.). El poder aislante de la función estética —o más bien su capacidad para dirigir la atención hacia una cosa o una persona— hace de ella un acompañante importante de la función erótica; en la ropa, sobre todo la femenina, las dos funciones a menudo se funden de tal manera que resultan indistinguibles.

Otra propiedad importante de la función estética es el *placer* que produce. De ahí su capacidad para facilitar los actos a los cuales se asocia como función secundaria, o para intensificar el placer relacionado con ellos; recordemos el aprovechamiento de la función estética en la educación, la comida, la vivienda, etc.

Finalmente, debemos mencionar una tercera característica especial de la función estética, determinada por el hecho de que esta función se liga principalmente a la *forma* de una cosa o de un acto: es la capacidad para suplir otras funciones que el objeto (cosa o acto) ha perdido durante su evolución histórica. De ahí el frecuente matiz estético de los anacronismos, ya sea materiales (las ruinas, o el traje regional en las áreas donde sus otras funciones, como la práctica o la mágica, han desaparecido), ya sea inmateriales (por ejemplo, diferentes rituales). Aquí se incluye también el conocido hecho de que aquellas obras científicas que en la época de su origen tuvieron función estética como acompañante de su función intelectual, perduran más allá de su validez científica, funcionando en adelante como hechos preponderantemente o del todo estéticos (como las obras de Buffon). Al suplir otras funciones, la función estética se convierte a veces en un factor de economía cultural, en el sentido de que ayuda a conservar las creaciones y las instituciones humanas que han perdido sus funciones prácticas originales, hasta que una época futura les vuelva a encontrar una nueva función práctica.



En suma, la función estética significa mucho más que un adorno insustancial sobre la superficie de las cosas y del mundo, como se la considera a veces. Interviene de manera importante en la vida de la sociedad y del individuo y participa en la determinación de la relación—tanto pasiva como activa—de la sociedad y sus miembros con la realidad que los rodea.

Hemos procurado, a manera de introducción, demarcar la esfera de lo estético e indagar su dinámica evolutiva. En las páginas que siguen nos dedicaremos a dilucidar con más detalle la importancia social de los fenómenos estéticos.

## 2

### **Norma estética**

El primer capítulo de este estudio tenía por objetivo demostrar el carácter dinámico de la función estética, tanto en relación con los fenómenos que son sus portadores, como en relación con la sociedad en la cual se manifiesta. El segundo capítulo deberá demostrar lo mismo para la norma estética. Si no ha sido difícil comprobar el carácter variable (aunque evolutivamente regulado) de la función estética, que por definición posee el carácter de energía, ya más difícil será desvelar el dinamismo de la norma estética, la cual tiene el carácter de regla y como tal aspira a una validez inmutable. La función, como fuerza viva, parece estar predestinada a variar continuamente la amplitud y la dirección de su cauce, mientras que la norma, en cuanto regla y medida, parecería ser, por su propia esencia, inmóvil.

La estética nació en un tiempo como la ciencia de las normas que regulan la percepción sensorial (Baumgarten). Durante un largo período su único objetivo posible parecía ser la investigación de las condiciones universalmente obligatorias de lo bello, cuya validez solía deducirse de presupuestos metafísicos o, por lo menos, antropológicos. En este último caso, el valor estético y su criterio, la norma estética, eran concebidos como hechos connaturales al hombre. Todavía la estética experimental, en el momento de su fundación por Fechner, partía del axioma de la existencia de unas condiciones generalmente obligatorias de lo bello, para la averigua-

ción de las cuales bastaría excluir, mediante la acumulación de experimentos, las fluctuaciones fortuitas del gusto individual. Como es sabido, el desarrollo posterior obligó a la estética experimental a conceder atención a la variabilidad de las normas y a contar con los presupuestos de esta variabilidad. También en otras ramas y corrientes de la estética moderna se manifestaron dudas acerca de la obligatoriedad ilimitada de las normas: en la mayoría de las corrientes se impuso un escepticismo extremo respecto de su propia existencia y validez, o al menos un esfuerzo por limitar esta validez cada vez a un solo caso singular (deduciendo la norma de la personalidad del artista); o, en fin, una tendencia a salvar la validez general de la norma mediante la deducción empírica de preceptos a partir de obras ya creadas y consideradas como ejemplares, lo cual obviamente presentaba el inconveniente de la inducción, que era necesariamente incompleta, y de la *petitio principii*.

No nos dedicaremos a criticar las diferentes soluciones al problema de la norma estética. Nuestra intención es contraponer a todas ellas una prueba positiva de que la contradicción entre la pretensión de la norma a la obligatoriedad general—sin la cual no habría norma—y su limitación y variabilidad reales no es un contrasentido, sino que puede ser teóricamente comprendida y conceptualizada como una antinomia dialéctica que activa la evolución en toda la esfera estética. La parte principal de nuestra argumentación tendrá que ver con la relación entre la norma estética y la organización social, puesto que la variabilidad y a la vez obligatoriedad de la norma no pueden ser comprendidas y sustentadas desde el punto de vista del hombre como especie biológica, ni del hombre como individuo, sino únicamente desde la perspectiva del hombre como ser social. No obstante, antes de abordar la sociología propiamente dicha de la norma estética, debemos adquirir algunas nociones básicas mediante un análisis epistemológico de su esencia.

Partiremos de una reflexión general sobre el valor y la norma. Aceptamos la definición teleológica del valor como la capacidad de una cosa para servir a la consecución de un objetivo dado. Naturalmente, la determinación del objetivo y la orientación hacia él dependen de un sujeto, de manera que cada acto de valoración contiene un momento de subjetividad. El caso extremo de subjetividad se presenta cuando un individuo valora una

cosa con vistas a un objetivo totalmente único; aquí la valoración no puede regirse por regla alguna y depende por completo de la libre decisión del individuo. Menos aislado es el acto de valoración cuyo resultado también es válido únicamente para el individuo, pero se refiere a un objetivo ya conocido por éste con base en experiencias anteriores. En tal caso la valoración puede regirse por cierta regla, sobre cuya obligatoriedad decide cada vez el individuo mismo; por lo tanto, la decisión sigue dependiendo finalmente del libre albedrío del individuo.

Sólo se puede hablar de verdadera norma cuando se trata de objetivos generalmente reconocidos, con respecto a los cuales el valor es percibido como existente con independencia de la voluntad del individuo y de sus actos de decisión subjetivos; en otras palabras, como un hecho de la llamada conciencia colectiva. Aquí se incluye, entre otras cosas, el valor estético, que determina el grado del placer estético. En tales casos el valor es estabilizado por la norma, una regla general que debe ser aplicada a cada caso concreto que entra en su dominio. El individuo puede estar en desacuerdo con la norma, puede incluso intentar cambiarla, pero no puede negar su existencia y su obligatoriedad colectiva a la hora de valorar, aunque valore en contradicción con la norma.

Aunque la norma tiende a una obligatoriedad sin excepción, nunca puede alcanzar la validez de una ley natural; de lo contrario se convertiría precisamente en una ley natural y dejaría de ser norma. Si, por ejemplo, le fuese imposible al hombre trascender los límites del ritmo absoluto, tal como le es imposible percibir con la vista los rayos infrarrojos y ultravioletas, el ritmo dejaría de ser una norma que exige ser cumplida pero que puede no cumplirse, para convertirse en una ley natural de la constitución humana, la cual sería observada de manera necesaria e inconsciente. Por tanto, la norma, propendiendo a una validez ilimitada, se autolimita con esta misma propensión. No sólo puede ser transgredida, sino que es concebible—y en la práctica es muy frecuente—la existencia paralela de dos o más normas rivales que son aplicables a los mismos casos concretos y miden el mismo valor.

La norma se construye, pues, sobre la antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la mera potencia reguladora o tan sólo

orientadora, que implica la posibilidad de su transgresión. Toda norma revela esta doble tendencia contradictoria entre cuyos polos se sitúa el campo de su evolución. Sin embargo, los diferentes tipos de normas gravitan desigualmente hacia el uno o el otro de estos polos. Esta diversidad de gravitación se ve con claridad si confrontamos, por ejemplo, la norma jurídica, que ya con su designación usual de “ley” tiende a una validez sin excepción, y la norma estética, particularmente en su aplicación más específica como norma artística, que por lo general sólo sirve como trasfondo para una transgresión constante.

No obstante, también la norma estética revela a veces la tendencia a una validez inalterable. En la propia evolución del arte encontramos de cuando en cuando períodos que reivindican enfáticamente la validez permanente e incondicional de la norma. Recordemos como ejemplo la poesía del clasicismo francés y del simbolismo. La fe en la validez de la norma era tan fuerte durante el período clasicista, que Chapelain pudo escribir en el prefacio a su poema épico *La Pucelle*:

Para el desarrollo de mi tema aporté únicamente un conocimiento aceptable de lo que se necesitaba. . . . Se trataba más bien de un ensayo . . . para ver si este género poético, rechazado como imposible por nuestros escritores más famosos, estaba realmente muerto, o si su teoría, que no me era del todo desconocida, me podría servir para demostrar a mis amigos que incluso sin altos vuelos del espíritu era posible ponerla exitosamente en práctica.<sup>18</sup>

Traducido a nuestra terminología, esta declaración expresa una confianza incondicional en que la aplicación perfecta de la norma es suficiente por sí sola para crear un valor artístico. Por lo que se refiere al simbolismo, basta recordar su deseo de crear “la obra absoluta”, válida por siempre con independencia de la época y del ambiente social, que se manifestó con particular fuerza en Mallarmé.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Citado según F. Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature: Leçons professées à l'École Normale Supérieure*, 3a. ed. (Paris: Hachette, 1898), Tome premier. Deuxième leçon, p. 77. N. de la T.

<sup>19</sup> Cfr. nuestro prefacio a los *Salmos* de Karel Hlaváček (Praha: Melantrich, 1934), donde intentamos una caracterización epistemológica del simbolismo.

Otra prueba de la tendencia de la norma estética a la obligatoriedad absoluta es la intolerancia mutua de las normas estéticas rivales. Esta intolerancia se manifiesta a menudo en que la norma estética es sustituida polémicamente por otra norma más autoritaria, por ejemplo, ética (el adversario es tildado de impostor) o intelectual (el adversario es declarado ignorante o tonto). Incluso cuando se hace énfasis en el derecho al juicio estético individual, suele exigirse a la vez responsabilidad personal por tal juicio: el gusto personal forma parte del valor humano del individuo.

Así, la antinomia de la obligatoriedad irrestricta y su negación (la variabilidad constante) vale también para la norma estética, aunque la negación aparentemente predomina. Como en cualquier otro caso de antinomia, el término positivo es la base de la cual debemos partir en el análisis del carácter específico de la norma estética. Por consiguiente, debemos preguntar si realmente existen algunos principios estéticos derivados de la propia constitución biológica del hombre, es decir, principios constitutivos para el hombre, que justifiquen la pretensión de la norma estética a una validez con fuerza de ley. Como anotamos antes, la concepción original de la estética experimental fracasó precisamente en el intento de averiguar tales principios. La diferencia entre la concepción de la estética experimental original y la nuestra consiste en que aquélla consideraba los principios constitutivos como normas ideales cuya definición y observancia exactas asegurarían la perfección estética, mientras que para nosotros representan meros presupuestos antropológicos para la tesis de la antinomia dialéctica de la norma, cuya antítesis es la negación (y, por ende, transgresión) de esos mismos principios constitutivos.

La finalidad de la función estética es producir placer estético. Ya dijimos en el primer capítulo que cualquier cosa o hecho, independientemente de su configuración, pueden convertirse en portadores de la función estética y, por tanto, en objeto de placer estético. Existen, sin embargo, ciertos presupuestos en la configuración objetiva de la cosa (portadora de la función estética) que facilitan la aparición del placer estético, aunque, repitamos, la potencia estética no es inherente al objeto: para que los presupuestos objetivos puedan hacerse efectivos, debe corresponderles algo en la constitución del sujeto del goce estético. Los presupuestos subjetivos pueden tener un fundamento bien sea completamente individual, bien sea so-

cial, o, finalmente, antropológico, dado por la naturaleza misma del hombre como especie.

Estos presupuestos básicos de índole antropológica son los principios que nos interesan. Podríamos nombrar toda una serie de ellos. Para las artes del tiempo (*Zeitkünste*), el ritmo, cuyo sustrato es la regularidad de la circulación y de la respiración (también es importante el hecho de que la organización rítmica del trabajo es la más apropiada para el hombre). Para las artes del espacio, la perpendicular, la horizontal, el ángulo recto, la simetría, principios que en su mayoría se pueden derivar de la anatomía y la posición normal del cuerpo humano;<sup>20</sup> para la pintura, la complementariedad de los colores y algunos otros fenómenos del contraste de color y de intensidad;<sup>21</sup> para la escultura, la ley de la estabilidad del centro de gravedad.

De estos principios se pueden derivar directamente otros: por ejemplo, de la ley de la simetría se deriva la división básica de la superficie enmarcada por el punto de intersección de las diagonales (simetría absoluta). Existen otros principios cuya conexión con la base antropológica no es tan clara, pero que no pueden ser pasados por alto como inexistentes; por ejemplo, la “sección áurea”. Como supraestructura directa de los principios constitutivos cabe considerar algunas normas antiguamente convencionales que han adquirido, por la fuerza de la costumbre, una naturalidad que admite su deformación, sin que por ello dejen de estar presentes en la conciencia del público como el trasfondo de esa deformación (un ejemplo es el repertorio de las consonancias de la música tonal, el cual, como es sabido, se ha venido ampliando a lo largo de la historia de la música).

La anterior lista de principios antropológicos no pretende ser completa. Además, por completa que fuese, nunca podría abarcar los equivalentes de todas las normas estéticas posibles. Para dar por supuesto que la norma estética en su conjunto posee un sustrato antropológico constitutivo, basta que exista una relación parcial entre ella y la base psicofísica.

---

<sup>20</sup> A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (Leipzig, Berlin, 1905).

<sup>21</sup> Šeracký, *Kvantitativní určení barevného kontrastu na rotujících kotoučích* [*Determinación cuantitativa del contraste cromático en discos rotatorios*] (Praha, 1923).

Se presenta ahora la cuestión de saber cómo funcionan estos principios con respecto a las normas reales. Suponer que por sí solos sean normas, e incluso normas ideales cuyo cumplimiento, aunque tan sólo dentro de los límites de lo posible, signifique perfección estética, equivaldría a negar la historia del arte. En la evolución del arte no sólo observamos que los principios básicos generalmente no se cumplen, sino que aquellos períodos que tienden a observarlos con la mayor fidelidad posible usualmente alternan con otros que buscan su máxima violación. Los períodos de deformación, sea moderada o radical, son incluso más frecuentes y no pueden ser declarados, sin más, como decadentes. Es también característico el hecho de que la observancia rigurosa de los principios antropológicos conduce a la indiferencia estética. El ritmo maquinal o la simetría de una figura geométrica son estéticamente indiferentes.

No obstante, los principios constitutivos son muy importantes, porque al funcionar espontáneamente como criterio de la concordancia o la discrepancia de las normas concretas con la constitución psicofísica del hombre como especie, permiten referir la gran variedad sincrónica y diacrónica de las normas estéticas al común denominador de dicha constitución. Los principios constitutivos no existen para poner límites a la variabilidad evolutiva de las normas, sino para ofrecer una base firme sobre la cual esta variabilidad pueda ser percibida como alteración de un orden.<sup>22</sup> La fuerza centrífuga, es decir, la tendencia a la deformación, no podría manifestarse si no existiera la fuerza centrípeta, representada por los principios constitutivos. Shklovski, al afirmar que la deformación artística significa el máximo derroche de energía,<sup>23</sup> sólo podía tener razón si se supone que en alguna parte oculta de las bases opera, cual una fuerza de signo positivo, la ley de la conservación de energía; de lo contrario la deformación dejaría de ser lo que es—la negación de la regularidad. Los principios constitutivos son justamente expresión de la máxima conservación de energía en el campo de lo estético.

---

<sup>22</sup> “En la arquitectura también es posible, en principio, pronunciarse por la asimetría; varias razones concretas así lo recomiendan. Pero entonces será necesario admitir la simetría como un caso especial de la asimetría.” Karel Teige, “Neoplasticismus a surrealismus”, *Stavba a básen* [La obra arquitectónica y la poesía] (1927).

<sup>23</sup> “Iskusstvo kak priem [El arte como procedimiento]”, *Teoría de la prosa* (Moskva, Leningrad, 1925).



En los párrafos anteriores hemos intentado presentar una explicación epistemológica de la multiplicidad de las normas estéticas (coexistencia de normas rivales). Falta todavía una explicación genética para aclarar cómo se produce esta multiplicidad en la realidad. Para ello debemos examinar la norma estética como hecho histórico, tomando como punto de partida su variabilidad en el tiempo. Esta variabilidad es una consecuencia necesaria de su carácter dialéctico, del cual hablamos arriba. Por ello la norma estética tiene en común la variabilidad temporal con otros tipos de normas; toda norma varía ya por el solo hecho de ser aplicada una y otra vez y tener que adaptarse a nuevos objetivos que surgen de la práctica. Por ejemplo, las normas lingüísticas —gramaticales, lexicales o estilísticas— se transforman sin cesar, aunque en este caso el cambio es casi imperceptiblemente lento (con excepción de algunas formas pertenecientes al campo de la patología lingüística), de modo que los cambios lingüísticos son uno de los problemas más difíciles de la lingüística. Puesto que el lenguaje cumple una finalidad práctica y en su función comunicativa normal no está orientado hacia la creación, las normas lingüísticas son mucho más fijas que las estéticas; y sin embargo, cambian. Incluso algunas normas más estables que las lingüísticas están sujetas a cambios en el proceso de su aplicación a casos concretos. Así sucede, por ejemplo, con las normas legales, que por su misma denominación de “leyes” revelan una tendencia a una aplicación incondicional y siempre igual. Engliš,<sup>24</sup> quien trata de diferenciar entre el pensamiento “normativo” simplemente deductivo y el pensamiento valorativo “teleológico”, anota que la interpretación *per analogiam*, necesaria para la solución de casos concretos que el legislador no contempló específicamente al formular la ley, “no es un acto de interpretación sino realmente una actividad normativa, y por tanto los códigos legales incluyen una autorización especial para tal interpretación, lo cual no sería necesario si de verdad sólo se tratara de una interpretación de normas existentes”.

También las normas estéticas se transforman en el proceso de su aplicación. A diferencia de las normas legales, que cambian dentro de unos límites muy estrechos (cuando no se trata de la propia actividad legislati-

---

<sup>24</sup> *Teleologie jako forma vědeckého poznání* [La teleología como forma de conocimiento científico] (Praha, 1930).

va), o de las lingüísticas, que varían de manera eficaz pero imperceptible, las transformaciones de las normas estéticas se efectúan de un modo muy amplio y ostensible, aunque la llamada de atención sobre el cambio de la norma no tiene la misma intensidad en todos los sectores de la esfera estética. Su forma más conspicua se ve en el arte, donde la transgresión de la norma es uno de los principales medios del efecto estético. Aquí ya tocamos el terreno de la evolución de los fenómenos artísticos, cuya problemática es amplia y compleja, debido a las múltiples conexiones entre los problemas particulares. No podemos intentar aquí una exposición detallada y sistemática;<sup>25</sup> sin embargo, en vista de los temas que vamos a tratar más adelante, es necesario decir unas palabras sobre el procedimiento mediante el cual se transforma y multiplica la norma estética en el arte.

La obra de arte es siempre una aplicación inadecuada de la norma estética, en el sentido de que viola el estado actual de la norma no por una necesidad inconsciente, sino de manera intencional y, por ello, generalmente muy sensible. La norma es transgredida continuamente. Cabe advertir que, al investigar la norma estética en su aspecto evolutivo, utilizaremos la palabra “transgresión” en un sentido diferente de aquel que le dimos al hablar del incumplimiento de los principios estéticos constitutivos. Aquí entenderemos por “transgresión” la relación entre una norma precedente en el tiempo y una norma nueva y diferente de la anterior, que apenas se está formando. La transgresión de los principios constitutivos por una norma concreta y la transgresión de una norma antigua por una norma naciente son dos cosas diferentes. Durante la evolución puede ocurrir que una norma concordante con el principio constitutivo correspondiente (por ejemplo, un ritmo poético ajustado exactamente a un esquema métrico dado) sea percibida como franca violación, si estuvo precedida por un período de deformación marcada de ese mismo principio. Como dice un teórico literario ruso, podemos oír el silencio si le precedió el estruendo de un tiroteo.

---

<sup>25</sup> Véase una aproximación a esta problemática en nuestro estudio “Polákova *Vznešenost přírody*: Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnicé struktury [La sublimidad de la naturaleza de Polák: Ensayo de análisis y clasificación evolutiva de la estructura poética]”, *Sborník filologický* [Praha] 10.1 (1934): 1-68.

Desde la perspectiva de la norma estética, la historia del arte se revela como la historia de las rebeliones contra las normas dominantes. De ahí una característica singular del arte vivo: en la impresión que produce, el placer estético se mezcla con el displacer. Muy bien lo expresó F. X. Šalda:

La impresión que nos causa [una obra artística viva] es más bien una impresión de algo duro y severo . . . que elegante y pulido—algo que se distingue bruscamente de la convencionalidad y amenidad de la expresión artística corriente hasta ese momento . . . Todo verdadero artista es percibido al comienzo de su carrera como rudo por los conocedores y aficionados cultos, y si bien su arte se comenta como algo interesante o curioso, su obra no es apreciada explícitamente como bella o de buen gusto.<sup>26</sup>

La expresión “buen gusto” utilizada por Šalda recuerda de paso una de las transgresiones más radicales de la norma estética en el arte: su violación por el aprovechamiento intencional del mal gusto. ¿Qué es el mal gusto? De ninguna manera es todo aquello que no concuerda con la norma estética en un momento dado de la evolución. Un concepto más amplio que el de “mal gusto” es el de “fealdad”. Juzgamos como feo aquello que nos parece estar en desacuerdo con la norma estética. Sólo hablamos de mal gusto cuando valoramos un producto humano en el cual notamos la tendencia a la realización de una norma estética, pero a la vez la falta de aptitud para conseguirlo. Los fenómenos naturales pueden ser feos pero no de mal gusto, salvo casos excepcionales en que un fenómeno natural nos recuerde un producto humano. El desagrado que provoca un objeto de mal gusto no sólo nace de la sensación de desacuerdo con la norma estética, sino que se intensifica por nuestra aversión hacia la incapacidad del autor. El mal gusto parecería ser entonces el opuesto más agudo del arte, que por su mismo nombre indica la capacidad para alcanzar la meta propuesta;<sup>27</sup> y, sin embargo, a veces el arte aprovecha el mal gusto para sus fines. Un buen ejemplo es el arte surrealista, que utiliza —como objetos de representación o como componentes de montajes pictóricos y escultóricos— ciertos productos del período de la mayor decadencia del

<sup>26</sup> “Nová krása, její geneze a charakter [La nueva belleza, su génesis y su carácter]”. *Boje o zítřek* [Las luchas por el mañana] (1905).

<sup>27</sup> “Umění” (“arte”) en checo deriva del verbo “umět”. “saber”, “saber hacer”. N. de la T.

gusto (finales del siglo XIX), usualmente imitaciones en serie de obras de arte o de artesanía artística, grabados de revistas ilustradas producidas por grabadores, etc. Con ello se viola radicalmente la norma del “gran” arte y se produce de la manera más provocadora el *displacer* estético como parte del efecto artístico.

Hemos escogido el ejemplo del arte surrealista por su forma tan llamativa de violar la norma estética. Sin embargo, aunque en otros períodos y corrientes el *displacer* estético no suele ser subrayado tan ostensiblemente, casi siempre constituye un componente del arte vivo. Si preguntáramos ahora cómo es posible que el arte —fenómeno estético privilegiado— pueda provocar desagrado sin dejar de ser arte, la respuesta sería que el placer estético, justamente si ha de ser llevado hasta la máxima intensidad que alcanza en el arte, requiere del *displacer* estético como contradicción dialéctica. Aun en presencia de la mayor violación posible de la norma, el placer es la impresión dominante en el arte, mientras que el *displacer* es un medio para su intensificación; no por casualidad la estética del surrealismo es programáticamente hedonista. El valor artístico es indivisible: aun los componentes que producen desagrado se convierten en elementos positivos en la totalidad de la obra; pero sólo en ella: fuera de la obra y su estructura serían un valor negativo.

La obra artística siempre transgrede en cierta medida la norma estética vigente en el momento dado de la evolución, y a veces lo hace notablemente. Al mismo tiempo, aun en los casos más extremos, la obra también tiene que observar la norma; es más: en ciertos períodos de la historia del arte la observación de la norma evidentemente prevalece sobre su transgresión. En todo caso, siempre hay en la obra de arte algo que la une con el pasado y algo que apunta hacia el futuro. Por lo general, estas tareas están divididas entre diferentes grupos de componentes: unos cumplen la norma, otros la subvierten. Cuando una obra artística es presentada por primera vez al público, puede suceder que sólo atraigan la atención aquellos elementos suyos que la distinguen del pasado; sin embargo, más tarde se harán evidentes sus nexos con la evolución artística anterior. El cuadro *Almuerzo sobre la hierba* de Manet fue rechazado en su primera exhibición como una obra revolucionariamente innovadora. Sólo la investigación posterior reveló fuertes vínculos entre Manet y su precursor Courbet,

tanto en la composición como en el manejo del color.<sup>28</sup> Incluso cuando un hecho artístico nuevo es valorado positivamente, la fuerte impresión inicial causada por la transgresión de la norma puede hacer pasar por alto las coincidencias con ella.

La obra artística viva oscila entre el estado pasado y el estado futuro de la norma estética. El presente, desde cuyo ángulo de vista recibimos la obra, es percibido como tensión entre la norma pasada y su transgresión, destinada a convertirse en un componente de la norma futura. Un ejemplo muy ilustrativo es la pintura impresionista. Una de las normas típicas y básicas del impresionismo es la tendencia a presentar la percepción sensorial en bruto, no deformada por interpretaciones intelectuales o emocionales. En este aspecto el impresionismo se correlaciona con el naturalismo en la literatura. Al mismo tiempo, desde el comienzo está latente en el impresionismo la tendencia contraria, que se impondrá cada vez con mayor fuerza: es la tendencia a alterar la coordinación real de los datos sensoriales sobre el objeto representado. En este sentido el impresionismo, sobre todo en su fase tardía, es ya compañero de viaje del simbolismo literario. La transición entre las dos tendencias contrarias se hace técnicamente posible mediante la anulación del contorno lineal y, con ello, de la perspectiva lineal, como también mediante la transformación del contorno en un juego de manchas de color sobre un plano. Vale la pena destacar que estas dos tendencias contrarias son catalogadas por la historia del arte bajo un solo nombre: impresionismo.

Así ocurre siempre en la historia del arte: ninguna etapa evolutiva corresponde plenamente a la norma recibida de la etapa anterior, sino que, transgrediéndola, crea una norma nueva. Una creación artística que correspondiese plenamente a la norma recibida sería una obra estandarizada y reproducible. Sólo los epígonos se acercan a este límite; por el contrario, una obra artística poderosa es irrepetible y su estructura es, como ya dijimos, indivisible, justamente gracias a la diversidad estética de los componentes que aúna en su coherencia interna. Con el tiempo se comienza a borrar la conciencia de las contradicciones, conciliadas hasta entonces por la estructura de manera casi violenta: la obra se torna realmente homogé-

---

<sup>28</sup> Cfr. Deri, *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* (Berlín, 1920).

nea y también bella en el sentido de un placer estético no perturbado. Dice acertadamente F. X. Šalda que “la belleza sólo surge con la perspectiva de la distancia”. En lo sucesivo, la estructura se torna divisible en normas particulares detalladas, que pueden ser aplicadas ya sin alteración fuera de la estructura de su origen y aun fuera del campo del arte. Cada vez que se completa este proceso, la correspondiente etapa evolutiva del arte, percibida hasta ese momento como actual, pasa a formar parte del acervo histórico; pero las normas por ella creadas penetran poco a poco en todo el amplio campo de lo estético, bien sea como un canon completo, bien sea en forma fragmentaria (pequeños grupos de normas o normas particulares aisladas).

Todo lo que hemos dicho sobre el proceso de creación de normas vale plenamente sólo para un área particular de lo estético, a saber, aquel tipo de arte que denominamos, por falta de un término más apropiado, el “gran arte”. Es aquel arte cuyo portador suele ser la clase social dominante (con algunas limitaciones que veremos más adelante). El gran arte es la fuente y la fuerza renovadora de las normas estéticas. Otras formaciones artísticas, como el arte de salón, el arte de bulevar o el arte de masas, por lo general adoptan la norma creada por el gran arte. Al lado del arte de cualquier tipo existen además los fenómenos estéticos extraartísticos (véase el primer capítulo de este trabajo). Se plantea, pues, la cuestión de saber cómo penetran las normas estéticas del gran arte en *esta* área.

Aquí viene al caso recordar la transición gradual entre el arte y los demás fenómenos estéticos, que mencionamos en el primer capítulo. Está en lo cierto Paulhan cuando dice que “las artes superiores, como la pintura y la escultura, son a su manera también artes ‘decorativas’: un cuadro o una estatua están destinados a decorar un vestíbulo, un salón, una fachada o una fuente”.<sup>29</sup> Debemos agregar que Paulhan designa como artes decorativas “aquel tipo de producción que trabaja la materia dándole formas útiles, o bien se limita a adornarla”; es decir, en la concepción de Paulhan, así como de otros autores franceses, las artes decorativas no son artes en el sentido propio, sino artesanía artística, un fenómeno estético extraartístico. Paulhan demuestra aquí que la función decorativa, junto con la función práctica, puede amalgamar el arte con la esfera de los demás fenómenos

---

<sup>29</sup> *Mensonge de l'art* (Paris, 1907).

estéticos hasta el punto de hacerlos indistinguibles. Más claramente aún lo expresa Otakar Hostinský: “Si incluimos en la arquitectura un portal con una puerta decorativa, ¿con qué derecho podríamos poner en un nivel inferior un armario precioso o algún otro mueble, obra tal vez del mismo artesano?”<sup>30</sup>

En el pasaje citado se señala uno de los puentes naturales entre el arte y el resto de la esfera estética; pero existen muchos otros caminos por los que las normas del gran arte transitan hacia el campo de lo extraartístico. Mencionemos al menos un ejemplo más: la influencia de la gesticulación teatral sobre los gestos pertenecientes a la esfera de los llamados buenos modales. Es sabido que los “buenos modales” poseen un fuerte matiz estético,<sup>31</sup> pero su función dominante es otra: facilitar y regular las relaciones sociales entre los miembros de una colectividad. Se trata entonces de un hecho estético extraartístico, lo cual vale también para los gestos en el sentido más amplio de la palabra, incluyendo la mímica y algunos fenómenos lingüísticos, en particular la entonación y la articulación. A la función estética le corresponde aquí la importante tarea de atenuar la natural expresividad espontánea del gesto y traducir el gesto-reacción en gesto-signo. Pero observamos un hecho interesante: la gesticulación social varía no sólo de una nación a otra (aun cuando se trate de naciones con una cultura similar y de los mismos estratos sociales dentro de ellas), sino también, y muy marcadamente, de una época a otra en una misma nación. Para comprobarlo, basta echar una mirada a algunas obras de pintura y dibujo, particularmente grabados, y a las fotografías de una época tan relativamente reciente como son los años cuarenta o cincuenta del siglo pasado. Los gestos más convencionales, por ejemplo, la simple postura de pie, nos parecen patéticos: las personas adelantan de manera llamativa el pie que no soporta el peso del cuerpo, sus manos parecen expresar una emoción desproporcionada para la situación, etc.

La gesticulación social evoluciona; pero, ¿cuál es el móvil de esta evolución? Así como la percepción sensorial se desarrolla bajo el influjo del

---

<sup>30</sup> *O významu průmyslu uměleckého* [Sobre el significado de las artes industriales] (Praha, 1887).

<sup>31</sup> Véase M. Dessoir. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.



arte (la pintura y la escultura nos hacen sentir cada vez de nuevo el acto de ver, la música el acto de oír), o como la poesía renueva nuestra conciencia del habla como una relación creativa con el lenguaje, así también a la gesticulación le corresponde un arte que la renueva continuamente. Es el arte de la actuación: desde antiguo la actuación teatral, hoy también la fílmica. Para el actor, el gesto es un hecho artístico con función estética dominante. Así el gesto es liberado del contexto de las relaciones sociales y gana una mayor posibilidad de transformación. La nueva norma que resulta de esta transformación en la escena, penetra luego de vuelta de la escena en la sala. La influencia de la actuación teatral sobre los gestos sociales es un hecho conocido desde antiguo por los pedagogos y condujo a la utilización de la actuación aficionada como medio educativo (cfr. las obras dramáticas escolares del Humanismo). Hoy esta influencia en la vida diaria se hace sentir notablemente, sobre todo por medio del cine. En los últimos años la hemos visto sobre todo en el sistema de gesticulación de las mujeres, que son más imitativas que los hombres, empezando por la manera de caminar y terminando por los movimientos más finos, como la expresión facial o la forma de abrir el estuche de los polvos compactos.

De esta manera las nuevas normas estéticas penetran directamente del arte en la vida diaria, sea el escenario de ésta el taller de un artesano o un salón de la alta sociedad. Una vez en el campo extraartístico, las normas adquieren una validez mucho más obligatoria que en el arte que las creó, ya que en la esfera extraartística funcionan como verdaderos criterios de valor y no como mero trasfondo para su propia transgresión.

Sin embargo, esta aplicación extraartística de las normas tampoco es completamente automática, ya que aquí también la norma está sujeta a diversas influencias, por ejemplo, de la moda. La moda es en esencia un fenómeno económico más que estético;<sup>32</sup> sin embargo, entre sus numerosas funciones (social, política o, en la moda indumentaria, erótica), la función estética es una de las más importantes. La moda ejerce una influencia

---

<sup>32</sup> H. G. Schauer define la moda como "el dominio exclusivo del cual goza un producto en el mercado por un tiempo determinado". El economista alemán W. Sombart dedicó todo un estudio (*Wirtschaft und Mode*) al aspecto económico de la moda.

niveladora sobre la norma estética, por cuanto suprime la competencia de múltiples normas paralelas en favor de una norma única. Por ejemplo, con la creciente imposición de la moda indumentaria después de la Primera Guerra Mundial, se han venido borrando las diferencias entre el atuendo urbano y el rural y entre el modo de vestir de las generaciones viejas y las jóvenes (al menos en nuestra región). Esta nivelación se compensa, a su vez, por la rápida sucesión temporal de las diversas normas que trae la moda; no hace falta nombrar ejemplos, basta una ojeada a un par de colecciones anuales de cualquier revista de modas. Sin embargo, aunque el dominio propio de la moda es el de los fenómenos extraartísticos, a veces la moda incursiona en el arte, sobre todo en algunas de sus ramas laterales como el arte de salón o el de bulevar. Aquí ejerce su influencia principalmente sobre el consumo: recordemos la popularidad de cierto tipo de cuadros como parte de la decoración estándar de interiores, por ejemplo, naturalezas muertas con flores y motivos similares; en ocasiones incluso algunas obras concretas llegan a formar parte del ajuar doméstico corriente (por ejemplo, hace años se veía en muchos hogares checos *La Crucifixión* de Max).<sup>33</sup>

Dijimos antes que la fuente de las normas estéticas es el gran arte, desde el cual las normas permean los demás sectores de la esfera estética. Este proceso no es tan sencillo como para decir que las normas se suceden con la regularidad de las olas en la playa, donde cada ola siguiente llega sólo después de que la anterior se ha desvanecido. Las normas que han encajado fuertemente en algún sector de la esfera estética y en algún medio social, pueden sobrevivir durante largo tiempo; las normas recientes se van estratificando a su lado y así se produce *la coexistencia y competencia de numerosas normas estéticas paralelas*. En algunos casos, sobre todo en el folclor, las normas estéticas pueden perdurar por siglos. Por ejemplo, “las formas arquitectónicas adoptadas por el campesinado [de Bohemia] te-

---

<sup>33</sup> En un estudio titulado *Móda v literatuře [La moda en la literatura]*, H.G. Schauer muestra, con respecto al tema literario de la infidelidad marital, que la moda literaria, a diferencia de la moda propiamente dicha, se caracteriza por la inercia, y que la moda como factor de creación literaria puede obstaculizar el contacto directo entre la temática literaria o teatral y la realidad social. Este estudio fue publicado por primera vez en *Moravské listy* 1890 y reimpresso en *Spisy [Obras]* de H.G. Schauer (Praha, 1917).

nían su modelo en los principios estéticos del Renacimiento tardío y del Barroco; para el traje regional y sus adornos fueron determinantes las formas del atuendo urbano y señorial de diversos períodos de la moda desde comienzos del siglo XVI; para la decoración ornamental pintada, tallada o bordada encontramos modelos en la pintura y la talla ornamentales del Renacimiento tardío y del Barroco.”<sup>34</sup> Un estudio sobre los bordados populares eslovacos mostró que “todavía en los siglos XIX y XX los campesinos eslovacos adornaban sus bordados con ornamentos renacentistas, introducidos en Eslovaquia por la moda aristocrática de los siglos XVI y XVII”. En cuanto a la poesía que oscila en el límite entre el folclor y la poesía culta, podemos citar unas inscripciones de la primera mitad del siglo XIX halladas en el cementerio de Albrechtice, un pequeño municipio del sur de Bohemia. Estas inscripciones conservan, junto con la versificación silábica, toda la poética de la poesía barroca de los siglos XVII y XVIII, como lo atestigua la comparación del quehacer del alfarero con la creación divina, un tema típico no sólo de la poesía barroca sino también de la medieval, o la descripción naturalista del cuerpo corroído por la enfermedad:

Z noh schromělých nepřestalo shnilé maso padati,  
 Až v nich bylo zřetelně holé kosti viděti,  
 Obličej jí strupovina skoro celý potáhla,  
 K rozmnožení její bídy i slepota přitáhla.

(Las carnes putrefactas de sus piernas tullidas  
 Caían sin cesar, los huesos se veían,  
 De costras se cubrió su cara casi entera,  
 Colmando su miseria, la atacó la ceguera.)<sup>35</sup>

Basta comparar esta descripción con algunas otras auténticamente barrocas, para darnos cuenta de que en las inscripciones de Albrechtice se trata de una verdadera supervivencia del canon poético barroco en la época en que el poeta Karel H. Mácha escribía y publicaba *Mayo*, la obra cumbre del romanticismo checo.

<sup>34</sup> *Československá vlastivěda [Historia patria checa]* [Praha] VIII (1935): 201.

<sup>35</sup> Datación y cita textual según R. Rožec, *Staré nápisy na náhrobních kapličkách na hřbitově v Albrechticích [Antiguas inscripciones en los sepulcros del cementerio de Albrechtice]*, Písek.

En los primeros dos ejemplos citados (el folclor checo y eslovaco), la longevidad de la norma se explica por el anclaje de la norma estética en un sistema fuertemente trabado de todas las diversas normas y funciones, que es la regla en el folclor (ver más adelante); mientras que en el tercer caso (las inscripciones funerarias) probablemente se debe al anquilosamiento de un género poético, a saber, de la poesía religiosa, que en esa época ya era arcaica.

Hemos aducido ejemplos de algunos anacronismos muy llamativos en el ámbito de las normas estéticas. Estos casos son relativamente raros y sólo son posibles en ciertas condiciones especiales; pero la coexistencia de normas de diferente antigüedad es en sí un hecho común en el campo de lo estético, y a menudo es una coexistencia muy estrecha. En la poesía checa contemporánea encontramos, además de una estructura que podríamos denominar *grosso modo* de postguerra (a sabiendas de que a su vez es un conglomerado de varios cánones diferentes, en parte bastante petrificados), el canon del simbolismo, del parnasianismo y hasta del romanticismo (como en la poesía para la juventud); en suma, un conjunto cuádruple de normas. Así mismo en otras artes contemporáneas podríamos hallar varios cánones coexistentes; en la pintura, seguramente todos los que van desde el impresionismo hasta el surrealismo. Una idea más concreta aún que la creación en tal o cual arte nos la darían las estadísticas del consumo; por ejemplo, para la literatura serían reveladoras las estadísticas bibliotecarias. También fuera del arte se manifiesta la coexistencia de diferentes normas; es bien sabido que los productos portadores de la función estética como los muebles, la ropa, etc., suelen clasificarse en la producción y en el comercio no sólo según el material y el acabado, sino también según diferentes gustos.

En una misma colectividad coexiste siempre todo un conjunto de cánones estéticos.<sup>36</sup> Tenemos conocimiento de ellos no sólo por la experiencia ob-

---

<sup>36</sup> Cfr. O. Hostinský, *O socialisaci umění* [Sobre la socialización del arte] (Praha, 1903): "Entre el pueblo —lo mismo que entre el público más pudiente e instruido— no domina un gusto único, sino la más grande variedad de gustos. Por consiguiente, no es posible caracterizar la actitud del pueblo hacia el arte mediante alguna fórmula generalmente válida. Para refutar tal posición doctrinaria, basta una ojeada a los repertorios teatrales, a las obras literarias leídas por el público general, o a las tiendas de pinturas y estampas. Esta gran variedad contiene no sólo toda

jetiva, que acabamos de ilustrar con ejemplos, sino también por la experiencia subjetiva. Así como todos manejamos varios niveles del idioma, por ejemplo, varios dialectos sociales, así también nos son subjetivamente comprensibles varios cánones estéticos (como los mencionados cánones poéticos), aunque por lo general nos identificamos plenamente con uno solo, el cual forma parte de nuestro gusto personal.

La coexistencia de varios cánones en una misma colectividad no es nada apacible; cada uno tiende a imponerse con exclusividad, a desplazar los otros; esto se deriva de la pretensión de la norma estética a una validez absoluta (véase arriba). Particularmente notable es la expansividad de los cánones nuevos frente a los viejos. Esta tendencia de las normas a excluirse unas a otras mantiene todo el campo de lo estético en continuo movimiento. Con la intolerancia mutua de diferentes cánones estéticos se relaciona el hecho de que las normas estéticas, al igual que las éticas, adoptan a menudo un carácter negativo, es decir, son formuladas como prohibiciones.<sup>37</sup>

Hemos visto que los diferentes cánones estéticos se distinguen por su antigüedad relativa. Esta distinción no es tan sólo temporal, sino también cualitativa, pues cuanto más antiguo es un canon, tanto más comprensible se hace y tanto menos obstáculos opone a su apropiación por el público. Podemos hablar entonces de una verdadera jerarquía de cánones estéticos, cuya cúspide es el canon más reciente, menos automatizado y menos ligado a otros tipos de normas; de la cúspide hacia abajo se ubican cánones cada vez más antiguos, más automatizados y más fuertemente imbricados con otras clases de normas (sobre la relación de la norma estética con otras normas ver más adelante). Se insinúa la idea de que la jerarquía de los cánones estéticos está en relación directa con la jerarquía social. La norma más reciente, que ocupa la cúspide, parece corresponder al estrato social más alto, e igualmente de allí hacia abajo la estratificación de ambas jerar-

---

una gama de productos desde lo más malo hasta lo mejor, sino también numerosos estratos históricos superpuestos de tal modo que lo que hoy le gusta a la gente representa la evolución artística de más de un siglo.”

<sup>37</sup> Cfr. G. Tarde, *Les Lois de l'imitation* (Paris, 1895) 375.

quías parece ser común a las dos, de manera que a niveles sociales cada vez más bajos les corresponderían cánones cada vez más antiguos. Como esquema grueso, esta idea no carece de fundamento, siempre y cuando no sea comprendida de manera dogmática como una prefiguración necesaria de la realidad.

Ante todo, la relación entre la morfología social y la norma estética está determinada no sólo por la articulación vertical de la sociedad en estratos, sino también por la articulación horizontal, por ejemplo, según edad, sexo o profesión.<sup>38</sup> Todos los tipos de articulación horizontal pueden incidir; por ejemplo, las diferencias generacionales pueden hacer que los miembros de un mismo estrato social tengan gustos diferentes; y viceversa, individuos pertenecientes a estratos diferentes pero a la misma generación pueden tener gustos afines. Las diferencias generacionales son de hecho el foco de la mayoría de las revoluciones estéticas, a través de las cuales se imponen cánones nuevos, o bien cánones viejos en proceso de migración de un medio social a otro. Un hecho frecuente es la diferencia de gustos entre hombres y mujeres; a veces la acción estética femenina es conservadora con relación a la masculina (por ejemplo, en el medio folclórico), otras veces las mujeres son propagadoras del gusto progresista.<sup>39</sup> Tampoco es necesario que el gusto más reciente esté asociado con el estrato social más alto. Antes de la Primera Guerra Mundial, en Austria, y aún más en Rusia, la clase socialmente dirigente era la aristocracia; pero la portadora del gran arte, que promovía la renovación de la norma estética, era la burguesía.

Con todo, la relación entre la jerarquía estética y la jerarquía social es innegable. Cada estrato social, como también muchos ambientes sociales (por ejemplo, el rural o el urbano), poseen su propio canon estético, que constituye uno de sus rasgos más distintivos. Cuando un individuo pasa

---

<sup>38</sup> Aunque las diferencias de edad y de sexo están determinadas biológicamente, en la sociedad adquieren un carácter social. Por ejemplo, la pertenencia a determinada generación en el sentido social no siempre depende de la edad física.

<sup>39</sup> L. Schücking, en un estudio sobre la familia como factor de la evolución del gusto literario en Inglaterra en el siglo XVIII, muestra la participación de las mujeres en la génesis de la novela sentimental. *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* (München [Munich], 1923).

de un nivel social más bajo a otro más alto, usualmente procura adquirir por lo menos los signos exteriores del gusto de aquel estrato en el cual desea insertarse (cambio de vestimenta, vivienda, comportamiento social, etc., desde el punto de vista estético). Puesto que el verdadero gusto personal es algo muy difícil de cambiar, este gusto espontáneo es una de las señales más seguras, aunque a menudo disimuladas, de la procedencia social original del individuo.

Siempre que en una colectividad determinada surge una tendencia a la reestructuración de la jerarquía social, esta tendencia se refleja de alguna manera en la jerarquía de los gustos. La cruzada socialista por la nivelación social en las últimas décadas del siglo XIX, se acompañó de manera programática por el desarrollo de la artesanía artística, por la fundación de grupos de teatro populares y por programas de educación artística. Mencionamos en el primer capítulo la estrecha correlación entre la reactivación de la artesanía artística y el desarrollo de la producción industrial; agreguemos que el fenómeno se produjo y fue percibido también en conexión con las tendencias del desarrollo social. Ya el inspirador del movimiento por una cultura estética, John Ruskin, calificaba su proyecto como un programa de reforma social (elevación de la moral pública, entre otras cosas), en tanto que sus seguidores W. Morris y W. Crane eran de convicciones socialistas. “La nación se encuentra social y espiritualmente tan desarticulada y dividida, que los diferentes estratos apenas si se entienden unos a otros,” dijo S. Waetzold en el II. Congreso de Educación Artística, señalando que una nueva unión social habría que esperarla de la educación artística.<sup>40</sup> Igualmente otros propagadores de la educación artística que sostienen puntos de vista diferentes de los socialistas, opinan que el arte y la cultura estética en general deben servir como un factor de unión social. Langbehn, autor del trabajo *Rembrandt como educador*, pretende unir por esta vía a los campesinos, los burgueses y los aristócratas alemanes en “un partido aristocrático en un sentido superior”. De la mano con el movimiento por la abolición—o al menos debilitamiento—de la jerarquía social, van pues los intentos de uniformación del gusto estético, en este caso

---

<sup>40</sup> Cita tomada (al igual que la cita siguiente de Langbehn) de J. Richter, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens* (Leipzig, 1909).



sobre el nivel más alto posible; vale decir que la norma más reciente y, por ende, más alta, debe convertirse en la norma de todos.<sup>41</sup>

Una continuación de estos procesos sociales y estéticos la hallamos en los comienzos de la revolución rusa, cuando la vanguardia artística se une a la vanguardia social. Sin embargo, en la etapa siguiente de la restructuración social rusa toma fuerza la tendencia a buscar la equivalencia estética de la sociedad sin clases en la unificación del gusto en el nivel *medio*. Son síntomas de esta tendencia, entre otras cosas, un clasicismo convencional en la arquitectura y el realismo socialista en la literatura; este último representa un retorno a la fórmula, apenas un poco retocada, de la novela realista, es decir, a un canon más antiguo y ya considerablemente caduco.

La relación entre la organización social y el dominio de las normas estéticas no es, pues, mecánicamente unívoca, ni en el sentido de que a una determinada tendencia social (como la lucha por la abolición de las diferencias de clase) deba corresponderle siempre y en todas partes la misma reacción en el campo de lo estético: una vez se pretende igualar los cánones en el nivel más alto, otra vez aceptar el nivel medio; o, en fin, se propone generalizar el nivel considerado como el más bajo en el sentido de lo arcaico de la norma estética (ver la nota sobre Tolstoy).

La conexión entre la organización social y el desarrollo de la norma estética es, por lo visto, innegable, y el esquema del paralelismo de las dos jerarquías no carece de fundamento. Sólo se torna equivocado si es entendido como una necesidad automática y no como una mera base para las variantes evolutivas. A medida que las normas envejecen y se anquilosan, por lo común descienden en la escala de la jerarquía social. Es un proceso complejo, por cuanto ningún estrato social es homogéneo (debido a la articulación social horizontal) y usualmente es posible comprobar la existencia de varios cánones estéticos en un mismo estrato. La propia esfera de la clase dominante por lo general no coincide completamente con la esfera de la norma estética más reciente, ni siquiera cuando dicha norma

---

<sup>41</sup> Por el contrario, L. N. Tolstoy en su ensayo *¿Qué es el arte?* aboga, también con miras a la igualación social, por una forma de unificación del canon estético que eliminaría las cumbres de la jerarquía estética: proclama la generalización del canon del arte popular.

se ha originado en ese estrato. Los propagadores de la última norma estética (como creadores y como público) pueden pertenecer a una juventud contestataria en oposición (con frecuencia no sólo estética) a una generación mayor, que es la que está en el poder y da la pauta para los estratos inferiores. Otras veces los portadores de la norma de vanguardia son individuos procedentes de estratos sociales inferiores, pero relacionados con la clase dominante por su educación.<sup>42</sup> En ambos casos—trátase de la juventud rebelde o de los miembros de un estrato social ajeno—el estrato dominante mismo muestra inicialmente resistencia hacia la nueva norma, y sólo después de debilitada esta resistencia puede la nueva norma convertirse en norma del grupo social efectivamente dominante.

De la misma manera podríamos examinar la distribución de los cánones estéticos en las demás clases y estratos sociales. En todos los casos se nos presentaría una gran complejidad; apenas hallaríamos un canon estético tan estrechamente vinculado a un grupo social que ocupase en él una posición exclusiva o que no pudiese traspasar sus límites. Un ejemplo del traspaso de un canon estético de su medio original a otro medio social se encuentra en el artículo de Roman Jakobson y Petr Bogatyrev “El folclor como una forma particular de creación”: en los círculos cultos rusos de los siglos XVI y XVII convivía la literatura culta con el folclor literario, aunque el domicilio natural de este último era el campo. A pesar de toda esta complejidad, el esquema según el cual el envejecimiento de la norma estética se acompaña de su descenso en la jerarquía estética y social, conserva su validez.

Ahora bien, con este descenso la norma no se desvaloriza de manera real e irreversible. Por lo general no se trata de una mera adopción pasiva del canon por un estrato social inferior, sino de cierta transformación activa del mismo con respecto a la tradición estética y al conjunto de las diferen-

---

<sup>42</sup> En la poesía checa es el caso de Karel H. Mácha y, unas décadas más tarde, de Jan Neruda y Vítězslav Hálek. La colección *Flores de camposanto* de Neruda, que revela en numerosos detalles cómo el bajo origen social del autor se plasmó en su poesía, fue recibida con indignación. Algunos detalles interesantes sobre la posterior inserción gradual de Neruda en la clase dominante se encuentran en su correspondencia con la escritora Karolina Světlá: mientras Neruda le reprocha a Světlá, hija de una familia burguesa, el portarse con él como una “señorona”, ella se describe a sí misma como “institutriz” del poeta.

tes normas del nuevo entorno social. Con frecuencia un canon que ha descendido ya a la periferia más baja, es elevado de repente hasta el centro mismo del acontecer estético para convertirse nuevamente en una norma joven y actual, aunque en un aspecto modificado. Esto es particularmente frecuente en el arte contemporáneo.<sup>43</sup> En este sentido podríamos hablar de *circulación de las normas estéticas*.

Existe otro punto importante que no podemos pasar por alto en un ensayo de sociología de la norma estética. Se trata de la relación entre la norma estética y otras normas. Hasta aquí hemos desarrollado nuestras reflexiones como si supusiéramos que la norma estética entra en contacto con la colectividad humana de manera directa, con independencia del contexto en el cual está imbricada; es decir, independientemente del conjunto global de todos los tipos de normas reconocidos por la colectividad dada como criterios de los valores más diversos. Elegimos tal procedimiento sólo como una restricción metodológica en aras de la simplificación de nuestra exposición. En realidad, no existe una barrera impermeable entre la norma estética y otras normas. Es característico de su proximidad que la norma estética pueda transformarse en una norma diferente y viceversa. Así, una norma ética realizada en una novela mediante la oposición entre el héroe bueno y el malo, se transforma, en cuanto componente de la estructura literaria, en una norma estética, y con el tiempo se convierte en un estereotipo que ya no tiene nada que ver con un valor moral vivo e incluso puede ser percibido como cómico. En la arquitectura funcional de hoy, que rechaza cualquier normatividad estética, las normas prácticas (higiénicas, etc.), tan pronto como entran en la obra arquitectónica, se tornan también estéticas, incluso contra la voluntad del propio arquitecto. A la inversa, las normas estéticas pueden transformarse en extraestéticas. Por ejemplo, por razones estéticas puede crearse en una obra poética alguna construcción lingüística inusitada (una inversión sintáctica, una asociación de palabras lexicalizada); esta construcción puede pasar luego al lenguaje comunicativo extraliterario y terminar siendo parte de la norma lingüística común. Ciertas deformaciones sintácticas de Mallarmé se convirtieron con el tiempo en recursos estilísticos de la lengua estándar

---

<sup>43</sup> Véanse los ejemplos en nuestro estudio "Las contradicciones dialécticas en el arte moderno". (En el presente volumen, N. de la T.)

extraliteraria, como lo atestigua el poeta Cocteau en *El secreto profesional*: “Stéphane Mallarmé influye hoy en el estilo de la prensa diaria sin que los mismos periodistas lo sospechen”.<sup>44</sup>

Los estrechos vínculos de la norma estética con otras normas posibilitan su inclusión en el dominio general de las normas. Por ello también, al examinar la relación entre la norma estética y la organización social, debemos tener presente que aquí no entran en contacto dos fenómenos aislados (la norma estética y un componente determinado de la organización social), sino que se ponen en relación dos sistemas enteros: el dominio — o, mejor, estructura— de las normas, y la estructura de la sociedad para la cual las normas en cuestión forman parte de la conciencia colectiva. Por tanto, el modo en que la norma estética se liga con las otras normas y se integra en la estructura global de éstas, determina también en gran medida su relación con las formaciones sociales. En el estudio de la sociología de la norma estética es importante plantear dos interrogantes: el primero concierne a la estrechez de su vínculo con otras normas, el segundo a su posición (subordinada o dominante) en el conjunto global de las normas. Las respuestas a estas dos preguntas serán diferentes para los diferentes medios sociales.

Para examinar el primer problema contrastaremos dos tipos de contextos de normas, correspondientes a dos medios sociales distintos: de un lado, el contexto propio del estrato social culturalmente dominante, creador de los valores culturales y de las normas, y, de otro lado, el contexto característico del medio social portador de la cultura folclórica. Con respecto al problema que nos interesa son, en efecto, dos medios sociales opuestos.

El medio en el que se crean las normas permite una relación relativamente libre entre ellas, pues tal libertad hace posible el intenso movimiento evo-

---

<sup>44</sup> Sobre la transición entre la norma estética literaria y la norma lingüística extraestética véase también Roman Jakobson, “Co je poesie? [¿Qué es la poesía?]", *Volné směry* 30 (1933-1934): 229-39.

(“Quest-ce que la poésie?” *Huit questions de poétique*, Ouvrages de Roman Jakobson [París: Seuil, 1977] 31-49. “What is poetry?”, *Semiotics of art: Prague School Contributions*, ed. L. Matejka and I. R. Titunik [Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1984] 164-75. N. de la T).

lutivo de las normas singulares. Aquí la norma estética alcanza con mayor facilidad la autonomía que la aísla de las otras normas. Con la autonomía de la norma estética en este medio se relaciona el derecho del artista—derecho reconocido en gran medida por la sociedad—a deformar, en la esfera del arte, no sólo la norma estética sino también otras normas, como las éticas, cuando éstas funcionan como componentes de la estructura artística, es decir, estéticamente. Por esta razón el llamado arte de *bulevar*, ya sea literario o plástico, a menudo aprovecha la función estética para disimular ciertas otras funciones que no son toleradas por la sociedad. El relajamiento del vínculo de la función estética con las demás funciones permite que la norma estética evolucione rápidamente y mediante virajes bruscos.

Por el contrario, en un medio social portador de una cultura folclórica intacta, los diferentes tipos de normas se hallan firmemente imbricados en una estructura coherente, como lo ha demostrado la actual investigación etnográfica basada en las tesis de Lévy-Bruhl, Durkheim y otros.<sup>45</sup> Esta imbricación hace que la norma estética sea mucho menos variable en el medio folclórico que en otros medios, y en ocasiones se conserve sin cambios sustanciales durante siglos enteros. Algunos etnógrafos (la escuela de Naumann) han sacado de allí la tesis apresurada de que “el pueblo no produce sino sólo reproduce”. Por lo que se refiere a la norma estética, lo cierto de esta afirmación es la observación de que el medio folclórico no crea su propia norma, sino que la toma de la esfera estética de la clase dominante, particularmente de su arte; pero esto no es razón para negar la creatividad estética de la producción folclórica. La etnografía actual ha demostrado que la diferencia entre el folclor vivo y la producción en serie de objetos folclóricos (artesanía industrializada) radica precisamente en el hecho de que la producción industrializada es esquemática, mientras que la creación popular auténtica (como los bordados o los huevos pintados de Pascua) es infinitamente variada y matizada. Sin embargo, esta variedad tiene el carácter de simples variantes de la norma y no de una transgresión que sea parte de su evolución. Como dijimos antes, la inmovilidad de la norma estética en el folclor se debe a su inserción en el sistema global de

---

<sup>45</sup> Cfr. los trabajos del etnógrafo ruso Petr Bogatyrev sobre materiales recogidos en la Rusia Transcarpática.

las normas: en el medio folclórico las normas se hallan tan fuertemente entrelazadas que estorban el movimiento unas a otras.<sup>46</sup> En este aspecto el medio folclórico se diferencia tajantemente de otros medios sociales, sobre todo de aquel que crea las normas y valores culturales (véase arriba). Es claro que esta diferencia tiene considerables implicaciones para la caracterización social de estos dos ambientes sociales, y que el problema de la interconexión de diferentes tipos de normas es importante también para la sociología de la norma estética.

El segundo interrogante planteado atrás es igualmente importante para el estudio sociológico de la relación entre la norma estética y otras normas. Se trata de averiguar si en un medio social dado la norma estética tiende a predominar sobre otras normas o, por el contrario, a ocupar una posición subordinada en el sistema global de las normas. Nuevamente confrontaremos dos medios sociales diferentes: el medio culturalmente dominante (como en el ejemplo anterior), y el medio popular no folclórico, es decir, el de la clase popular urbana, tal como se formó en nuestra región con el desarrollo de las grandes ciudades en la primera mitad del siglo pasado. Desde el punto de vista del entrelazamiento de los diversos tipos de normas, los dos medios no presentan diferencias sustanciales, ya que en ambos la unión de las normas es mucho más libre que en el folclor. La diferencia entre ellos está en la ubicación jerárquica de la norma estética.

En el medio culturalmente dominante (por lo menos en el contemporáneo), la norma estética fácilmente gana predominio sobre las demás. Recordemos las oleadas del 'arte por el arte', que desde el siglo pasado han retornado con insistencia en las más diversas corrientes artísticas (por ejemplo, en la literatura francesa del realismo en Flaubert, un poco más tarde en los simbolistas), y las oleadas concurrentes del panesteticismo fuera del arte. Naturalmente, se trata sólo de una tendencia al predominio de la función estética y no de una dominación efectiva y duradera; a veces in-

---

<sup>46</sup> En el artículo "Příspevek k strukturní etnografii [Una contribución a la etnografía estructural]", *Slovenská miscellanea* (Bratislava, 1931), Petr Bogatyrev muestra que "durante la investigación etnográfica nos encontramos con hechos que cumplen varias funciones, y en algunos casos estas funciones están tan interconectadas que no es posible determinar cuál de ellas sobresale".

cluso se levanta una resistencia contra el predominio de la función estética, cuya intensidad misma es testimonio de la fuerza de la tendencia a la cual se opone.

Por el contrario, en el medio popular la función y la norma estéticas suelen estar subordinadas a otras funciones y normas, incluso en aquellos productos que pueden designarse como arte: la norma dominante del “arte más modesto” (término de Josef Čapek) no es la norma estética. Comparando la pintura popular con el gran arte, Čapek escribe con fundamento:

Las grandes estatuas y pinturas apelan a nuestra admiración, expresando de manera soberana la belleza y la majestuosidad del mundo y de la vida. El arte más modesto, del que quiero hablar, también apela a nosotros; quiere representar puramente las cosas útiles, necesarias para el hombre; respira piedad por el trabajo y la vida, cuyas necesidades y alegrías conoce bien; no se propone metas elevadas, sino que realiza su modestia de una manera cándida y conmovedora; y esto no es poco mérito. El arte más modesto sólo desea mediar entre las cosas de uso diario y el hombre; pero su lenguaje, aunque pobre y sin pretensiones, no está desprovisto de un raro encanto y un fervor silencioso; es natural y veraz.<sup>47</sup>

En este pasaje se dice claramente que en el arte popular no folclórico, la norma y la función estéticas se ven subordinadas a otras funciones y normas, sobre todo las utilitarias (“representar cosas útiles”) y, en parte, emocionales (“manera cándida y conmovedora”).

La manifestación en la cual la emotividad alcanza su máximo predominio sobre la función estética es la lírica popular urbana:

Maruja no canta que está ennoviada con Joselito y que antes de un año se casarán, sino que Joselito el de los ojos azules anda con otra. Ana, fregando el piso, no clama que quiere ir a pasear al Parque Nacional, sino que lo único que anhela es estar en la oscura sepultura . . . Por lo común Maruja no es un ser profundamente melancólico; uno más bien diría que es una muchacha parlanchina y reidora. Pues bien, si Maruja quiere elevarse hacia las

---

<sup>47</sup> Josef Čapek, “Malíři z lidu [Pintores del pueblo]”. *Nejskromnější umění [El arte más modesto]*.



esferas superiores (lo cual es, a fin de cuentas, la misión más seria de la poesía y de la música), se eleva hacia la región de los sentimientos de tristeza y desconsuelo; nada la hace sentir tan ennoblecida como la perspectiva de verse pronto tendida en el ataúd con una corona de flores en la cabeza.<sup>48</sup>

De este modo la emoción, no como reacción inmediata a la realidad, sino como función pura de la cosa (en este caso de la canción), domina en la poesía popular urbana, y la norma emocional prevalece sobre la norma estética: la canción tiene tanto más valor cuanto más emoción produce. La diferencia entre la jerarquía de las normas en la poesía popular y en la poesía culta se caracteriza por el cambio que ocurre cuando la forma de la canción popular urbana penetra en la poesía culta: mediante el viraje que describimos arriba, su norma emocional se transmuta en norma estética.<sup>49</sup> La diferencia entre el predominio de la función estética y su subordinación corresponde así a la diferencia social entre el estrato social culturalmente dominante y el estrato popular urbano.

Hemos examinado a grandes rasgos la sociología de la norma estética. La aproximación al problema de la norma estética desde la sociología no es sólo una de las aproximaciones posibles o tal vez auxiliares; constituye, junto con el aspecto epistemológico del problema, uno de los presupuestos fundamentales de la investigación, pues permite analizar en detalle la antinomia dialéctica entre la variabilidad y multiplicidad de la norma estética y su pretensión a una validez absoluta. Indicamos, asimismo, que las normas estéticas, originadas en el estrato social culturalmente dominante, se renuevan sin cesar. Durante este proceso, las normas más antiguas por lo general descienden por la escala de la jerarquía social y a menudo, habiendo descendido hasta el nivel más bajo, vuelven a elevarse de golpe hasta la esfera artística del estrato culturalmente dominante.

Lo anterior no es más que un esquema general, que se complica en la evolución real por las influencias de la articulación social horizontal, como también por la variabilidad de la relación entre la norma estética y las demás normas en lo tocante a la estrechez de las relaciones mutuas de

<sup>48</sup> Karel Čapek, "Písň lidu pražského [Canciones del pueblo praguense]", *Marsyas*.

<sup>49</sup> Véase nuestro artículo sobre Vítězslav Hálek en *Slovo a slovesnost* 1, 1935. ("Vítězslav Hálek", *Slovo a slovesnost* 1.2 (1935): 73-87, N. de la T.)

diferentes tipos de normas y a su jerarquización. El solo esquema general, sin mencionar sus complicaciones históricas, demuestra que la norma estética no puede ser considerada como una regla a priori que sea capaz de indicar con la exactitud de un instrumento de medición las condiciones óptimas del placer estético. La norma estética es un principio energético, el cual, pese a la multiplicidad de sus manifestaciones (o más bien gracias a ella), organiza el dominio de los fenómenos estéticos e indica la dirección de su evolución. De otra parte, aunque la posibilidad de una norma estética válida a priori y de manera general ha resultado ilusoria (ya que los principios básicos antropológicos del ritmo, de la simetría, etc. no son normas ideales, a pesar de su gran importancia para la epistemología de la norma estética), hemos visto que la norma estética realmente existe y actúa. Del reconocimiento de su variabilidad no se sigue de ninguna manera el desconocimiento de su importancia, ni mucho menos la negación de su existencia.

### 3

#### **Valor estético**

Después de la función y la norma estéticas, es el turno del valor estético. A primera vista podría parecer que la problemática del valor estético ya la agotamos al tratar de la función y la norma, por cuanto la primera es la fuerza que crea el valor y la segunda constituye la regla con la cual el valor es medido. Sin embargo, hemos demostrado ya en los dos capítulos precedentes que: 1. la esfera de la función estética es más amplia que la del valor estético en el sentido propio, porque en aquellos casos en que la función estética sólo acompaña a otra función, la cuestión del valor estético también es secundaria en la valoración de la cosa o del acto dados; 2. el cumplimiento de la norma no es condición indispensable del valor estético, especialmente allí donde este valor predomina sobre otros valores, es decir, en el arte. De donde deriva que el arte, siendo la esfera privilegiada de los fenómenos estéticos, es la esfera propia del valor estético. Fuera del arte el valor está subordinado a la norma, mientras que en el arte la norma está subordinada al valor. Fuera del arte el cumplimiento de la norma es sinónimo del valor; en cambio, en el arte la norma es frecuentemente transgredida, sólo a veces se cumple, y su cumplimiento no es el objetivo,

sino un medio. El cumplimiento de la norma produce placer estético; pero el valor estético puede contener, además del placer, fuertes elementos de displacer, sin dejar de ser un todo indivisible. “En la verdadera obra de arte no existe ninguna belleza individual, sólo la totalidad es bella.”<sup>50</sup> La aplicación de la norma estética subordina el caso singular a la regla general y atañe a un solo aspecto de la cosa, a saber, su función estética, la cual no siempre tiene que ser dominante. Por el contrario, la valoración estética juzga el fenómeno en toda su complejidad, porque también todos los valores y funciones extraestéticos entran a actuar como componentes del valor estético;<sup>51</sup> por ello la valoración estética concibe la obra de arte como un todo coherente (unidad de conjunto) y es un acto individualizador. El valor estético en el arte se presenta como único e irrepetible.

En consecuencia, la problemática del valor estético debe ser estudiada por separado. Su problema fundamental atañe a la validez y el alcance de la valoración estética. Si partimos de él, tendremos el camino abierto en dos direcciones: hacia la investigación de la variabilidad del acto valorativo concreto, y hacia la búsqueda de los presupuestos epistemológicos de la validez objetiva (esto es, independiente del receptor) del juicio estético.

Examinemos primero la variabilidad de la valoración estética concreta. Enseguida nos encontramos de lleno en el campo de la sociología del arte. Ante todo, la obra artística en sí no es de ninguna manera una magnitud estable: con cada desplazamiento en el tiempo, en el espacio o en el entorno social, cambia la tradición artística a través de cuyo prisma es percibida la obra, y por causa de estos desplazamientos varía el objeto estético que corresponde, en la conciencia de la colectividad dada, al artefacto material, es decir, a la creación del artista. Por consiguiente, cuando una obra determinada recibe una valoración igualmente positiva en dos épocas distantes, el objeto de la valoración es cada vez un objeto estético diferente; en cierto sentido, una obra artística diferente. Es natural que con estos desplazamientos del objeto estético varíe con frecuencia también el valor estético. Muy a menudo observamos en la historia del arte cómo el valor

---

<sup>50</sup> F.W.J. v. Schelling, *Schriften zur Philosophie der Kunst* (Leipzig, 1911) 7.

<sup>51</sup> Véase nuestro artículo “Básnické dílo jako soubor hodnot [La obra literaria como conjunto de valores]”, *Jarní almanach Kmeně*, ed. A. Hoffmeister (Praga: Kmen, 1932) 118-26.

de una obra determinada pasa con el tiempo de positivo a negativo, o de alto y excepcional a común y corriente, y viceversa. Particularmente frecuente es el esquema de un ascenso repentino seguido de un descenso y un nuevo ascenso, éste último eventualmente hacia otro nivel de valor estético.<sup>52</sup>

Sin embargo, algunas obras artísticas se mantienen durante largo tiempo en un nivel alto, sin descenso alguno. Son los llamados valores eternos, como han sido en la poesía las obras de Homero por lo menos desde el Renacimiento, en el drama las obras de Shakespeare o Molière, en la pintura los cuadros de Rafael o Rubens. Aunque cada época ve estas obras de otra manera (una prueba palpable de ello es el desarrollo de la concepción escénica de las obras dramáticas de Shakespeare) siempre—o casi siempre—las coloca en los grados más altos de la escala de los valores estéticos. Sin embargo, sería erróneo entender este hecho como inmutabilidad. Primero, incluso en estos casos un examen más detenido probablemente descubriría fluctuaciones, a menudo considerables; segundo, ni siquiera el valor estético más alto es un concepto inequívoco: no es lo mismo que una obra sea percibida como un valor “vivo” o “histórico” o “representativo” o “didáctico” o “exclusivo” o “popular”, etc. Bajo todos estos matices, alternándolos sucesivamente o incluso realizando varios de ellos al mismo tiempo,<sup>53</sup> la obra puede permanecer entre los valores “eternos”; y esta permanencia no será un estado, sino un proceso, al igual que sucede con las obras cuyo lugar en la escala cambia.

El valor estético es variable en todos sus niveles, la quietud pasiva no es posible aquí; los valores “eternos” sólo cambian más lentamente y de manera menos notable que los niveles inferiores. Ni siquiera el ideal mismo de un valor estético inmutable, duradero e independiente de influencias externas, es el más alto o el único deseable en todas las épocas y circunstancias. Más aún: al lado del arte creado con vistas a una duración y vigencia lo más largas posible, siempre existe un arte destinado por sus propios creadores a una vigencia pasajera y creado para el “consumo”. En

<sup>52</sup> Véase nuestra monografía *Polákova "Vznešenost přírody"* ["La sublimidad de la Naturaleza" de Polák], *Sborník filologický* 10 [Praha] (1934-35): 1-68.

<sup>53</sup> Así el poema *Mayo* de Mácha muestra hoy, al cumplirse el centenario de la muerte del poeta, una acumulación extraordinaria tal vez de todos los matices del valor mencionados.

la poesía son las obras “ocasionales” o crípticas, escritas para un círculo íntimo de amigos; o las obras de actualidad, dependientes temáticamente de ciertas circunstancias sólo conocidas por la época dada o por un círculo cerrado, etc. En las artes plásticas, las pretensiones de durabilidad de cierto valor artístico con frecuencia se manifiestan en la escogencia del material. Por ejemplo, una obra hecha en cera evidentemente es creada con otra expectativa de durabilidad que una escultura en mármol o en bronce; un mosaico revela otra actitud hacia la duración ilimitada de la obra y del valor que una acuarela, y así sucesivamente.

De esta manera el arte “de consumo” es el opuesto permanente del arte “perdurable”; pero existen también períodos en que los artistas prefieren para su obra un efecto breve pero intenso en lugar de un efecto lentamente creciente y a la postre duradero. Un buen ejemplo es el arte contemporáneo. Todavía el simbolismo buscaba un valor lo más duradero posible, no sujeto a las fluctuaciones del gusto y a los actos de recepción casuales. El deseo de la obra “absoluta” fue el fracaso de Mallarmé; de otra parte, el poeta checo Březina expresó la convicción de que se podía “hallar la forma versal más alta, tan pulida que no sea posible lograr nada más perfecto”. Comparemos esto con lo que dice un artista de hoy, A. Breton:

Picasso es a mis ojos tan grande solamente porque se mantuvo siempre en una actitud de defensa frente a las cosas exteriores, incluidas las que él mismo creó; porque jamás consideró estas creaciones como otra cosa que meros *momentos* del contacto entre él y el mundo. Lo perecedero y lo efímero, en contraste con todo aquello que suele ser el objeto de deleite y la vanidad de los artistas, eran para él objeto de búsqueda por sí mismos. En los veinte años que han pasado por encima de su obra se han amarillado los pedazos de periódico cuya tinta fresca contribuyó tanto a la insolencia de esos magníficos ‘papiers collés’ de 1913. En algunas partes la luz ha desteñido y la humedad ha arrugado socarronamente los grandes recortes azules y rosados. Y así está bien. Las estupendas guitarras hechas con tablitas endebles, verdaderos puentes del azar construidos de día en día sobre la corriente del canto, no resistieron la loca carrera del cantante. Pero todo sucede como si Picasso hubiese contado con este empobrecimiento, este debilitamiento, este desmembramiento. Como si en esa lucha desigual, esa lucha cuyo desenlace es indudable, pero que las creaciones de la mano del hombre libran de todos modos contra los elementos, él hubiese querido de

antemano ceder, para conciliar lo que hay de precioso, por ser ultrarreal, en el proceso de su disolución.”<sup>54</sup>

La variabilidad del valor estético no es, pues, un hecho secundario, consecuente tal vez a la “imperfección” de la creación o de la percepción artísticas, o a la incapacidad humana para alcanzar el ideal. La variabilidad pertenece a la esencia misma del valor estético, el cual no es un estado, *ergon*, sino un proceso, *energeia*. Incluso sin desplazamientos en el tiempo o en el espacio, el valor estético se presenta como un devenir multiforme y complejo, que halla expresión en las discrepancias entre las opiniones de los críticos sobre obras recién creadas, en la inestabilidad del mercado del libro y del arte, etc. También en este aspecto tenemos un ejemplo ilustrativo en la época actual, con sus rápidos cambios en las preferencias artísticas, que se manifiestan en la desvalorización precipitada de las obras literarias en el mercado del libro, o en la acelerada aparición y desaparición de valores en el mercado de las artes visuales. Desde luego esto no es más que una “película en cámara rápida” de un proceso que se ha dado en todas las épocas. Las causas de esta dinámica de los valores son sociales: el relajamiento de la relación entre el artista y el consumidor (el cliente), entre el arte y la sociedad.<sup>55</sup> Sin embargo, también en épocas pasadas el proceso del valor estético siempre respondía ágilmente a la dinámica de las relaciones sociales, siendo predeterminado por ella e interviniendo en ella de manera retroactiva.

La sociedad crea, por lo demás, determinadas instituciones y órganos que le permiten influir en el valor estético mediante la regulación de la valoración de las obras artísticas. Entre ellos se cuenta la crítica, el peritaje, la educación artística (incluyendo las escuelas de arte y las instituciones cuyo objetivo es la educación del receptor), el mercado del arte y sus medios publicitarios, las encuestas sobre la mejor obra, las exposiciones, los museos, los concursos y premios, las academias, las bibliotecas públicas, y a menudo también la censura. Cada una de estas instituciones tiene sus tareas específicas; además, puede perseguir algún otro objetivo que la mera

---

<sup>54</sup> André Breton. *Point du jour, Oeuvres complètes*. II (Paris: Gallimard, 1992) 366. N. de la T.

<sup>55</sup> Cfr. Karel Teige, *Jarmark umění [La feria del arte]* (Praga, 1936).

influencia sobre el estado y el desarrollo de la valoración estética (por ejemplo, los museos reúnen materiales para la investigación científica). Este otro objetivo puede ser el principal (como lo es para la censura la regulación de las funciones extraestéticas de la obra en el interés del Estado y del orden social y moral dominante); sin embargo, todas las instituciones mencionadas participan en la influencia sobre el valor estético y lo hacen como exponentes de determinadas tendencias sociales. Por ejemplo, el juicio del crítico suele ser interpretado unas veces como búsqueda de valores estéticos objetivos, otras veces como expresión de la actitud personal del evaluador hacia la obra evaluada, otras como popularización de obras nuevas y difícilmente comprensibles para el gran público, o, en fin, como propaganda de una corriente artística. Sin duda, todos éstos son componentes de cualquier ejercicio crítico y uno de ellos siempre prevalece en el caso concreto; pero el crítico es ante todo vocero o, al contrario, opositor o disidente de una formación social determinada (una clase, un grupo social, etc.). Con acierto mostró Arne Novák<sup>56</sup> que el juicio negativo del crítico Chmelenský sobre el poema *Mayo* de Mácha<sup>57</sup> no es expresión de una aversión personal y fortuita del crítico hacia la obra de Mácha, sino principalmente una manifestación del afán del estrecho medio literario de entonces por impedir la entrada de valores estéticos inusitados que pudieran corromper el gusto y la ideología de ese medio. Es significativo que en ese mismo período, o un poco más tarde, el público lector comenzara a ampliarse, tanto numéricamente como en términos de la procedencia social de los lectores.

El proceso de la valoración estética está relacionado con el desarrollo social y su investigación forma un capítulo de la sociología del arte. No debemos tampoco olvidar el hecho, ya mencionado en el capítulo anterior, de que en una sociedad dada no existe sólo un nivel del arte literario, pictórico, etc., sino que siempre hay varios niveles (arte de vanguardia, de bulevar, arte oficial, popular, etc.) y, por consiguiente, varias escalas de valores estéticos. Cada una de estas formaciones vive su vida propia, pero a menudo se entrecruzan e interpenetran. Un valor que ha perdido su vi-

---

<sup>56</sup> Conferencia sobre la historia de la crítica checa presentada en el Círculo Lingüístico de Praga (abril de 1936).

<sup>57</sup> Ver "Intencionalidad y no intencionalidad en el arte", en el presente volumen, p. 441. y sigs. N. de la T.



gencia en una de ellas puede descender o ascender a otra. Puesto que esta estratificación del arte corresponde *grosso modo* a la estratificación social, la existencia de múltiples estratos en el arte contribuye al complejo proceso de creación y transformación de valores estéticos.

Debemos añadir finalmente que el carácter colectivo y obligatorio de la valoración estética se refleja en los juicios estéticos individuales. Las pruebas son numerosas. Por ejemplo, las encuestas de las casas editoriales muestran que las más de las veces los lectores se deciden a comprar un libro motivados no por las reseñas profesionales, que les parecen demasiado influidas por el gusto personal de los críticos, sino por las recomendaciones de amigos, miembros del mismo público lector al que pertenece el comprador.<sup>58</sup> Así mismo es bien conocida la autoridad de las encuestas anuales sobre las mejores obras del año. Y los coleccionistas de arte muchas veces se deciden por una obra sólo porque el nombre de su autor es el sello de un valor reconocido; de allí el afán de los comerciantes de crear tales nombres-valores<sup>59</sup> y la importancia de los expertos en cuestiones de autoría y autenticidad de las obras.<sup>60</sup>

Hemos visto que el valor estético es un proceso cuyo dinamismo está determinado, de una parte, por la evolución inmanente de la estructura artística misma (cfr. la tradición actual sobre el trasfondo de la cual se valora cada obra particular), y, de otra parte, por la movilidad y los cambios de la estructura de la convivencia social. La ubicación de la obra artística en determinado nivel de valor estético, su permanencia en ese nivel y eventualmente su reubicación o hasta exclusión definitiva de la escala de valores estéticos—todo esto depende de una serie de factores diferentes de las solas cualidades de la creación material del artista, la cual es lo único que perdura de una época a otra, de un lugar a otro, de un medio social a otro. No se trata, sin embargo, de relatividad de juicio, ya que para el evaluador, situado en cierto punto temporal y espacial e inserto en cierto medio social, tal o cual valor de una obra dada se presenta como una magnitud necesaria y constante.

---

<sup>58</sup> Cfr. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* (Leipzig / Berlin, 1931) 51.

<sup>59</sup> Cfr. Karel Teige, *Jarmark umění* [*La feria del arte*] 28 sigs.

<sup>60</sup> Cfr. M.J. Friedländer, *Der Kunstkenner* (Berlin, 1920).

Sin embargo, ¿hemos resuelto con esto (o, más bien, eliminado) el problema de la objetividad del valor estético como algo inherente a la obra material? ¿Ha perdido toda validez y actualidad este problema, abordado durante siglos desde la metafísica, desde la constitución biológica del hombre, o desde la concepción de la obra artística como expresión única y definitiva? Aun si reconocemos la variabilidad de la valoración estética, existen algunos hechos que indican lo contrario. ¿Cómo se explica, por ejemplo, que entre las creaciones de una misma corriente artística o incluso de un mismo autor—es decir, entre obras creadas aproximadamente dentro del mismo estado de la estructura artística y en las mismas condiciones sociales—algunas parezcan ser con toda evidencia más valiosas que otras? Es también claro que entre la aprobación entusiasta y el rechazo violento no hay una brecha tan profunda como entre estas dos formas de valoración y la indiferencia; a menudo incluso el elogio y el rechazo concurren en la valoración de una misma obra. ¿No será, nuevamente, un indicio de que la concentración de la atención sobre una obra—sea con beneplácito, sea con rechazo—puede tener como fundamento (al menos en algunos casos) un valor estético objetivamente superior? ¿Cómo se explicará, además, si no es bajo el supuesto de un valor estético objetivo, el hecho de que una obra de arte pueda ser reconocida como un valor estético positivo incluso por aquellos críticos que desde otros puntos de vista la rechazan enérgicamente?<sup>61</sup> La historia del arte, por mucho que su metodología procure reducir el papel de la valoración a valores históricamente explicables, se encuentra una y otra vez con el problema del valor asociado a determinada obra independientemente de sus aspectos históricos. Puede decirse incluso que la existencia de este problema se confirma justamente por los repetidos intentos de limitar su influencia sobre la investigación histórica. Recordemos, por último, que toda lucha por un nuevo valor estético en el arte, así como todo contraataque, se libra bajo el signo de un valor objetivo y duradero; además, sólo el supuesto de la existencia de un valor estético objetivo puede explicar el hecho de que “un artista verdaderamente grande no concibe que la vida pudiera ser expresada o la belleza modelada por medios distintos de los escogidos por él”.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Como sucedió, por ejemplo, con la recepción de *Mayo* de Mácha por la crítica checa de su tiempo.

<sup>62</sup> Oscar Wilde, “The Critic as Artist” (1890).

Todo indica que el problema de un valor estético objetivo, inherente a la obra artística e independiente de influencias externas, no puede ser evadido. Para ganar acceso a su solución, debemos primero analizar con detenimiento el concepto de “valor estético objetivo”. No nos cabe duda de que el arte, creado por el hombre para el hombre, no puede crear valores independientes del hombre (por lo que se refiere a las manifestaciones de la función estética fuera del arte, ya mostramos en el capítulo anterior que allí tampoco cabe considerar el efecto estético como una cualidad permanente de las cosas). La salida escogida por la filosofía escolástica,<sup>63</sup> que encuentra eco todavía en autores como Wilde y que consiste en la diferenciación entre un ideal invariable de belleza y sus realizaciones variables, puede tener apariencia de validez sólo en la medida en que deriva de todo el sistema de la metafísica; fuera de él tiene el dudoso valor de un expediente. Si no queremos confundir indebidamente la epistemología con la metafísica, podríamos pensar—como lo hicimos a propósito de la norma estética—en la constitución antropológica del hombre, la cual es común a todos los seres humanos y actúa como la base de una relación constante entre el hombre y la obra, relación que, una vez proyectada sobre el fenómeno material, se manifestaría como valor estético objetivo. El problema es que la obra artística como totalidad (y sólo la totalidad es un valor estético) es por su esencia un *signo*, que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no al hombre como una constante antropológica. Acertadamente escribe sobre el arte Wilde en “The Critic as Artist”:

... el sentido de toda bella cosa creada está tanto, cuando menos, en el alma de quien la contempla, como estuvo en el alma de quien la forjó. Incluso es más bien el espectador quien presta a la cosa bella sus múltiples significados y nos la hace maravillosa, poniéndola en alguna relación nueva con la época, de tal modo que llega a ser una parte esencial de nuestras vidas . . .

Así las cosas, ni siquiera al investigar las posibilidades y los presupuestos epistemológicos de un valor estético *objetivo* podemos escapar del alcance de la naturaleza social del arte. Anotemos, sin embargo, que aquí no se trata ya de sociología del arte, por cuanto el objeto de estudio ya no es la

---

<sup>63</sup> Cfr. J. Maritain, *Art et scolastique* (Paris, 1927) 43.

relación entre una obra artística particular y una colectividad particular, sino cierta regularidad universalmente válida que caracteriza la relación entre la obra como valor estético en general y cualquier colectividad o cualquier miembro de una colectividad. Naturalmente, una reflexión así orientada no puede dar como resultado más que un marco general, que adquiere un contenido diferente en cada caso concreto y, por ende, no permite la deducción de reglas críticas especiales. Es además claro que, dada la variabilidad de la valoración, toda validación concreta del juicio estético tiene vigencia sólo con respecto a la relación entre la obra y aquella sociedad o aquel grupo social desde cuyo punto de vista se profiere el juicio. Desde un punto de vista histórica y socialmente limitado, el valor estético universalmente válido sólo se puede intuir y, a lo más, establecer de manera indirecta mediante la confrontación de los juicios de numerosas épocas o medios sociales. Mucho más importante que las reglas es la cuestión fundamental de si el valor estético objetivo es una realidad o una falacia.

Como punto de partida se nos ofrece el carácter *sígnico* del arte. Primero hace falta una breve mención sobre la naturaleza del signo en general. Según la definición corriente, el signo es algo que está en lugar de otra cosa y que señala a esa otra cosa. ¿Con qué fin se emplea el signo? Su función más característica es la de servir como medio de comunicación entre los individuos en cuanto miembros de una misma colectividad; en particular, ésta es la finalidad del lenguaje, el sistema de signos más desarrollado y más completo. Hay que anotar, sin embargo, que el signo puede también tener otras funciones; por ejemplo, el dinero es un signo que representa otras realidades en función de valores económicos, pero su objetivo no es comunicar, sino facilitar la circulación de la mercancía. No obstante, el dominio de los signos comunicativos es vasto: cualquier hecho puede llegar a ser un signo comunicativo. En este dominio se incluye el arte, aunque de una manera que lo distingue de cualquier otro signo comunicativo.

Para averiguar la diferencia específica que caracteriza al arte como signo, examinaremos en primer lugar aquellas artes en las cuales la función comunicativa es más evidente, pues son ellas las que permiten hacer comparaciones. Nos referimos a la literatura y la pintura. Por regla general,

una obra literaria o pictórica contiene una comunicación; si bien en algunos de sus períodos evolutivos la función comunicativa puede hallarse reducida hasta el grado cero (en la pintura absoluta, el suprematismo, la poesía escrita en una lengua artificial), esta reducción es percibida no como el estado normal, sino como su *negación*. De manera análoga, la lingüística actual habla de “desinencia cero” (y no de falta de desinencia) en aquellos casos en que una forma gramatical se caracteriza por la falta de desinencia frente a las formas que sí la poseen. El *concepto* mismo de forma gramatical incluye la desinencia, y así también el concepto mismo de pintura y literatura incluye la comunicación (tema, contenido). La pintura y la literatura son artes temáticas. Pero vale la pena preguntar si la comunicación contenida en una obra literaria o pictórica es un mensaje real o si difiere de la comunicación real, y de qué manera. En efecto, veremos que la función estética, al sobreponerse a la función comunicativa, modifica las características esenciales de la comunicación.

Al igual que un enunciado puramente comunicativo, una obra épica contará algo que sucedió en tal lugar, tal tiempo, tales circunstancias, y con la intervención de tales personajes. Pero habrá una diferencia: mientras entendamos un enunciado determinado como comunicación práctica, daremos importancia a la relación de esta comunicación con la realidad relatada. Esto quiere decir: la recepción del enunciado por parte del oyente estará acompañada por la pregunta, aunque no necesariamente expresada, si lo narrado realmente sucedió, si las circunstancias fueron las descritas por el narrador. La respuesta no tiene que ser afirmativa; bien puede resultar que el enunciado ha sido en parte o del todo ficticio. El oyente entonces conjeturará, y eventualmente procurará averiguar, cuál ha sido la intención del locutor. De estas averiguaciones o conjeturas surgirá otra modificación de la función referencial del enunciado. Por ejemplo: sí, se trata de una ficción que busca engañar y manipular al oyente; en otras palabras, una mentira. O: es una ficción que pretende hacer pasar por real un suceso inventado, pero sin la intención de desviar el comportamiento del oyente, sino simplemente para probar su credulidad; o sea, una mistificación. O bien: se trata de una ficción, pero sin intención alguna de engañar al oyente, sino sólo para presentarle una realidad diferente de la suya, para consolarlo, o para horrorizarlo haciéndole ver la discrepancia entre los hechos inventados y la realidad; vale decir, es una ficción pura.

Pero cuando un enunciado narrativo es entendido como una creación literaria con predominio de la función estética, la actitud hacia el enunciado cambia y la construcción de su dimensión referencial adquiere otro aspecto. La cuestión de si la historia narrada realmente sucedió o no, perderá importancia vital para el oyente (o el lector), y la posibilidad de que el escritor hubiese querido o podido engañarlo ni siquiera llegará a considerarse. Con esto no afirmamos que el problema del trasfondo real de lo narrado deje de existir. Por el contrario, la circunstancia de si el escritor presenta la historia narrada como real o como ficticia y hasta qué punto y de qué manera lo hace, será un componente importante de la estructura de la obra literaria. Los matices de este *modo* de presentación determinan a menudo la diferencia entre las técnicas de distintas corrientes artísticas (como el romanticismo frente al realismo, en ciertos aspectos) o de distintos géneros (el cuento frente al cuento de hadas); y dentro de una obra concreta, las relaciones mutuas entre los componentes y partes individuales (por ejemplo, en la novela histórica la relación entre los personajes y sucesos en el primer plano, que suelen ser ficticios, y los situados en el fondo, que son reales).

De otra parte, considerada desde el punto de vista de la estructura de la obra y del modo de presentación, la cuestión del trasfondo real de lo narrado difiere fundamentalmente del problema de su alcance *comunicativo* real, tal como lo pueda plantear un historiador de la literatura. Al estudiar una novela con fuertes componentes autobiográficos, como *La abuela* de Božena Němcová, el historiador puede desear saber si la juventud de la escritora realmente transcurrió de la manera como se narra en la novela, si su familia realmente vivió en el lugar descrito, etc. Para el lector, en cambio, el problema de la veracidad se plantea sólo en este sentido: ¿deseaba la escritora, o hasta qué punto deseaba, que su obra fuera interpretada como una narración documental sobre su infancia? La respuesta (aunque no expresada) a esta pregunta (aunque no formulada explícitamente) será decisiva para toda la atmósfera sentimental e imaginativa que envolverá la obra, e influirá en el colorido semántico de la totalidad y de los detalles.

El carácter “ficticio” de las obras literarias es, pues, algo muy diferente de la ficción en la comunicación corriente. Todas las modificaciones de la

función referencial de un enunciado que existen en el lenguaje comunicativo, incluida la mentira, pueden jugar un papel en la literatura; pero aquí funcionan como componentes de la estructura y no como valores vitales con implicaciones prácticas. Si el Barón von Münchhausen viviera, sería un mistificador y sus historias serían mentiras; pero el escritor que inventó el personaje y sus mentiras no es un mentiroso, sino precisamente un escritor, y en su versión los cuentos del Barón son discurso literario.

Así las cosas, ¿puede pensarse que el signo artístico esté desprovisto de cualquier contacto directo y obligatorio con la realidad? ¿Será que el arte con relación a la realidad es menos que una sombra, la cual por lo menos indica la presencia de una cosa, aunque no vista por el espectador? En la historia de la estética podemos encontrar corrientes que responderían afirmativamente a tal pregunta; por ejemplo, la teoría estética de K. Lange, que interpreta el arte como ilusión, o la de F. Paulhan, según la cual la esencia del arte es la mentira. Cercanas a esta concepción se hallan también todas las corrientes que se inclinan al hedonismo y al subjetivismo estético (el arte como estimulante del placer y el arte como creación soberana de una realidad antes inexistente).

Estas concepciones no corresponden a la verdadera esencia del arte. Para aclarar el error, pongamos un ejemplo concreto. Imaginemos a un lector de *Crimen y castigo* de Dostoievski. Por lo que dijimos antes, la cuestión de si la historia del estudiante Raskolnikov realmente sucedió estará fuera del horizonte de interés del lector. A pesar de ello, el lector intuirá en la novela una poderosa relación con la realidad; pero no con la realidad narrada, que es un acontecimiento localizado en Rusia en tales años del siglo pasado, sino con la realidad íntimamente conocida por él mismo, con las situaciones que él ha vivido o podría vivir en sus circunstancias, con las emociones y voliciones que han acompañado o podrían acompañar tales situaciones, con los actos a los que lo podrían conducir esas emociones y voliciones. Alrededor de la novela que ha cautivado al lector se acumularán no una, sino muchas realidades. Cuanto más profundamente interese la obra al receptor, tanto más amplia será la esfera de las realidades corrientes y existencialmente importantes para él con las cuales la obra entrará en relación referencial. El cambio que ha ocurrido en la función referencial de la obra-signo es así a la vez su debilitamiento y su fortaleci-



miento. Se debilita la función referencial, por cuanto la obra no apunta hacia la realidad directamente representada por ella; y se fortalece, por cuanto la obra como signo adquiere una relación indirecta (figurada) con las realidades existencialmente relevantes para el receptor y, a través de ellas, con todo el universo del receptor como conjunto de valores. De esta manera la obra de arte adquiere la capacidad de apuntar hacia realidades muy diferentes de aquellas representadas por ella, y hacia sistemas de valores distintos del que le dio origen y sobre el cual está construida.

En este punto de nuestra exposición se nos presenta la oportunidad de dirigir la atención a otras artes diferentes de las que poseen un “contenido”, es decir, a las artes atemáticas, como la música y la arquitectura, para averiguar si también ellas pueden adquirir aquella función referencial múltiple que diferencia las creaciones de las artes temáticas de las manifestaciones comunicativas verdaderas.

La música, por su esencia, no comunica. Puede propender a la comunicación mediante ciertos recursos como la cita, la cita literaria, etc.;<sup>64</sup> pero esta propensión es la negación de su propia naturaleza, así como para la literatura y la pintura lo es el fenómeno contrario—la tendencia hacia lo atemático. Sin embargo, aunque la expresión musical no comunica, puede entablar muy intensamente aquella relación referencial múltiple con extensas áreas de la experiencia vital del receptor y con los valores válidos para él, que hemos hallado característica de la comunicación con función estética predominante en las artes temáticas. Muy bien describe Oscar Wilde en el ensayo citado, esta función referencial indeterminada, múltiple e intensa de la música:

Después de haber tocado una obra de Chopin, me siento como si hubiese llorado por unos pecados que nunca cometí y llevase luto por unas tragedias que no he vivido. Me parece que la música siempre produce ese efecto. Nos crea un pasado que no conocíamos y nos llena del sentimiento de penas que fueron ocultadas a nuestras lágrimas. Me puedo imaginar a un hom-

---

<sup>64</sup> Cfr. Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* [Estética del arte dramático] (Praha, 1931) 277 y sigs.

bre que hubiese hecho siempre una vida perfectamente prosaica y que, oyendo por casualidad algún pasaje musical extraño, descubriera repentinamente que su alma ha pasado, sin él notarlo, por terribles experiencias y conocido alegrías espantosas, amores desenfrenados o grandes sacrificios.

Experiencias que la persona no tuvo pero pudo haber tenido, una biografía potencial sin contenido concreto—así caracteriza Wilde la referencia de la música. Sus palabras expresan poéticamente la multiplicidad y la consecuente ambigüedad referencial de la obra artística como signo. Por la misma razón otro poeta, Paul Valéry, llama “inagotable” la emoción que mana de la música.<sup>65</sup> Desprovista de la función comunicativa, la música revela, aun más claramente que las artes temáticas, el carácter específico del signo artístico. ¿Cuál es el portador del significado en este caso? No lo es el contenido, pues no hay contenido, sino los componentes formales: la tonalidad, la línea melódica, las figuras rítmicas, el timbre, etc. Por eso la función referencial de la música sirve no tanto para iluminar una realidad particular, cuanto para inducir cierta actitud hacia la realidad como un todo. Ésta es una propiedad general del arte como signo, sólo que aquí se hace más evidente.

Bastante similar a la música es la arquitectura, como lo señala acertadamente Valéry en el citado ensayo dialogado *Eupalinos*. Dice Sócrates sobre la música y la arquitectura: “Pero las artes de las que venimos hablando deben—en contraste [con las demás]—engendrar en nosotros, por medio de números y de relaciones numéricas, no una fábula, sino esa fuerza oculta que da origen a todas las fábulas.” Sin embargo, hay que hacer

---

<sup>65</sup> En *Eupalinos*. En otro pasaje de este mismo diálogo se habla de la impresión producida por la música: “¿No era acaso una plenitud cambiante, similar a una llama continua, que alumbraba y daba calor a todo tu ser con un incesante arder de recuerdos, lamentos y presagios, y de una infinidad de sentimientos sin causa precisa?” Véase también H. Delacroix, *Psychologie de l'art* (Paris, 1937, 210 y sigs.): “El mundo de la música es un mundo autónomo, que no quiere depender del mundo de los fenómenos acústicos corrientes. No obstante, posee la potencia [semántica] propia del lenguaje y de los sonidos no musicales... La música generaliza las emociones descendiendo hasta la ondulación rítmica de lo absoluto emocional... Así surgen formas musicales cuya estructura transmite las vibraciones emocionales que tienen lugar en unos estratos más profundos de la vida sentimental que las emociones corrientes. Este dinamismo interior, cuyo esquema es la música, se transforma en el contacto con ella y bajo su influjo, creándola a su vez como su propio símbolo y expresión.”

una distinción, ya que la arquitectura también “habla”, como anota el mismo Valéry, contiene una comunicación; pero, nuevamente, una comunicación de una naturaleza muy diferente de la literatura y la pintura. El mensaje contenido en una obra arquitectónica se relaciona estrechamente con la función práctica de la obra. El edificio “significa” su propósito, es decir, los sucesos y los actos que deben desarrollarse en el espacio delimitado por sus muros: “Aquí—dicen [los edificios]—se reúnen los mercaderes. Aquí deliberan los jueces. Aquí gimen los prisioneros. Aquí, los amantes de la disipación . . . Estos edificios mercantiles, estos juzgados y estas prisiones hablan el lenguaje más claro cuando sus constructores saben su oficio.”

La comunicación contenida en la obra arquitectónica suele estar completamente absorbida y encubierta por la función práctica con la cual la obra está estrechamente ligada. Sólo se torna visible cuando la edificación finge una función diferente de la que realmente cumple: un edificio de apartamentos con aspecto de palacio, o una fábrica en forma de castillo. La destinación fingida (palacio, castillo) viene a ser la verdadera comunicación para el observador.<sup>66</sup> Y justamente porque en los demás casos (en los que la destinación manifestada coincide con la real) la comunicación es casi imperceptible, en la destinación fingida el efecto preponderante queda reservado para aquella ambigüedad y multiplicidad referencial que es específica de la obra artística. Aquí también esta función referencial específica es vehiculada por los medios de construcción “formales”. El proceso por el cual se establece esta relación también fue descrito de manera plástica por Valéry en el diálogo citado, en el pasaje donde Fedro expresa la impresión que le produjo una obra arquitectónica:

Delante de una masa delicadamente aligerada de su peso, y de apariencia tan simple, nadie se daba cuenta de que era conducido hacia un estremecimiento de felicidad por unas curvas imperceptibles, por unas inflexiones mínimas y omnipotentes; y por aquellas profundas combinaciones de lo

---

<sup>66</sup> Como tema en la arquitectura hay que considerar también el valor simbólico de la obra arquitectónica, principalmente en aquellos períodos históricos en que los edificios, sobre todo los públicos, representan la ideología del medio que los originó y al cual sirven, como también su poder y su importancia social. Recordemos, por ejemplo, el validez simbólica del castillo o la de catedral medievales o de los palacios renacentistas y barrocos.

regular y lo irregular que el artista había introducido y escondido y hecho tan imperiosas que se tornaron indefinibles. Ellas impulsaban al observador, dócil en su presencia invisible, a pasar de una visión a otra y de grandes silencios a murmullos de placer, a medida que avanzaba, retrocedía, volvía a acercarse, a medida que erraba alrededor de la obra, movido por ella, juguete de la admiración. “Quiero,” decía el hombre de Megara [el arquitecto Eupalinos], “que mi templo conmueva a los hombres como los conmueve el objeto de su amor.”

Las artes atemáticas nos han mostrado que la función referencial específica que une a la obra artística como signo con la realidad, puede ser vehiculada no sólo por el contenido, sino por todos los demás componentes. Volvamos ahora a las artes temáticas, para averiguar si también en ellas los componentes “formales” pueden llegar a ser—o si incluso siempre son—factores semánticos y portadores de la función referencial. Centraremos nuestra atención en la pintura, porque para la literatura ya está demostrado, gracias a la lingüística funcional, que todos sus componentes en cuanto elementos del sistema lingüístico son portadores de una energía semántica, empezando por la composición fónica del texto y terminando por la construcción de las oraciones. En la pintura la situación es distinta. A primera vista puede parecer que los materiales de este arte (la superficie, la mancha de color, la línea) son de naturaleza puramente óptica, aunque sus elementos secundarios y más complejos (como el contorno, o el espacio dado por la perspectiva y por el color) sí son claramente factores semánticos. Pero ni los mencionados elementos básicos están desprovistos de función referencial. La superficie enmarcada es una cosa diferente del mero campo de visión, aunque a veces pueda coincidir con éste en su contenido. La delimitación por el marco le presta ciertas propiedades semánticas, empezando por el hecho de que todo lo que está incluido en el marco es percibido como una unidad (totalidad) de significado. La línea divide la superficie: con su dirección y recorrido guía el proceso de la percepción y así determina la organización no sólo óptica, sino también semántica del segmento enmarcado. En efecto, incluso en la pintura no figurativa, que no pretende representar ningún objeto, la línea adopta fácilmente la función del contorno; así surge una figuratividad “no figurativa” como significado puro. Estas propiedades semánticas de la línea han sido aprovechadas por algunas corrientes de la pintura contemporánea, como la pintura absoluta (Kandinski) y otras tendencias afines.

Por último, ni la mancha de color es un fenómeno meramente óptico, sino también semántico. La cualidad cromática por sí sola posee amplias posibilidades de significado. El simbolismo de los colores es un hecho histórico-cultural bien conocido, especialmente tal como se generalizó y estabilizó en la Edad Media. Es natural que este simbolismo haya incidido en la pintura: “¿Por qué tiene Cristo en los cuadros siempre ropaje azul? Porque los ojos de los creyentes se alzaban con añoranza al cielo, mansión del desposado celestial y morada eterna de los fieles.”<sup>67</sup> Así el azul se convirtió en el color más noble de los cristianos, aunque por su efecto psicológico pertenece a los colores “fríos”. Incluso en nuestra época, en la que el simbolismo de los colores ya no forma un sistema fijo, ni está en el centro del interés, se comprueba la significación del color en la pintura, incluso en la pintura no figurativa, donde el significado del color no puede adherirse al objeto representado. Cuando el color azul llena la parte superior del cuadro, evocará el significado “cielo” incluso en una obra totalmente desprovista de representación figurativa; si ocupa la parte inferior, será interpretado semánticamente como “agua”.

La cualidad cromática tiene que ver también con la relación entre el color y el espacio. El conocido fenómeno de que los colores “cálidos” aparentemente sobresalen mientras que los colores “fríos” retroceden al segundo plano, tiene implicaciones tanto ópticas como semánticas. En la pintura no figurativa es posible crear un espacio sin validez referencial, un mero espacio-significado, simplemente con la combinación de los dos grupos de colores. De otra parte, la mancha de color es portadora de contorno, de manera similar como lo es la línea; y con el contorno adquiere un significado de figuratividad, aunque no se relaciona con un objeto determinado. Por esta razón la pintura suprematista, que llegó más lejos que cualquier otra corriente pictórica en la supresión de todo “contenido”, prefería para las manchas de color la forma de cuadrado o rectángulo, que son las figuras geométricas más indiferentes, para que así la mancha dejara de actuar por su forma y en lo posible fuera percibida como valor óptico puro sin el matiz semántico de figuratividad. Para revelar la significación de contorno de la mancha de color, la pintura moderna con frecuencia hace que el contorno de la mancha coincida en parte con un contorno lineal y en parte

---

<sup>67</sup> Th. Wohlbehr, *Bau und Leben der bildenden Kunst* (Leipzig / Berlin, 1914).

se desvíe de él. Así podríamos seguir describiendo el potencial semántico del color: el carácter semántico de la diferencia entre el color como característica del objeto (color local) y el color como luz, etc.

Los componentes formales de la obra pictórica obran, pues, como factores semánticos, al igual que los componentes lingüísticos de una obra literaria. Por sí solos no se relacionan con un referente definido; de manera análoga a los elementos de una obra musical, transmiten una energía semántica potencial, la cual, irradiada por la obra como un todo, determina cierta actitud hacia la realidad.

Hemos examinado el carácter sónico (semántico) de la obra artística. El arte está íntimamente ligado con el dominio de los signos comunicativos, pero de tal manera que viene a ser una negación dialéctica de la comunicación real. La comunicación propiamente dicha remite a cierta realidad concreta, que es conocida por el emisor del signo y sobre la cual debe ser informado el receptor. En el arte, por el contrario, la realidad directamente referida (en las artes temáticas) no es propiamente portadora de la referencia, sino sólo su mediadora. La referencia es en este caso múltiple y remite a realidades conocidas por el receptor, que no están ni pueden estar expresadas o aludidas en la obra misma, por cuanto forman parte de la experiencia íntima de aquél. El haz de realidades así referidas puede ser muy considerable y la relación referencial de la obra con cada una de ellas es indirecta o figurada. Las realidades con las cuales la obra artística puede ser confrontada en el consciente y en el subconsciente del receptor, están ancladas en toda la postura intelectual, afectiva y volitiva de éste hacia la realidad en general. Por eso, las experiencias que son puestas en vibración por el impacto de la obra transmiten su movimiento a la imagen general de la realidad en la mente del receptor. La ambigüedad referencial de la obra artística es compensada por el hecho de que el receptor responde a la obra no con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia la realidad.

¿Puede pensarse, entonces, que la interpretación de la obra artística como signo es un acto exclusivamente individual, diferente e incomparable de un individuo a otro? Ya anticipamos la respuesta al establecer que la obra de arte es un *signo* y, como tal, un hecho esencialmente social. Tampoco

la actitud del individuo ante la realidad es un hecho exclusivamente individual, ni siquiera en las personalidades más fuertes: está predeterminada en gran medida (y en las personalidades menos fuertes, casi totalmente) por las relaciones sociales en las cuales el individuo se halla insertado. Por consiguiente, el resultado de nuestro análisis del carácter sónico de la obra de arte no conduce de ninguna manera al subjetivismo estético: únicamente nos ha mostrado que las relaciones referenciales que entabla la obra como signo dinamizan la actitud del receptor hacia la realidad; y el receptor es un ser social, miembro de una colectividad. Este hallazgo nos acerca un paso más a nuestra meta: si las relaciones referenciales entabladas por la obra artística atañen a la actitud del individuo y de la colectividad hacia la realidad, se hace evidente que uno de los problemas más importantes para nuestro propósito será el de los valores extraestéticos contenidos en la obra de arte.

Una obra artística está impregnada de valores, aun cuando no contenga juicios valorativos explícitos ni implícitos. Todos sus elementos, comenzando por el material (incluido el material más físico como la piedra o el metal en la escultura) y terminando por las unidades temáticas más complejas, son portadores de valores. La valoración, como acabamos de señalar, es parte del carácter específico del signo artístico. La referencia de la obra de arte atañe, por su multiplicidad, no a cosas singulares sino a la realidad en su conjunto, influyendo así sobre la actitud general del receptor hacia la realidad; y esta actitud es la fuente y la fuerza reguladora de la valoración. Dado que cada componente de la obra artística, sea del “contenido” o de la “forma”, adquiere esa referencia múltiple en el contexto de la obra, todos los componentes se convierten en portadores de valores extraestéticos.

Los valores vehiculados por los diferentes componentes de una misma obra entran en relaciones recíprocas, unas veces positivas, otras veces negativas. Con ello se influyen unos a otros, siendo posible que un mismo componente material en diferentes contextos sea portador de valores muy diversos.

El atomismo en la indagación de la forma de la obra artística consiste en que el investigador descompone la forma en elementos (como líneas rectas



y curvas, cóncavas y convexas, claramente delimitadas o indefinidas, etc.), atribuyendo a cada uno un sentido constante (por ejemplo, color claro = optimismo, color oscuro = pesimismo, línea recta = claridad y concisión, inmediatez y precisión, racionalidad y funcionalidad). Contra tal procedimiento es necesario señalar que los componentes formales no pueden ser cabalmente comprendidos sino desde la perspectiva de la totalidad, y que según su posición dentro de esta totalidad adquieren significados muy diversos. Por ejemplo, el color negro entre colores claros puede crear un efecto festivo y solemne, como en los retratos de Rubens; el sentido de las líneas rectas puede variar desde una vivencia casi mística de pura delimitación por la propia esencia, hasta una anotación racionalista y mecánica. Las ecuaciones tales como la identificación del color oscuro con pesimismo son demasiado groseras para traducir la compleja vida íntima de la obra artística.<sup>68</sup>

Los valores extraestéticos contenidos en la obra artística forman una unidad de conjunto; pero una unidad dinámica, y no mecánicamente estabilizada. El dinamismo del conjunto de los valores extraestéticos puede alcanzar tal grado en la obra, que se produzca una franca contradicción entre dos valoraciones: por ejemplo, de envilecimiento y de exaltación. Recordemos aquí la representación engrandecedora de los temas “bajos”, frecuente en la pintura realista del siglo XIX (*Los canteros* de Courbet); o la aplicación de los recursos compositivos de la epopeya a héroes y acciones anteriormente usuales sólo en los géneros literarios “bajos”, procedimiento que fue utilizado por la poesía épica romántica.<sup>69</sup> Las contradicciones entre los valores extraestéticos contenidos en la obra pueden ser muy variadas en su naturaleza y su intensidad. Sin embargo, aun cuando alcanzan el máximo de cantidad o intensidad, nunca afectan la unidad de la obra, porque esta unidad no tiene el carácter de una suma mecánica, sino que se presenta al receptor como un problema para cuya solución se requiere superar las contradicciones encontradas durante el complejo proceso de la percepción y valoración de la obra.

<sup>68</sup> H. Lützeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst* (Bonn, 1934) 27.

<sup>69</sup> Véase Iuri Tynianov, *Arjaisty y novatory* [*Arcaístas e innovadores*] (Leningrad, 1929).

(Iuri Tynianov, “El hecho literario”, *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Vol. I. Polémica, historia y teoría literaria, ed. y trad. Emil Volek [Madrid: Fundamentos, 1992] 206. N. de la T.)

De esta manera, los valores extraestéticos en el arte no son sólo asunto de la obra misma, sino también del receptor. Éste se acerca a la obra con su propio sistema de valores, con su propia actitud hacia la realidad. Muy a menudo, o casi por regla general, una parte considerable de los valores percibidos por el receptor en la obra artística está en contradicción con el sistema axiológico válido para él mismo. Es claro cómo se produce esta contradicción y la consecuente tensión: o bien la obra fue creada por un artista perteneciente al mismo medio social y la misma época que el receptor, en cuyo caso las contradicciones entre los valores reconocidos por éste y los valores contenidos en la obra se deben a un desplazamiento de la estructura artística buscado intencionadamente por el autor; o bien la obra proviene de un medio social e histórico diferente, caso en el cual las contradicciones en los valores extraestéticos son inevitables.<sup>70</sup>

La obra de arte como conjunto de valores extraestéticos no es una mera réplica del sistema axiológico vigente y obligatorio para la colectividad receptora. Los valores contenidos en la obra artística no son percibidos como equivalentes, en cuanto a su obligatoriedad, a los valores vigentes en la praxis y explicitados—si de explicitarlos se trata—mediante enun-

---

<sup>70</sup> Podríamos preguntarse si no será necesario contar también con casos de concordancia o discrepancia total entre los valores extraestéticos contenidos en la obra y el sistema de valores del receptor. La concordancia total, o al menos una tendencia en este sentido, sí puede darse; por ejemplo, en aquellas manifestaciones artísticas, usualmente inferiores, que procuran facilitarle al receptor el acceso a la obra allanando todos los obstáculos. Pero es sólo una *tendencia*, porque aun en este caso suele buscarse cierto grado y cierto modo de desacuerdo entre la valoración por parte del receptor y los valores contenidos en la obra. Por ejemplo, es bien sabido que los lectores de novelas “románticas” prefieren aquellas que tratan sobre ambientes y estilos de vida diferentes de los que ellos mismos conocen.

En cuanto a la discrepancia total entre los valores contenidos en la obra y el sistema axiológico reconocido por el receptor, es una tendencia frecuentemente encontrada en la historia del arte, a veces de manera provocadora (como el satanismo de cierta variante del simbolismo, que proclamaba la subversión de todo el sistema de valores: el mal se presentaba como un valor positivo, el bien como negativo). Si los valores de la obra y los del receptor son totalmente irreconciliables, la obra puede perder todo sentido para el receptor y dejar de ser percibida y valorada como obra de arte; de allí la incomprendibilidad de obras provenientes de medios sociales con los cuales no hay puntos de contacto en la postura del receptor, como la sociedad medieval. En parte se incluyen aquí los poetas y otros artistas “malditos”, que en su vida suelen pasar desapercibidos y sólo llegan a ser reconocidos cuando aparece la posibilidad de una relación al menos parcialmente afirmativa entre su obra y el sistema de valores que en ese momento está procurando imponerse.

ciados puramente comunicativos. Así lo comprueba, entre otras cosas, la práctica de la censura, que suele diferenciar entre las opiniones expresadas en la comunicación corriente y las que se pueden deducir indirectamente de una obra de arte o que se encuentran directamente expresadas en ella. Sólo un rigor extremo conduce a la identificación del arte con las manifestaciones comunicativas corrientes.

Hemos alcanzado, en nuestras reflexiones, un punto desde el cual podemos captar la relación recíproca entre el valor estético y los demás valores contenidos en la obra de arte y esclarecer su verdadera índole. Hasta aquí nos hemos limitado a afirmar que en la obra artística el valor estético predomina sobre los demás valores. Esta afirmación se desprende lógicamente de la naturaleza del arte como campo privilegiado de los hechos estéticos, que se distingue, gracias al predominio de la función y del valor estéticos, de la inmensa cantidad de otros fenómenos en los cuales la función estética es facultativa y está subordinada a otra función. Los medios sociales que no conocen una diferenciación precisa de las funciones (como la sociedad medieval o la folclórica) no son conscientes del predominio de la función estética en el arte; pero para ellos tampoco existe el concepto de arte tal como lo entiende la época actual (recuérdese la inclusión medieval de las artes plásticas en la producción material en el sentido más amplio de la palabra). Al afirmar que la función y el valor estéticos predominan en la obra de arte sobre las demás funciones, no expresamos ningún postulado acerca de la actitud práctica hacia el arte (la cual todavía hoy en día puede estar dominada individual y colectivamente por una función diferente de la estética); sólo sacamos una consecuencia teórica de la posición que ocupa el arte en la esfera total de los hechos estéticos, supuesta la diferenciación mutua de las funciones.

Por un malentendido, esta aseveración, aunque conscientemente sólo teórica, suele ser criticada como “formalista” o como expresión del ‘arte por el arte’. El autotelismo de la obra artística, que es un aspecto de la posición dominante de la función y el valor estéticos, es confundido con el “desinterés” kantiano. Para refutar este error, deberemos examinar el lugar y el carácter del valor estético en el arte desde el interior de la estructura artística, es decir, procediendo desde los valores extraestéticos contenidos en los diversos componentes de la estructura, hasta llegar al valor

estético que confiere unidad a la obra. Al hacerlo, descubriremos un hecho extraño e inesperado. Dijimos antes que todos los componentes de la obra artística, tanto los pertenecientes al contenido como los formales, vehiculan valores extraestéticos, los cuales entablan relaciones recíprocas dentro de la obra. La obra de arte se muestra, en última instancia, como un verdadero conjunto de valores extraestéticos, y como nada más que justamente dicho conjunto. Los componentes materiales del artefacto artístico y el modo de su utilización como elementos constructivos, cumplen el papel de meros conductores de las energías representadas por los valores extraestéticos.

Si preguntamos ahora dónde ha quedado el valor estético, veremos que se ha disuelto en los diferentes valores extraestéticos y que no es realmente nada más que una denominación global para la unidad dinámica de las relaciones recíprocas de aquéllos. La distinción entre el aspecto “formal” y el aspecto de “contenido” en la investigación del arte es, por tanto, incorrecta. Tenía razón el formalismo ruso al postular que todos los componentes de la obra artística son, sin excepción, parte de la forma. Falta agregar que todos los componentes son, igualmente sin excepción, portadores de significado y de valores extraestéticos y que, como tales, forman parte del contenido. El análisis de la “forma” no debe ser reducido al mero análisis formal; de otra parte, debemos tener en claro que únicamente la construcción *total* de la obra, y no una mera parte suya llamada “contenido”, entra en una relación activa con el sistema de valores vitales que rigen el comportamiento humano.

El predominio del valor estético sobre los demás valores es otra cosa que un mero predominio exterior. La influencia del valor estético no consiste en absorber y reprimir los demás valores: si bien el valor estético arranca cada uno de los otros valores de su relación inmediata con el respectivo valor vital, al mismo tiempo pone en contacto todo el conjunto de valores, contenido en la obra como totalidad dinámica, con el sistema total de aquellos valores que forman las fuerzas motrices de la praxis social de la colectividad receptora. ¿Cuál es el carácter y la finalidad de este contacto? Hay que tener en cuenta que, como ya hemos visto, dicho contacto rara vez es idílico. Los valores contenidos en la obra de arte generalmente difieren un poco, en sus interrelaciones y en la calidad de los valores particulares, del

sistema axiológico vigente para la colectividad. Se produce una tensión mutua, y en ello reside el propio sentido y la acción del arte. El conjunto de valores que rige la praxis social de la colectividad se ve limitado en su dinámica por la necesidad permanente de aplicación práctica de los valores. La reubicación de los distintos miembros de la jerarquía (la revaluación de los valores) se hace muy difícil y suele acompañarse de graves perturbaciones de la vida social (estancamiento del desarrollo social, incertidumbre acerca de los valores, desintegración del sistema, o acciones revolucionarias). Por el contrario, los valores en la obra artística—que están individualmente relevados de cualquier vigencia real, pero cuyo conjunto no carece de una validez potencial—pueden reorganizarse y cambiar sin detrimento; pueden cristalizar experimentalmente en configuraciones nuevas disolviendo las antiguas, pueden adaptarse al desarrollo de la situación social y a nuevos aspectos de la realidad dada, o por lo menos buscar las posibilidades de tal adaptación.

Desde este ángulo, la autonomía de la obra artística y el predominio de la función y el valor estéticos en ella se presentan, no como un factor amortiguador en la relación de la obra artística con la realidad natural y social, sino como su constante revitalizador. El arte es un factor vital de suma importancia, aun en aquellos períodos de su evolución y en aquellas de sus manifestaciones que dan relevancia al autotelismo del arte y a la dominación de la función y el valor estéticos. Es más: a veces los períodos que enfatizan el autotelismo pueden influir de manera muy intensa en la relación del hombre con la realidad.

Ahora podemos volver definitivamente al interrogante del cual partimos: ¿Es posible demostrar de alguna manera la validez objetiva del valor estético? Señalamos antes que el objeto directo de cada acto particular de valoración estética no es el artefacto artístico “material”, sino el ‘objeto estético’, que representa el correlato de aquél en la conciencia del receptor. No obstante, si existe un valor estético objetivo (independiente y constante), debe ser buscado en el artefacto material, ya que únicamente éste perdura sin cambios. El objeto estético es variable, pues está determinado no sólo por la configuración y las propiedades del artefacto material, sino también por la correspondiente etapa evolutiva de la estructura artística inmaterial. Naturalmente, el supuesto valor estético independiente e inhe-

rente al artefacto artístico material tendrá un carácter potencial en comparación con el valor estético concreto del objeto estético: un artefacto artístico material configurado de tal o cual manera tendrá la capacidad, cualquiera que sea la situación evolutiva de la estructura artística dada, de inducir en la mente de los receptores objetos estéticos con un valor estético concreto positivo. Por consiguiente, el problema de la existencia del valor estético objetivo puede plantearse sólo en el sentido de si una configuración así del artefacto artístico material es posible.

¿De qué manera participa el artefacto material en la génesis del objeto estético? Ya vimos que sus propiedades, o también el significado creado por la estructuración de estas propiedades (el contenido de la obra), entran en el objeto estético como portadores de valores extraestéticos; estos valores, a su vez, entran en complejas relaciones recíprocas, tanto positivas como negativas (concordancias y contradicciones), de modo que se genera una totalidad dinámica mantenida en unidad por las concordancias y a la vez puesta en movimiento por las contradicciones.

Podemos suponer, entonces, que el artefacto artístico tendrá un valor independiente tanto mayor cuanto más rico sea el haz de valores extraestéticos captados por él y cuanto mayor sea su poder para dinamizar las relaciones recíprocas de dichos valores; y todo esto sin sujeción a las variaciones históricas de los valores. Habitualmente se considera como criterio principal del valor estético la impresión de unidad producida por la obra. Pero la unidad no debe ser entendida de manera estática, como armonía perfecta, sino en forma dinámica, como una tarea que la obra le pone al receptor. “El camino tortuoso, el camino en el que el pie siente las piedras, el camino que vuelve atrás - ése es el camino del arte.”<sup>71</sup> Si esta tarea es demasiado fácil, es decir, si las concordancias prevalecen sobre las contradicciones, el efecto de la obra se ve debilitado y pronto se desvanece, porque la obra no obliga al receptor a detenerse ni a volver a ella. Por eso, las obras con escaso potencial dinámico se automatizan rápidamente. Si, por el contrario, resulta demasiado difícil descubrir la unidad de la obra, vale decir, si las contradicciones predominan demasiado sobre las concordancias,

---

<sup>71</sup> Víctor Shklovski, *O teorii prozy* (Moscú: Federatsia, 1929). (E. Volek, *Antología del Formalismo ruso* 123. N. de la T.)

puede suceder que el receptor no sea capaz de entender la obra como una construcción intencional. Sin embargo, la presencia de contradicciones poderosas que crean obstáculos excesivos nunca invalidará el efecto artístico tan definitivamente como lo hace la falta de contradicciones. La impresión de desorientación o de incapacidad para descubrir la intención unificadora de la obra artística, es incluso corriente en un primer encuentro con una creación artística inusitada. Una tercera posibilidad es que tanto las concordancias como las contradicciones condicionadas por la configuración del artefacto artístico material sean poderosas, pero que se mantengan en mutuo equilibrio. Éste es el caso óptimo, que cumple cabalmente el postulado del valor estético independiente.

No olvidemos, sin embargo, que al lado de la construcción interna de la obra artística, y en estrecha relación con ella, existe aún la relación entre la obra como conjunto de valores y el sistema de valores vigente para la colectividad receptora. Ahora bien, el artefacto material entra durante su existencia en contacto con diversas colectividades y con muchos sistemas axiológicos diferentes. ¿Cómo funciona en esta situación el postulado de su valor estético objetivo? Es claro que también en este caso las contradicciones juegan un papel por lo menos tan importante como las concordancias. Una obra calculada para producir una concordancia apacible con los valores vitales reconocidos, es percibida como un hecho tal vez no falto de cualidades estéticas, pero no artístico, sino simplemente ameno (*Kitsch*). Únicamente la tensión entre los valores extraestéticos de la obra y los valores vitales de la colectividad, confiere a la obra la posibilidad de actuar sobre la relación entre el hombre y la realidad, lo cual es la misión más propia del arte. Podemos decir, entonces, que el valor estético objetivo del artefacto artístico es tanto más alto y duradero, cuanto menos fácilmente se somete la obra a una interpretación literal desde el sistema axiológico generalmente aceptado por la época o por el medio dado.

Volviendo a la construcción interna del artefacto artístico, no será difícil llegar al consenso de que las obras con fuertes contradicciones internas y con la consecuente polisemia, son un soporte mucho menos conveniente para la aplicación mecánica del sistema axiológico vigente, que las obras sin contradicciones internas o con contradicciones débiles. Aquí también se muestra la naturaleza multiforme, diversificada y polisémica del arte-



facto material como un valor estético potencial. En suma, el valor estético objetivo del artefacto artístico depende en todos los aspectos de la tensión cuya resolución es tarea del receptor. Esto es algo muy diferente de la armonía, que es considerada a menudo como la máxima forma de la perfección y la máxima perfección de la forma en el arte.

De los principios a los que hemos llegado no es posible sacar ningún tipo de reglas detalladas. Las concordancias y las contradicciones entre los valores extraestéticos, como también su superación por parte del receptor, pueden realizarse de múltiples maneras—incluso en un mismo artefacto—, derivadas de la infinita variedad de los encuentros posibles de la obra con el desarrollo de la estructura artística y con la evolución social. Fuimos conscientes de este hecho cuando planteamos el problema del valor estético objetivo, pero creímos necesario intentar una respuesta a este problema, ya que sólo la presuposición de un valor estético objetivo, buscado una y otra vez y realizado en los aspectos más diversos, confiere sentido al desarrollo histórico del arte. Sólo a la luz de un valor estético objetivo se puede explicar el *pathos* de los repetidos intentos de crear la obra de arte perfecta, así como los incesantes retornos a los valores ya creados, como sucede en el arte dramático contemporáneo, gobernado en su desarrollo por las siempre renovadas intervenciones de unos cuantos valores universales como Shakespeare o Molière. Por esta razón, toda teoría del valor estético debe ocuparse del problema del valor estético objetivo, aun cuando reconozca la variedad irreductible de la valoración concreta de las obras de arte. Aún más claramente vimos la importancia del problema del valor estético independiente durante nuestro ensayo de encontrar su solución, que nos condujo hasta la misión fundamental del arte: la de orientar y renovar sin cesar la relación entre el hombre y la realidad en cuanto objeto de la acción humana.

#### 4

### Conclusión

En los tres capítulos precedentes hemos tratado de tres conceptos correlacionados: la función, la norma y el valor estéticos. En el título del trabajo incluimos las palabras “hechos sociales”, no para limitar nuestro enfoque de la materia tratada, sino con la intención de demostrar que in-

cluso un análisis epistemológico abstracto de la esencia y del alcance de la función, la norma y el valor estéticos, debe partir del carácter social de los tres fenómenos mencionados. El lugar que se le suele asignar en las teorías estéticas a la metafísica o a la psicología, pertenece por derecho ante todo a la sociología. La investigación epistemológica de toda la problemática de los fenómenos estéticos, que es la tarea propia de la estética, debe fundarse sobre el supuesto de que la función, la norma y el valor estéticos son válidos sólo en su relación con el hombre, y más precisamente con el hombre como ser social.

La *función* estética es uno de los factores importantes del comportamiento humano: cualquier acto humano puede acompañarse de esta función y cualquier cosa puede llegar a ser su portadora. No es un simple y prácticamente insignificante epifenómeno de otras funciones, sino un factor codeterminante de la acción del hombre frente a la realidad. Por ejemplo, la función estética coadyuva en el reordenamiento de la jerarquía de las funciones de una cosa cuando se une a una nueva función dominante y la refuerza destacándola sobre las demás. Otras veces suple una función ya desaparecida de una cosa o de una institución, permitiendo así que la cosa o la institución se conserven para un nuevo uso y una nueva función. Así la función estética se integra en los procesos sociales.

La *norma* estética, a la cual corresponde regular la función estética, no es una regla inmutable, sino un proceso complejo que se renueva continuamente. Mediante su estratificación en normas antiguas y recientes, o inferiores y superiores, y mediante los cambios evolutivos de esta estratificación, la norma estética se inserta en la evolución social, indicando unas veces la pertenencia del individuo a determinado medio social, otras veces su paso de un estrato social a otro, o acompañando y señalando los cambios ocurridos en toda la estructura social.

Por último, también el *valor* estético, que opera especialmente en el arte, donde la norma estética es más a menudo transgredida que observada, pertenece por su esencia a los hechos sociales. No sólo la variabilidad de la valoración estética concreta, sino también la estabilidad del valor estético objetivo deben ser inferidos de la relación entre el arte y la sociedad. El valor estético entra en contacto íntimo con los valores extraestéticos

contenidos en la obra de arte, y, por medio de éstos, con el sistema de valores que determina la praxis social de la colectividad receptora de la obra. El valor estético predomina sobre los valores extraestéticos, pero no para suprimirlos, sino para unirlos en un todo coherente. Aunque arranca cada valor individual de su relación directa con el valor correspondiente en la praxis social, al mismo tiempo hace posible una relación activa de todo el conjunto de valores extraestéticos de la obra con la actitud general que los individuos adoptan como miembros de una colectividad frente a la realidad con fines de acción. A través del valor estético, el arte actúa directamente sobre la actitud emocional y volitiva del hombre hacia el mundo; con ello influye en el factor regulador más básico del comportamiento y pensamiento humanos, a diferencia de la ciencia y la filosofía, que influyen en el comportamiento humano por medio de los procesos intelectuales.

En suma, lo estético, es decir, la esfera de la función, la norma y el valor estéticos, se halla ampliamente extendido por toda la esfera del comportamiento humano, y representa un factor importante y multifacético de la praxis. No hacen justicia a su alcance y a su importancia aquellas teorías estéticas que lo reducen a uno solo de sus numerosos aspectos, declarando que el único objetivo de la intención estética es el placer, la emoción, la expresión o el conocimiento. Todos estos aspectos, junto con otros, forman parte de lo estético, sobre todo en su manifestación más alta, cual es el arte; sin embargo, cada uno de ellos desempeña sólo aquel papel que le corresponde en la formación de la actitud general del hombre hacia el mundo.

## EL PROBLEMA DE LAS FUNCIONES EN LA ARQUITECTURA

El problema de la función en la arquitectura es inseparable del problema de la función en el pensamiento, la actividad cultural y la vida diaria de la actualidad. La perspectiva funcional permite entender las cosas como procesos, sin negar su realidad material. Nos muestra el mundo como movimiento y a la vez como una base firme para la acción humana. El concepto de función, como hipótesis de trabajo fundamental de la cultura moderna, evoluciona y se diferencia internamente; por tanto, es necesario tener siempre presente sus características y revisarlas constantemente. ¿Cuáles son estas características? ¿Qué queremos expresar cuando hablamos de la función de alguna cosa?

En primer lugar, el concepto de función se refiere al hecho de que corrientemente utilizamos la cosa portadora de la función para tal o cual propósito. La costumbre, o el uso repetido, es un presupuesto indispensable de la función; el término no es adecuado para una sola utilización singular de una cosa. Tampoco el uso habitual subjetivo, es decir, el uso limitado a un individuo, constituye una función en el sentido propio. Se requiere consenso social sobre el objetivo para cuya consecución se emplea la cosa como medio: cierto modo de utilización de la cosa debe ser espontáneamente comprensible para cada miembro de la colectividad. De ahí se sigue la afinidad—aunque no identidad—de la problemática de la función con la del signo: la cosa no sólo desempeña su función, sino que también la significa. Si se trata, por ejemplo, de una cosa perceptible por los sentidos, su misma percepción sensorial está predeterminada por la conciencia del fin para el cual es utilizada, y a menudo esta conciencia determina la percepción del contorno de la cosa y su inclusión en el espacio. Así, el mango de una herramienta—si nos damos cuenta para qué sirve—será interpretado durante la percepción del objeto, independientemente de su posición concreta en el momento dado, como aquella parte que usualmente tenemos más cerca y de la cual partimos en nuestra aprehensión del contorno total. Si no logramos identificar el mango durante la percepción,

lo interpretaremos como una protuberancia accidental que altera la unidad del contorno, y éste tendrá para nosotros un aspecto insatisfactoriamente ambiguo.

Sin embargo, una cosa no está inevitablemente asociada con una sola función; es más: casi no existe cosa alguna que no sirva a todo un conjunto de funciones. Cualquier acto en el cual se utilice la cosa puede perseguir varios objetivos a la vez. Así mismo es posible emplear una cosa con otro fin y otra función que los habituales, o incluso con una función diferente de aquella para la cual fue diseñada. Finalmente, la función convencional de una cosa puede cambiar en el curso del tiempo. Todo esto depende de la colectividad que asocia convencionalmente ciertas funciones con cierta cosa, como también del individuo que usa la cosa para sus fines personales y en gran medida decide sobre este uso.

El vínculo de una cosa con una función depende, pues, no sólo de la cosa misma, sino también de su usuario, del hombre como miembro de una colectividad y como individuo. La conciencia de la colectividad no se limita a la fijación de funciones mutuamente aisladas, sino que establece entre ellas una red de relaciones complejas cuya regularidad interna rige toda la postura activa de la colectividad frente a la realidad. Como miembro de una colectividad, el individuo tiene a su disposición un conjunto de funciones generalmente aceptado y una distribución convencional de las funciones en el mundo de los fenómenos. Sin embargo, puede desviarse en sus actos de esta regularidad empleando las cosas en funciones que no les son atribuidas por el consenso común, o aprovechando la frecuente multiplicidad de funciones acumuladas en torno de una cosa para trastocar su jerarquía usual y convertir en dominante una función diferente de aquella establecida como dominante por el consenso general. Por lo visto, debemos distinguir: a) la realidad sobre la cual se aplican las funciones, b) el conjunto de funciones depositado en la conciencia de la colectividad y organizado mediante sus relaciones recíprocas en una estructura, y c) el individuo que introduce una contingencia siempre nueva en el proceso funcional, poniendo así en movimiento la estructura de las funciones. Ninguno de estos tres órdenes está asociado de manera unívoca con uno de los otros dos, ni está pasivamente predeterminado por él; sus relaciones mutuas son variables y evolucionan.

Hemos alcanzado un punto de vista desde el cual las funciones se nos revelan como una estructura de fuerzas históricamente variable, que gobierna la postura general del hombre hacia la realidad. Aquí ya estamos lejos del concepto de función como una relación única entre una cosa concreta y un objetivo concreto; pero debemos avanzar más en la generalización. No sólo los actos humanos singulares, sino también las diversas funciones singulares que rigen directamente tales actos, pueden reducirse a unas pocas directrices elementales o funciones primarias, ancladas en la propia constitución antropológica del hombre. Podemos suponer que, por variables que sean las actitudes del hombre frente a la realidad en los diferentes períodos históricos, medios geográficos y condiciones sociales, tienen algo en común: en el modo como el hombre reacciona activamente ante la realidad adversa o propicia para transformarla, en su lucha por la existencia, se manifiestan algunas directrices básicas (aunque bajo aspectos continuamente cambiantes), dadas por el hecho de que la constitución psicofísica del hombre es a grandes rasgos constante.

Sin embargo, no debemos caer en el error de suponer que gracias a la conexión directa de las funciones primarias con la base antropológica y a su número evidentemente reducido, estas funciones puedan ser enumeradas y catalogadas sin mayor dificultad. Incluso en el estado actual de autonomía máxima de las funciones, es a menudo difícil discernir y delimitar con exactitud la participación de funciones particulares en determinados actos o clases de actos; y más difícil aún sería establecer con exactitud cuáles de las funciones discernibles son primarias, es decir, no reducibles a otras funciones e históricamente no condicionadas, y cuáles son derivadas, es decir, originadas por la diferenciación de las funciones primarias. La autonomización máxima de las funciones, que tendemos a considerar como el estado natural, es el resultado de una larga evolución. Hasta el siglo XIX, y todavía hoy día en las culturas folclóricas que se han conservado intactas, la cohesión estructural de las funciones es tan estrecha, que las funciones se manifiestan en forma de haces en los cuales las funciones individuales figuran como meros matices transitorios e inseparables del haz. Así, por lo común es casi imposible distinguir la función estética de la erótica o de la mágico-religiosa (como en el tatuaje o en las cicatrices corporales intencionales en algunos pueblos primitivos). Este predominio de la cohesión estructural de las funciones sobre las funciones singulares,

hace que a menudo sea difícil identificar una misma función en dos contextos históricos o sociales diferentes. Por ejemplo, ha habido casos de obras literarias medievales en las cuales se ha requerido un complejo análisis científico para identificar su función estética, a pesar de que ésta es una de las funciones más claramente verificables.

Estas razones muestran que cualquier intento de enumerar las funciones básicas sería inútil. De otra parte, existen suficientes razones para suponer que las funciones en su conjunto están arraigadas en la constitución antropológica del hombre, y que en todo acto cuyo sujeto es el hombre, están potencialmente presentes todas las funciones (en la medida en que puedan relacionarse con tal acto). Por lo general, el solo objetivo concreto de un acto implica toda una serie de funciones, de las cuales una es dominante mientras que las otras son acompañantes. El carácter de totalidad que distingue al conjunto de las funciones se observa en el hecho de que un mismo sujeto puede intercambiar las funciones de una misma cosa según las situaciones en las cuales la utiliza, o incluso interpretar equivocadamente la función de su propia creación. Se conocen casos de pintores u otros artistas plásticos que, al hablar de su obra, han dado involuntariamente una interpretación falsa a su intención creadora subconsciente. Así mismo, los sujetos a los que se dirige el acto del sujeto actuante, pueden atribuir a este acto funciones diferentes de aquella que le atribuyó y para la cual lo adaptó el sujeto actuante, y pueden reaccionar ante dicho acto según su propia interpretación. Por consiguiente, el que nosotros suponemos que determinado producto de la actividad humana está destinado a cumplir tal o cual función, y que lo manejemos de acuerdo con esta suposición, no prueba en absoluto que la función o las funciones que atribuímos al producto hayan formado parte de la intención de su productor. Por ejemplo, si un producto procedente de un medio diferente del nuestro nos parece ser una obra artística, esto todavía no significa que la función estética fue deseada por el productor o que fue al menos claramente dominante para él. Todo lo anterior indica que en cada acto y su resultado están potencialmente presentes funciones diferentes de aquella que el acto evidentemente desempeña. Más aún: puesto que el sujeto del acto es un ser humano, están presentes en potencia todas las funciones primarias arraigadas en la constitución antropológica del hombre (en la medida en que puedan relacionarse con tal cosa o acto).



Tras estas observaciones generales, abordaremos el problema de las funciones en la arquitectura. Podemos partir directamente de lo que acabamos de decir, pues la arquitectura es un caso típico de producción polifuncional. Con razón concibe la moderna teoría de la arquitectura el edificio como un conjunto de los procesos vitales a los cuales sirve de escenario. Una creación arquitectónica difiere de cualquier instrumento verdadero de la actividad humana (incluso de un instrumento tan complejo como es la máquina) por el hecho de que no está ligada con ninguna actividad definida, sino que está destinada a servir como ambiente espacial para actividades de la más diversa índole. La comparación de una creación arquitectónica con una máquina (“la máquina de habitar” - Le Corbusier) es una expresión aguda de la tendencia de la época a la mayor definición funcional posible de la arquitectura, pero no es una característica transhistórica.

La arquitectura organiza el espacio que rodea al hombre. Lo organiza como un todo y en relación con el ser humano como un todo, es decir, con respecto a todas las actividades físicas o psíquicas de las que es capaz el hombre y que pueden tener su escenario en el edificio. Al decir que la arquitectura organiza el *espacio* circundante *como un todo*, nos referimos al hecho de que ninguna de las partes de una construcción es funcionalmente independiente, sino que es valorada según su modo de modelar, desde el punto de vista motor y óptico, el espacio en el que se halla incluida y al cual delimita. Pongamos por caso una máquina (por ejemplo, una máquina de coser o un instrumento musical de tipo mecánico, como un piano), colocada en un ambiente habitado. Toda máquina posee una función específica; pero como parte de la arquitectura (del espacio habitado) no es valorada de acuerdo con esta función específica, sino con respecto a la manera como modela el espacio para la vista y para los movimientos de los ocupantes. Su propia función es tomada en consideración sólo en la medida en que interviene en la organización del espacio. La función específica de la máquina de coser sólo será tenida en cuenta en la medida en que sea necesario asegurar con su ubicación que la persona que va a trabajar en ella esté sentada cómodamente sin estorbar los movimientos de los demás ocupantes de la habitación, que tenga suficiente luz, etc. La función específica de un piano dentro del espacio arquitectónico se impondrá mediante las mismas exigencias y algunas otras, como la necesidad de una

colocación óptima desde el punto de vista acústico. En cambio, la consideración de si la máquina o el instrumento cumplirán mejor o peor su propia finalidad, quedará completamente fuera del alcance y del interés de la arquitectura. Similarmente, la cuestión del valor arquitectónico de las obras escultóricas y pictóricas que forman parte del espacio arquitectónico, atañerá sobre todo a la manera como estas obras contribuyen a la modelación del espacio. Dijimos antes que la arquitectura organiza el espacio con relación al hombre visto como un todo, es decir, con relación a todas las acciones físicas o psíquicas de las que el hombre es capaz. Esto se desprende de otra aseveración nuestra, según la cual todas las funciones están en principio potencialmente presentes en cada acto humano (hasta donde sea posible relacionarlas con tal acto). En la arquitectura, la omnipresencia de las funciones resalta con tanta mayor claridad cuanto más variadas son las acciones que deberán desarrollarse dentro de la edificación.

Desde luego, no todas las edificaciones están destinadas para todas las actividades del hombre. Existe un conjunto de géneros arquitectónicos, cada uno de los cuales implica cierta limitación y demarcación de la funcionalidad. Sin embargo, los diferentes géneros no carecen de relaciones e influencias mutuas, y sólo el conjunto de *todos* los géneros arquitectónicos de una época y un ambiente social caracteriza el aprovechamiento global del dominio de las funciones por la arquitectura de esa época y ese medio. Una prueba de la estrecha interconexión de los géneros arquitectónicos la constituye el hecho de que cada período evolutivo de la arquitectura tiene un género dominante, con referencia al cual resuelve sus problemas básicos de construcción. Así, el género dominante del período gótico fue la catedral; en el Renacimiento y el barroco lo fue el palacio, en parte público y en parte privado; hoy lo es la vivienda. Por consiguiente, a pesar de la diferenciación genérica, es válida la afirmación de que la arquitectura se relaciona con el hombre como un todo, y con todo el conjunto de sus necesidades físicas y psíquicas. Al nombrar las necesidades psíquicas además de las físicas, tenemos en mente sobre todo los efectos psicológicos de las creaciones arquitectónicas, por lo común designados con términos bastante vagos como “ambiente acogedor”, “monumentalidad” y similares. La relación potencial de la arquitectura con *todas* las necesidades y objetivos del hombre también se ilustra por la posibilidad de desplazamiento de la función dominante de una obra arquitectónica (por ejemplo,

la utilización de un palacio como edificio administrativo, o la transformación de un edificio bursátil en universidad) o incluso de todo un *género* arquitectónico (recordemos la transformación evolutiva del tipo arquitectónico de la basílica, originalmente destinado a la actividad comercial, en una edificación destinada al culto religioso).

La funcionalidad en la arquitectura es, pues, un problema complejo. Contrario a lo que creyeron en su tiempo los pioneros de la concepción funcional, no se trata tampoco sólo de una relación simple entre el individuo que define la finalidad y la finalidad misma, relación de la cual se derivarían directa y necesariamente las formas y la organización del edificio. Tenemos aquí *cuatro horizontes funcionales*, ninguno de los cuales coincide del todo con los demás. En primer lugar, las funciones de un edificio son determinadas por el objetivo concreto; pero también, en segundo lugar, por el objetivo como hecho histórico. Aun cuando se trata de un objetivo tan individual como es la construcción de una residencia familiar, el diseño y la disposición de la casa y, por ende, su funcionalidad, se rigen no sólo por el criterio práctico concreto, sino también por el canon (conjunto de normas) establecido para tal clase de construcciones por su evolución anterior. Ambos aspectos, el actual y el histórico, pueden divergir durante la realización de la tarea dada. El tercer horizonte funcional está dado por la organización de la colectividad a la cual pertenecen el cliente y el arquitecto. Aun las funciones aparentemente más determinadas por el criterio utilitario adoptan el aspecto y las relaciones mutuas que corresponden a la organización de la sociedad, a los recursos económicos y materiales de que dispone la sociedad, y a otros factores similares. En este horizonte funcional se incluyen también los diferentes matices de la función simbólica.<sup>1</sup> También este horizonte funcional social tiene sus propias exigencias específicas, que no coinciden necesariamente con las exigencias de los dos horizontes ya mencionados. Por último, tenemos el horizonte funcional individual: el individuo puede desviarse de todo aquello que es sometido a norma por los tres horizontes anteriores, puede combinar de diversas maneras las exigencias divergentes de dichos horizontes, etc. No olvidemos tampoco que, además del afán por conservar una funcionalidad

---

<sup>1</sup> Véase J. Kroha, "Dnešní problémy sovětské architektury" ["Problemas actuales de la arquitectura soviética"], *Praha-Moskva* 1 (1936): 126-35, 165-66.

estricta, cualquiera de los planos funcionales puede llegar a manifestar una tendencia a alterar esta funcionalidad más o menos radicalmente. La transgresión de las normas funcionales vigentes puede incluso ser señal de un primer impulso hacia la evolución de las funciones mismas y, en consecuencia, hacia la evolución de la arquitectura. Y esta alteración de la funcionalidad suele tener origen en la decisión de un individuo, ya sea el cliente, ya sea el arquitecto.

Por lo visto, los cuatro horizontes funcionales no son idénticos ni necesariamente paralelos; son más bien lo contrario. Sin embargo, están en una relación permanente de tipo jerárquico, lo cual quiere decir que uno de ellos suele predominar, aunque la dominante cambia durante la evolución. Por ejemplo, la arquitectura contemporánea concedió en un principio la mayor atención al horizonte del objetivo concreto; y en los últimos años ha empezado a destacar también el de la funcionalidad social. La arquitectura ecléctica de los años 80 y 90 del siglo XIX privilegió el horizonte del objetivo arquitectónico como hecho histórico, o sea, el género arquitectónico. Prueba de ello es que a menudo se fingía un género arquitectónico diferente del género real: por ejemplo, la articulación de la fachada de un edificio de apartamentos simulaba el aspecto de un palacio. El período siguiente, el de la arquitectura del *art nouveau*, puso en el primer plano la funcionalidad individual: el mandato era satisfacer las exigencias del individuo, adaptar la edificación incluso a funciones ficticias que le eran atribuidas por el individuo, a veces en detrimento de su finalidad real; de ahí el lirismo exuberante de la arquitectura de ese período.

El análisis de las funciones en la arquitectura nos ha llevado a la conclusión de que la arquitectura apela siempre y en todas sus formas al hombre como un todo, a todos los componentes de su existencia, desde la base antropológica general y común, hasta la personalidad individual determinada tanto socialmente como por su singularidad. Además, la arquitectura está predeterminada en su funcionalidad por su propia historia inmanente. La funcionalidad no es unívoca: cada una de las funciones individuales, así como las relaciones entre ellas, presentan aspectos diferentes al proyectarse sobre otro de los cuatro horizontes mencionados. El objetivo de las reflexiones sobre arquitectura no es, pues, sólo un diagnóstico de las diferentes funciones, sino un control racional y una puesta en equili-

brio de los distintos horizontes en los cuales se reflejan estas funciones. Con el calificativo de “racional” no pretendemos en absoluto excluir el momento de lo irracional y de la intuición, ni tampoco la presión constante de lo imprevisible que se origina en el horizonte de la funcionalidad individual. El desconocimiento y la represión de las exigencias de este horizonte podría llevar en la práctica al estancamiento de la evolución. Toda aplicación de una creación humana, material o inmaterial, constituye en cierta medida un “abuso” de esa creación, es decir, una alteración de su función. También en la arquitectura la cuestión de cómo y hasta qué punto es posible o hasta necesario sobrepasar la destinación de un edificio o cambiar la participación de los diferentes horizontes funcionales, es una cuestión indispensable, a pesar de su aparente impertinencia. Con esto se relaciona la cuestión de las posibilidades funcionales secundarias y a menudo sólo potenciales de las creaciones arquitectónicas, aquellas que, sin formar parte del propósito práctico concreto, resuenan, cual los armónicos en la música, en el efecto psicológico del edificio y, a veces, en su utilización activa. Tampoco estas posibilidades pueden ser ignoradas y refrenadas, si no han de convertirse en un mal oculto.

Pasamos ahora al complejo y arduo problema de la *función estética* en la arquitectura. En este contexto habrá que decir unas palabras sobre la relación entre la arquitectura y el arte. Por lo que se refiere a la posición de la función estética entre las demás funciones, debemos recordar, sin entrar en detalles, que la función estética, donde quiera que aparezca y cualquiera que sea su entorno, es la negación dialéctica de la funcionalidad. Al fin y al cabo, cualquier otra función sólo puede manifestarse allí donde se trate de la utilización de un objeto con algún propósito; por el contrario, donde y cuando quiera que se manifieste la función estética, cuanto más fuerte sea, tanto más claramente convertirá el objeto en objetivo, oponiéndose así a su uso práctico. Para ilustrar esto con un ejemplo de la arquitectura, recordemos la experiencia de que un interior con función estética hipertrofiada dificulta su utilización porque atrae demasiada atención sobre sí mismo. Incluso cualquier reorganización del interior, como la renovación o simple redistribución de los muebles, es capaz de hacer revivir temporalmente y de manera indeseable para los ocupantes la función estética del mobiliario y disminuir así la utilidad práctica de las habitaciones.

Este ejemplo nos conduce a otra tesis general: la función estética no emerge de repente, sin transición, como algo añadido y suplementario, sino que siempre está presente en potencia, esperando la menor oportunidad para cobrar vida. Esto se desprende ya de la tesis, planteada al comienzo de este artículo, sobre la omnipresencia potencial de todas las funciones; la omnipresencia de la función estética es particularmente marcada. Como negación dialéctica de la funcionalidad en general, la función estética es el opuesto de cada función particular, como también de cada conjunto de funciones. Por ello su posición entre las diferentes funciones semeja la circulación del aire entre las cosas o, mejor, la mezcla de la oscuridad con la luz. Así como el aire enseguida llena el espacio de donde se ha retirado un objeto, o como la oscuridad penetra en los recodos del espacio de donde ha recedido la luz, así también la función estética va en fuerte adhesión tras las otras funciones; dondequiera que éstas se debilitan, retroceden o se reagrupan, entra enseguida la función estética y se robustece en forma proporcional. No existe, además, cosa alguna que no pueda llegar a ser portadora de la función estética, como tampoco hay cosa alguna que tenga que ser su portadora necesariamente. Si bien ciertos objetos son producidos y adaptados en su forma con miras al efecto estético, ello no significa que, con un cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, no puedan perder esta función de manera parcial o total.

La función estética emerge y desaparece, sin estar vinculada a ninguna cosa de manera invariable. Puesto que propende a ocupar el lugar desocupado por cualquiera de las demás funciones, a menudo la encontramos allí donde una cosa material o inmaterial (como una institución), ha perdido su función práctica; recordemos, por ejemplo, la belleza de las ruinas.<sup>2</sup> De

---

<sup>2</sup> La capacidad para suplir las funciones desaparecidas es propia, hasta cierto punto, de *todas las funciones sígnicas*, es decir, aquellas que convierten la cosa en signo. Tal es el caso, por ejemplo, de la función simbólica, que se apodera—a menudo paralelamente con la función estética—de las cosas (instituciones) ya excluidas del uso práctico. La función estética es una de las funciones sígnicas, ya que la cosa que la porta se convierte *ipso facto* en signo, aunque un signo de índole especial. El carácter sígnico de la función estética se revela en el arte, cuya misión es mediar entre el artista y el receptor con base en una convención creada por la evolución antecedente de la estructura artística. La capacidad de la función estética para suplir otra función desaparecida es mayor que en otras funciones sígnicas, pues la función estética es una negación dialéctica hasta del propio carácter sígnico (recordemos cómo se transforma la función comunicativa en una obra literaria o pictórica). Por esta razón la función estética puede suplir

otra parte, debido a que está en la misma relación de oposición con todas las demás funciones, la función estética es apropiada para tender un puente, durante los desplazamientos evolutivos, entre la estratificación pasada y la futura, en cuyo caso suele actuar, contrario al caso anterior, como un factor evolutivo y heraldo del cambio. Aun cuando se trata de una reestratificación cuyo objetivo final es el predominio de las funciones prácticas, a veces la función estética usurpa en forma transitoria el poder para facilitar el cambio. Por ejemplo, en van der Welde, el arquitecto más importante del *art nouveau*, aparecen los primeros indicios del funcionalismo, pero con un toque estético: se habla de la *belleza* de la máquina como una creación sumamente útil, de la belleza de la línea dinámica, etc. Ambas acciones de la función estética—la conservadora y la facilitadora del cambio—derivan de su esencia.

Existe, en fin, una esfera de fenómenos en los cuales la función estética predomina sobre las demás o por lo menos tiende a predominar: esta esfera es el arte. Ningún arte está separado por una barrera impermeable del mundo de los demás fenómenos: existen transiciones imperceptibles y una fluctuación constante entre el arte y la esfera extraartística e incluso extraestética.

Tras estas pocas observaciones generales, limitadas a las tesis básicas más necesarias, dirigiremos nuestra atención al problema específico de la función estética en la arquitectura. Aquí la función estética ocupa una posición especial, que se puede expresar convenientemente mediante varias contradicciones:

I. La función estética puede intervenir en cualquier género arquitectónico, empezando por edificaciones con fines tan prácticos como un granero, una bodega o una fábrica. En algunos géneros arquitectónicos constituye incluso un componente del efecto global, como por ejemplo en los edifi-

---

incluso otras funciones sgnicas extintas; por ejemplo, es capaz por sí sola de mantener vivo cierto ritual, aunque el significado propio de éste ya haya sido olvidado: así sucede con algunos anacronismos folclóricos, como es en nuestra región la quema de efigies de brujas. Finalmente, una cosa puede perder definitivamente todas las funciones, incluidas las sgnicas, caso en el cual está destinada a perecer.



cios monumentales. Asimismo, la arquitectura está estrechamente ligada en su evolución con las artes plásticas, con las cuales comparte los problemas del espacio y otros. De otra parte, no existe ningún límite claro entre las edificaciones con función estética y aquellas que no la tienen; la arquitectura tiene conexiones directas con la actividad artesanal sin finalidad estética y con la producción industrial. En la arquitectura no es posible, como lo es en otras artes, que la función estética predomine o que al menos se acerque a la máxima posibilidad de predominio. Las funciones prácticas nunca pueden ser subordinadas a la función estética hasta el punto de que el edificio produzca la impresión de una creación estéticamente autónoma; si ello sucediera, la arquitectura se convertiría *ipso facto* en escultura, sería percibida y valorada como escultura.

2. La función estética se presenta en la arquitectura como algo agregado que viene de fuera. Su localización predilecta es la superficie de la edificación (los ornamentos; se dice incluso que la arquitectura empieza donde termina la construcción). Aflora frecuentemente en los componentes menos cargados de funciones prácticas (como el color<sup>3</sup>); a menudo se presenta como algo que *trasciende* la función requerida (por ejemplo, una forma más definida y más regular que la necesaria para un cumplimiento cabal de una función práctica, etc.). Por otro lado, también ha sido cierto que la función estética no viene de fuera, sino que es inherente a la arquitectura. Esto se comprueba especialmente por el hecho de que la función estética confluye con las funciones prácticas en unas agrupaciones indiferenciables. Por ejemplo, no es posible establecer con precisión en qué medida participa la función estética en la categoría funcional de la monumentalidad (con la cual, sin embargo, no coincide) o en el efecto funcional de lo “confortable” o “acogedor” de una vivienda, aunque esto último pueda parecer evidente. Durante la evolución histórica de la arquitectura, la función estética se ha mezclado sucesivamente con otras fun-

---

<sup>3</sup> Se ha insinuado la siguiente clasificación: efecto óptico—función estética; efecto motor—funciones prácticas. Es cierto que la función estética se concentra en torno a la percepción visual, mientras que las funciones prácticas se asocian sobre todo con las posibilidades de movimiento; sin embargo, no se puede excluir completamente el factor óptico de la esfera de las funciones prácticas (cfr. la importancia práctica del color de las paredes en una habitación o en un estudio), ni tampoco el factor motor del campo de la función estética (cfr. el requisito de una accesibilidad perfecta de todas las partes de un espacio como requisito estético).

ciones diferentes: en el gótico con la función religiosa, en el Renacimiento con la representativa, en el barroco con la eclesiástico-religiosa y a la vez representativa.

Si hemos de intentar algún esbozo de solución para estas aparentes contradicciones, debemos primero precisar la relación entre la arquitectura y el arte. La actual teoría de la arquitectura excluye a ésta radicalmente de la esfera del arte, aunque no niega la importancia de la función estética para ella. Esta exclusión se acompaña por una delimitación tajante entre el arte y la esfera extraartística: sólo se considera como arte la esfera de la creación poética libre, no restringida por criterios extraestéticos; en otras palabras, la esfera de la función estética dominante. Puesto que la arquitectura no puede alcanzar la dominancia de la función estética sin pérdida de su propia naturaleza, su exclusión del ámbito de las artes es una consecuencia lógica de la opinión mencionada sobre la esencia del arte. Esta opinión tiene origen en una tendencia que dominó temporalmente la teoría y la práctica artísticas al comienzo de la década de 1920 (la tendencia al arte “puro”), vale decir, no en un principio transhistórico.

No se puede negar que la brecha entre la arquitectura y las demás artes sí existe, en el sentido de que las otras artes actúan sólo en el campo de la cultura espiritual, mientras que la arquitectura actúa en la cultura tanto espiritual como material. Pero, por otro lado, no podemos desconocer las circunstancias que la acercan a las demás artes. Si consideramos el arte en toda su amplitud histórica, geográfica y social, veremos que en todas las artes la tendencia al predominio de la función estética sobre las otras funciones es justamente una tendencia, que aun en los casos más extremos se realiza de manera incompleta. Así mismo, todas las artes desembocan sin rupturas bruscas en la esfera de la dominancia incuestionable de las funciones extraestéticas, es decir, la esfera extraestética. Por ejemplo, no existe una separación tajante entre una obra literaria y una manifestación lingüística comunicativa con un matiz estético. Lo mismo puede decirse de la pintura (un buen ejemplo es el cartel), y hasta de la música, la cual manifiesta en algunas de sus formas (la música de marcha,ailable, ambiental) una clara competencia entre la función estética y las funciones extraestéticas. El desarrollo histórico de cada arte se acompaña por un constante flujo y reflujo de funciones extraestéticas, y ni siquiera en la

creación artística más pura se eliminan estas funciones; sólo se transforman de tal manera que pierden su vigencia práctica individual y entran en contacto con la praxis social por medio de la estructura artística como un todo. Gracias al contacto ininterrumpido con la esfera extraartística y a su transición directa hacia esta esfera, el arte ejerce influencia sobre el estado y los desplazamientos de las funciones y de los valores en la praxis social. Sólo así se puede explicar que el arte, un quehacer que suele limitarse a un círculo estrecho de receptores, pueda influir sobre la praxis social en sus mismas bases.

Al igual que en las otras artes, en la arquitectura existe una lucha constante entre la subordinación y el predominio del valor estético, pero con la diferencia de que la arquitectura carece de la posibilidad de tan siquiera acercarse a la realización del predominio de la función estética. En cambio, el contacto de la arquitectura con la esfera extraestética es muy íntimo, no sólo porque dentro de la arquitectura misma coexisten productos sin intención estética con productos fuertemente dotados de acción estética, sino también porque la arquitectura tiene nexos directos con la producción artesanal e industrial. La diferencia de la arquitectura con respecto a las demás artes es al mismo tiempo un vínculo que la liga con ellas: a la arquitectura, tan fuertemente anclada, a diferencia de otras artes, en la esfera de la cultura material, le corresponde el papel de un puente por el cual las conquistas del arte pasan directamente a la praxis social. La arquitectura propaga no sólo sus propias conquistas, sino también las de otras artes, principalmente de la pintura y la escultura, que son las más afines a ella y con las cuales tiene algunos problemas compositivos comunes o similares, como el problema del espacio, de la luz, del color, etc.<sup>4</sup>

Por tanto, a pesar de su posición excepcional, la arquitectura está ineludiblemente vinculada con el arte. Su antinomia dialéctica básica es en principio la de todas las artes; puede ser formulada como una lucha constante, generadora de soluciones cada vez nuevas, entre la tendencia al predominio de la función estética sobre las demás funciones, y la tendencia al predominio de éstas sobre aquélla. Si la arquitectura no puede alcan-

---

<sup>4</sup> Es interesante que Hegel sitúe la arquitectura en el lugar "más bajo" de las artes: la arquitectura domina en la primera época de la evolución artística, la época simbólica.

zar un verdadero predominio de la función estética, en otras artes tampoco el límite al que pueden llegar en esta dirección es siempre igualmente alto: con facilidad y completamente se alcanza el predominio de la función estética en la música, con menos facilidad y menos completamente en la poesía y la narrativa, y todavía menos en el drama (recordemos la diferencia en la severidad de la censura con la poesía o la narrativa y con el drama). Dijimos antes que la función estética es vista en la arquitectura como algo superficial e inmanente a un tiempo. Esta contradicción no es más que un aspecto de la antinomia básica mencionada. De otro modo se podría describir como una contradicción entre la forma interna y externa, que se manifiesta en todas las artes, pero en la arquitectura con tanta más evidencia, cuanto más fuerte sea la tensión entre ambos polos, o cuantas menos posibilidades tenga la función estética de ganar predominio completo sobre las funciones extraestéticas. Si consideramos la posición de la arquitectura frente a las demás artes desde este último punto de vista, la controversia acerca de si es o no arte termina siendo un asunto de terminología.

Por último, debemos decir unas palabras sobre la manera como surge la función estética en la arquitectura y como genera valor estético. La teoría del funcionalismo ha propuesto la tesis de que la función estética es consecuencia de una acción sin interferencias y una coordinación perfecta de las demás funciones. El aspecto pionero de esta tesis consistió en su concepción de la obra artística como un conjunto de funciones extraestéticas y de sus valores correspondientes; este axioma vale también para otras artes y para la función estética en general, en todo el campo de su acción. Como contradicción dialéctica de todas las demás funciones, la función estética es consecuencia de cierta relación recíproca entre ellas o de un desplazamiento en esta relación. Sin embargo, cabe preguntar si es requisito indispensable para el surgimiento de la función estética (en la arquitectura como en otras artes) que haya una coordinación perfecta de todas las funciones extraestéticas, acompañada del placer que de ella deriva. En la historia del arte, incluida la arquitectura, no faltan ejemplos de nuevas obras valiosas que fueron recibidas con repulsa general, como la casa de Loos en Michaelerplatz en Viena. Además, surge otra duda: ¿es del todo posible que la coordinación de las funciones extraestéticas sea perfecta, vale decir, que sea la única posible? Tal coordinación incluiría la puesta

en consonancia de los cuatro horizontes funcionales por los cuales pasa toda función extraestética, adquiriendo en cada uno de ellos un aspecto diferente así como una relación diferente con las demás funciones. Pues bien, una coordinación perfecta de las funciones desde uno de los horizontes significa necesariamente una alteración más o menos fuerte de la coordinación desde los otros. Más que la posibilidad de alcanzar una consonancia cabal, se plantea aquí la elección entre varios modos de su alteración. A lo sumo podemos hablar (como en otras artes) de la necesidad de equilibrar las consonancias funcionales—y, por ende, estructurales—con las disonancias. A diferencia del carácter estático de la simple consonancia, tal puesta en equilibrio es lábil, dinámica y sujeta a los cambios provocados por los desplazamientos en la jerarquía global de las funciones vigente para la colectividad dada. Es cierto que la arquitectura puede anticipar estas renovaciones del sistema de las funciones; pero aun esta acción será vista por los coetáneos como una alteración, la cual reactivará el efecto estético. También en este aspecto la arquitectura es una de las artes.

## **¿PUEDE EL VALOR ESTÉTICO EN EL ARTE TENER VALIDEZ UNIVERSAL?**

### **1**

El último congreso de filosofía mostró con suficiente claridad que el estudio filosófico de los valores se encuentra en un estado de replanteamiento a fondo. La humanidad ha pasado por un período de relativismo axiológico, que aún no está completamente cerrado, y ahora está tratando de introducir la idea de un valor firme, capaz de resistir tanto las diversas actitudes personales, como las variaciones de la mentalidad colectiva en diferentes lugares y diferentes épocas. Algunos filósofos están buscando un retorno a la solución ontológica. No es nuestra intención presentar aquí una crítica de tales tentativas; por el contrario, creemos que un pensador que parta de un sistema metafísico completo y original posiblemente logre descubrir aspectos aún desconocidos de este problema, siempre y cuando haga una reflexión consecuente, exhaustiva y ceñida a su sistema. Sin embargo, nuestra propia tarea será otra. Nuestro punto de partida lo constituirá una serie de datos científicos aportados por la historia de las artes y de la literatura, y nuestro objetivo será presentar una contribución a la metodología de estas ciencias, pues intentaremos presentar un análisis crítico de la importancia que pueda tener un valor universalmente válido para el desarrollo del arte y para su estudio. El propio problema filosófico del origen de la universalidad del valor estético será investigado desde el punto de vista de la historia del arte. Puesto que cada ciencia procura mantenerse en lo posible independiente de cualquier ontología, deberemos intentar una solución puramente epistemológica.

La cuestión es la siguiente:

¿Es posible o incluso necesario para la historia de cualquier arte admitir, como hipótesis de trabajo, la existencia de un valor estético universal? Esta pregunta no es insignificante, en vista del carácter de la historia del arte, ya que esta disciplina debe considerar sus materiales como resultado

y objeto de un devenir incesante. Es por esta razón que la historia del arte ha sacado tanto provecho de la concepción relativista de los valores, porque gracias a su ayuda ha podido entender la secuencia de cambios estructurales en las obras artísticas como una línea continua, cuyo transcurso está dado por regularidades internas e inmanentes. A pesar de ello, el problema de un valor universalmente válido, que en cierto momento pudo parecer definitivamente cerrado, ha vuelto a plantearse en la historia del arte con renovada fuerza. Los cambios del valor estético registrados por el historiador pueden ser considerados por éste como una prueba de la esencial relatividad de dicho valor, en la cual puede hallar la justificación de la obra que sea. Sin embargo, el historiador tiene por tarea trazar con su investigación una línea continua de la evolución del arte, y en esta labor topa una y otra vez con obras que siguen ejerciendo una influencia activa mucho tiempo después de haber abandonado el estudio del artista. En estas obras, el valor estético universal se presenta como un factor poderoso que colabora en los destinos del arte.

Por consiguiente, el historiador del arte tiene gran interés por la cuestión de la universalidad del valor estético. Es cierto que la mayoría de las obras creadas no alcanza tal repercusión prolongada o recurrente, pero de otro lado parece que el acto de creación siempre se acompaña por la intención del artista de conseguir una acogida incondicional.<sup>1</sup> Aunque a primera vista tal aspiración parezca ser algo totalmente subjetivo, tiene gran impacto sobre el desarrollo objetivo del arte, porque sólo gracias a esta intención se plasmarán los propósitos subjetivos del autor en una obra que trascienda la expresión privada del estado psíquico subjetivo del autor. Pero, ¿cómo se explica que sólo una minoría de las obras que salen del taller del artista perduran más allá de su época? ¿De qué manera y con qué derecho actúan sobre la evolución del arte aquellas obras que perduran? Estos interrogantes también esperan una respuesta: otra prueba de que la metodología de la historia del arte y de la literatura no puede eludir el

---

<sup>1</sup> Aunque el artista rechace el gran público como incompetente, siempre contará con los conocedores. Y en última instancia, aun cuando cuente con una incomprensión general de su obra, pensará por lo menos en el lector o espectador ideal, si bien inexistente. Un poeta simbolista declaró que se contentaría hasta con "ni siquiera un lector". "Ni siquiera un lector" es algo más que ningún lector: se niega la existencia real de una persona así, pero no su posibilidad ideal.



problema de la universalidad del valor estético. Por esta razón abordaremos el problema desde la perspectiva metodológica.

A primera vista hallaremos más bien una falta de universalidad y de constancia del valor en el arte. La obra recién creada muy a menudo es aceptada sólo por una parte de la colectividad receptora, incluso si tiene éxito. Existen obras cuya significación permanece por largo tiempo o por siempre limitada a un solo ambiente social o a un grupo reducido de especialistas. Con el paso del tiempo la importancia social de la obra puede ampliarse o reducirse; en el primer caso puede traspasar las fronteras de la colectividad nacional en cuyo seno se originó, y hasta puede tener un eco más poderoso en su nueva patria que en la primera, como fue, por ejemplo, el destino de la poesía de Byron en el continente. En breve, la universalidad del valor de la obra artística es bastante cambiante en el espacio, aun para las obras que alcanzaron un éxito innegable; e igual sucede en el tiempo, pues el valor de una obra determinada casi nunca permanece constante durante toda su existencia, sino que crece y decrece, desaparece y reaparece. Hasta las obras cuyo valor nadie niega, pasan por períodos en que viven una vida de fantasmas y su fama se mantiene como una mera convención. A veces el valor oficial de una obra se conserva a través de los programas curriculares que prescriben la lectura obligada de cierto poema, el análisis de cierto cuadro, etc. Hay obras que conquistan una fama inmensa y pronto la pierden. Por el contrario, algunas obras que en sus comienzos casi no fueron notadas, pueden ser “redescubiertas” tiempo después, para ganar un renombre tardío, pero duradero.

Pero hay más: no sólo el valor universal, sino hasta su misma idea fluctúa. A veces se le concede gran importancia (como en el clasicismo), otras veces recibe escasa atención. Algunas épocas se muestran indiferentes con respecto a la constancia con la cual el valor estético universal resiste el curso del tiempo (por ejemplo, el futurismo italiano inicialmente proponía destruir los museos de arte); otras rechazan aquel aspecto del valor que produce máxima repercusión en el espacio y en el ambiente social y crean obras dirigidas a especialistas (simbolismo). Por tanto, el alcance práctico de la resistencia que la obra artística opone al tiempo difiere según el arte en cuestión. Por ejemplo, sería imposible entender la evolución del arte

escénico sin tomar en consideración las recurrentes intervenciones de ciertas grandes obras como la tragedia de Shakespeare o la comedia de Molière. Por el contrario, en el cine—el arte más cercano al teatro—la universalidad del valor se ve restringida a la divulgación del valor en un momento dado y sin futuro. Finalmente, no deja de ser interesante, para esta cuestión del valor estético universal, el hecho de que los grandes museos, destinados a preservar los valores “eternos”, dan pruebas de la inestabilidad de estos valores con los constantes cambios de las obras expuestas y con su colocación variable en lugares prominentes.

Después de todas estas salvedades, ¿sigue siendo posible o útil mantener el presupuesto de una universalidad real del valor estético? ¿O sería más conveniente admitir tan sólo una escala más o menos rica de valores relativos? Si aceptáramos la segunda posibilidad, estaríamos, a pesar de todo, en desacuerdo con el sentido mismo de la evolución artística. Si bien el valor estético fluctúa sin cesar, la creación artística conserva su carácter de búsqueda pertinaz de la perfección. Sin este rasgo, la evolución del arte sería un fluir sin dirección ni sentido. Dijimos antes que toda obra artística es creada necesariamente con la intención de alcanzar un éxito universal; prueba de ello es el repudio con el cual los artistas—incluidos los que más desprecian la inmortalidad—fustigan a menudo las propuestas de sus compañeros en el arte, aunque éstas sean paralelas a sus propias búsquedas.

El valor universal existe y actúa muy sensiblemente, pero no coincide con la máxima repercusión en el espacio y en el tiempo, ni se asocia de manera irrevocable con determinadas obras. Tiene el carácter de una energía viva, que debe renovarse continuamente para mantenerse viva. Cual rayo explorador, ilumina el pasado del arte para descubrir en él múltiples aspectos aún desconocidos. Así se genera una tensión fructífera entre el pasado y el futuro del arte, y esta tensión influye en la actividad artística presente. El arte necesita seguir tanto la tradición como el impulso del momento presente de la evolución. El valor universal, con su naturaleza de energía viva, hace posible la síntesis de estas dos necesidades contrarias: con su variabilidad atrae la atención del artista hacia aquellos predecesores suyos cuyas obras corresponden a las tendencias actuales. En ello radica la significación y la importancia de la universalidad del valor estético para la evolución del arte. Para convencernos de este hecho, basta abandonar la

concepción estática del valor universal y darnos cuenta de que también este valor tiene el carácter de una energía siempre viva.

## 2

Hasta aquí hemos tratado de la importancia metodológica del valor estético universalmente válido, dejando de lado la cuestión del criterio de este valor. En este momento debemos incluirla, porque sin el criterio, el concepto mismo de universalidad quedaría poco claro e indeterminado. En primer lugar, existen varios criterios equivalentes: 1. es universal aquel valor que alcanza máxima difusión en el espacio, así como máxima difusión en diferentes medios sociales; 2. aquel que resiste eficazmente al tiempo; 3. aquel que es evidente. Se podría objetar que estos tres criterios son realmente uno solo, con tres aspectos correlativos; y sería cierto si la universalidad ideal del valor estético fuese realmente posible, pues en tal caso todo valor universal concreto tendría validez en todas partes y siempre y sería igualmente evidente para todos los individuos. Pero hemos visto ya que el valor universal fluctúa y que su extensión o su objeto varían continuamente. Como consecuencia de esta inestabilidad, los tres criterios a menudo divergen; por ejemplo, un valor que ha alcanzado máxima extensión en el espacio no siempre posee durabilidad en el tiempo ni evidencia. Por consiguiente, debemos investigar cada uno de los criterios del valor estético universal por separado.

El criterio de la difusión en el espacio y en diferentes medios sociales parece ser el menos convincente. Si una obra que ha ganado una repercusión muy amplia la pierde rápidamente, nos inclinamos a darle la razón al tiempo contra el espacio y decir que en realidad el valor universal de la obra es escaso o nulo. Sin embargo, esto no significa que el criterio de la difusión en el espacio geográfico o social carezca de interés para la historia del arte. Por el contrario, una de las tareas fundamentales de esta disciplina es no sólo el estudio de la difusión sincrónica de cada obra artística singular, sino también la investigación de la actitud general de cada época respecto de la difusión relativa de ciertas obras artísticas. Hay épocas en la evolución del arte que consideran que para la universalidad de la obra basta que sea aceptada por determinada clase social (por ejemplo, la literatura francesa en el período de los grandes salones literarios de los siglos

XVII y XVIII); en otros períodos es suficiente para el éxito de la obra su acogida por una élite aun más reducida, pero internacional (la vanguardia de postguerra, cuyos miembros, los artistas, eran al mismo tiempo el público unos para otros); otras veces se requiere como signo de universalidad el consenso general de todas las clases y medios sociales (como algunas tendencias actuales que demandan un arte lo más generalmente accesible). Todas estas actitudes, junto con algunas otras posibles, alternan durante toda la evolución del arte y contribuyen a caracterizar cada una de sus etapas.

La resistencia al tiempo parece ser un criterio más importante para la universalidad del valor estético que la mera extensión en el espacio. ¿Es posible someter a análisis crítico esta sensación instintiva de una mayor importancia del criterio del tiempo? Opinamos que sí, porque sólo este criterio puede poner a prueba el verdadero significado de la obra. Al juzgar una obra artística, no juzgamos el artefacto material, sino el 'objeto estético', que es el equivalente inmaterial de dicho artefacto en nuestra conciencia, resultado del encuentro de los estímulos generados por la obra con la tradición estética viva, que pertenece a la colectividad. El objeto estético está sujeto a cambios, aunque siempre se refiere a una misma obra material. Los cambios del objeto estético se producen cuando la obra penetra en nuevos ambientes sociales, diferentes del de su origen; pero estos cambios sincrónicos suelen ser poco importantes en comparación con los cambios diacrónicos. En el curso del tiempo una obra materialmente idéntica puede asumir sucesivamente toda una serie de objetos estéticos muy diferentes entre sí, cada uno de los cuales corresponderá a otra etapa evolutiva de la estructura del arte dado. Por consiguiente, cuanto más tiempo conserva una obra su eficacia estética, tanta mayor certeza podemos tener de que la durabilidad del valor no está ligada a un objeto estético pasajero, sino con la manera como está hecha la obra en su aspecto material. De otra parte, esta importancia del tiempo para la universalidad del valor estético no impide que la valoración del criterio mismo vacile en el curso de la evolución. Existen momentos en la evolución del arte que le otorgan poca importancia, como el mencionado caso del futurismo con su propuesta de destruir los museos del arte, que son instituciones destinadas a preservar las obras de trascendencia duradera.

El tercer criterio de universalidad del valor estético, la evidencia, consiste en que el individuo, al valorar una obra artística, tiene la certeza inmediata de que su juicio posee una validez general y no sólo individual, y trata de imponer esta certeza a los demás como postulado. Esta sensación de evidencia estética llevó a Kant a atribuir un carácter a priori al juicio estético. Nosotros preferimos evitar este término, porque el juicio estético, a pesar de toda su evidencia subjetiva, no nos parece satisfacer las condiciones necesarias de un juicio a priori. Tal juicio debe ser independiente de toda experiencia, mientras que el juicio estético deriva a menudo de experiencias previas, ya sea propias o tomadas de otros. Frecuentemente nos encontramos con personas que basan su juicio conscientemente en las autoridades; prueba de ello es la existencia de la crítica de arte y literaria, entre cuyos objetivos se cuenta el de dirigir el juicio de aquellos que tienen poca capacidad para juzgar por sí mismos. La certeza del juicio estético se adquiere a menudo con una educación especial, apoyada en valores reconocidos. Para ser un juicio a priori, el juicio estético tendría que ser cada vez independiente de las disposiciones individuales de quien lo profiere; pero fácilmente podemos comprobar que todos los juicios de una misma persona, por seguro que sea su gusto, forman una línea muy coherente, determinada justamente por sus disposiciones. Por tanto, la evidencia del juicio estético es sólo subjetiva; su aspiración a una validez ilimitada es simplemente un postulado con el cual el individuo se dirige a la colectividad.

En consecuencia, el papel histórico de la evidencia del juicio estético está sujeto a cambios. Ha habido períodos en los cuales la evidencia del juicio en materia del arte se atribuía a los individuos que encargaban las obras más que a los artistas mismos. Geoffrey Chaucer solicitó a cierto patrono noble que le corrigiera sus poemas para ponerlos a tono con el gusto imperante; por el contrario, Miguel Ángel se rebelaba contra los criterios estéticos que pretendía imponerle el papa. También la autoridad estatal u otra (por ejemplo la eclesiástica) procura en algunos períodos monopolizar el derecho a una evidencia no motivada del juicio estético. A veces la evidencia del juicio estético es atribuida a los especialistas, otras veces al gran público (Molière mostraba sus obras a su sirvienta para que las valorara). El criterio de la evidencia funciona, pues, como un factor histórico, que es influido por el proceso ininterrumpido del arte y a su vez influye en él, al igual que los dos criterios anteriores. A pesar de ello, el criterio de la

evidencia tiene una posición especial y privilegiada respecto de los otros dos.

El criterio del tiempo y el del espacio tienen una relación tan sólo indirecta con la evolución del arte, pues ambos se limitan a señalar los ejemplos que se deben seguir. En cambio, el criterio de la evidencia es parte integrante del acto mismo de creación, por cuanto dirige la actitud estética del artista. Aplicado de esta manera en la creación artística, este criterio le brinda al artista la certeza subjetiva de haber logrado la única solución objetivamente adecuada. Por consiguiente, este criterio actúa como mediador entre la intención subjetiva del artista y la tendencia evolutiva objetiva, la cual se manifiesta a través de la obra y a la vez es influida por ella para el curso ulterior de la evolución.

Así, los tres criterios de la universalidad del valor estético se sitúan en el terreno de la evolución y, por ende, están sujetos a cambios; ninguno de ellos ha mostrado ser independiente de los cambios históricos del gusto. A pesar de ello, no abandonamos la idea tradicional de un valor estético universalmente válido, el cual difiere sustancialmente del valor relativo y conserva, pese a su variabilidad concreta, una identidad ideal a través del tiempo. Pero, ¿puede un valor siempre idéntico a sí mismo ser entendido de otra manera que como un valor ontológico? Para resolver esta duda, no olvidemos que la identidad, tal como la concebimos, tiene un carácter enteramente dinámico, pues consiste en una mera aspiración, continuamente renovada, a la universalidad. Para explicarla, no es necesario recurrir a la suposición de un valor inmutable; más bien debemos preguntar por la fuente de tal aspiración a una validez universal. Éste será el objeto de la tercera parte del presente trabajo.

### 3

Tomaremos como punto de partida provisional la inherencia del valor estético universal al artefacto material (valor estético como cualidad de la obra artística material). Este presupuesto ha sido negado muchas veces y parecería estar definitivamente descartado desde que los estudiosos del arte se dieron cuenta de que la valoración estética no atañe al objeto material, sino al 'objeto estético'. Como dijimos antes, el objeto estético nace

en la intersección de los estímulos originados por la obra material con la tradición estética viva del arte en cuestión, y el lugar de esta intersección es la conciencia del individuo que valora. Así se vio la imposibilidad de atribuir el valor estético directamente a la obra material, como si fuera una cualidad de ésta. Sin embargo, esto no significa que la obra material no pueda desempeñar un papel importante en la valoración, mediante la manera como está hecha. De lo contrario no se podría entender por qué ciertas obras materiales pueden tener una eficacia estética siempre nueva, a pesar de la variabilidad de los objetos estéticos que se asocian a ellas consecutivamente en el tiempo y en la evolución del arte correspondiente. El valor estético está vinculado con la obra material, aunque esta relación no es la de una cualidad con su portador.

¿De qué clase es esta relación? Recordemos, en primer lugar, que toda obra material sale de manos humanas y se dirige a seres humanos; por tanto, sólo el hombre puede inducir una relación entre un objeto material y el valor orientado hacia el objeto estético inmaterial. ¿Es inducida esta relación por el individuo humano? ¿Y quién puede ser este individuo? ¿Cualquiera de los que perciben la obra artística?, ¿o sólo aquel individuo único que la crea? Hace unas décadas la idea popular era que el valor de una obra reside en la armonía perfecta entre el creador y su obra, o incluso en la concordancia que pueda haber entre cierto estado psíquico individual del autor y la obra. Se olvidaba que tan pronto como la obra material sale de las manos de su autor, se convierte en una cosa pública que cualquier persona puede entender y explicar a su manera. No sólo el autor es una individualidad, también lo es el lector y el espectador; vale decir, no sólo el autor comunica su personalidad y sus estados psíquicos a la obra, sino que también lo hace el lector y el espectador. Algunas obras admiten con facilidad tal penetración de la personalidad en su estructura interna, otras casi no la admiten. Para el teórico y el historiador del arte es interesante medir el grado de expresividad directa que admite una obra artística determinada; pero este dato, aunque muy importante para la caracterización de la obra, no significa nada con respecto a su valor. La obra artística es por su esencia algo más que mera expresión de la personalidad del autor: ante todo es un signo, destinado a mediar entre los individuos, entre los cuales se cuenta tanto el individuo que crea como los que integran el público. Aunque el individuo creador es percibido como aquella parte de



la cual procede el signo, mientras que los demás son vistos como la parte meramente receptora, la comprensión mutua entre las dos partes se hace posible sólo gracias al hecho de que todos los individuos involucrados son miembros iguales de una misma colectividad real o ideal, estable u ocasional. Como signo, la obra puede ser polisémica e incluso se le pueden atribuir muchos “sentidos” sucesivos o simultáneos; cada uno de estos sentidos corresponde a determinado objeto estético asociado con la obra material dada. Cuanto mayor sea esta capacidad semántica de la obra, tanto más capaz será de resistir los cambios de lugar, ambiente social y tiempo, y tanto mayor será su valor.

¿En qué circunstancias puede esta capacidad alcanzar su grado máximo? El hombre como miembro de una colectividad está influido por la actitud de dicha colectividad hacia el mundo; por tanto, es muy probable que si el autor de una obra artística y su público pertenecen a la misma sociedad concreta, la obra no tendrá que hacer valer todo su potencial semántico, porque todas las personas que se acerquen a ella lo harán aproximadamente con la misma actitud. Supongamos, sin embargo, que la sociedad receptora cambie por completo con el tiempo, como sería el caso de una obra literaria leída varios siglos después de su creación en un país muy diferente del país de su origen. Si en estas circunstancias la obra conserva su alcance semántico y su eficacia estética, podemos considerar este hecho como prueba de que la obra no se dirige sólo a una personalidad humana determinada por un estado momentáneo de una sociedad, sino a lo que es universalmente humano: tal obra demuestra estar conectada con la esencia antropológica del hombre. Precisamente en esto reside el valor universal de la obra, dado por la capacidad formal de la obra para funcionar como una cosa estéticamente valiosa en ambientes sociales muy diferentes, aunque el valor *en sí* es cualitativamente diferente en estos diversos ambientes. Además, el valor estético universal no se agota en la pura acción estética de la obra de arte: la obra que es su portadora también será capaz de tocar a los niveles más profundos y a los aspectos más variados de la vida psíquica de la persona que entra en contacto con ella. Podríamos incluso preguntar si el valor estético universal no es en su propia esencia simplemente un indicador de cierto equilibrio entre los diversos valores contenidos en la obra.

Nos queda un solo interrogante más: ¿es posible formular expresamente las condiciones que debe cumplir una obra para poder llegar a lo universalmente humano? Es indudable que en el fondo de todo acto humano hay algo que pertenece al hombre en general. Por ejemplo, la lingüística moderna ha descubierto varias leyes generales del lenguaje, es decir, de la facultad humana de hacerse entender mediante signos lingüísticos. Desde luego, el caso del lenguaje es muy diferente del caso del arte, pues el lenguaje debe estar activamente a disposición de todos, mientras que el arte (al menos tal como lo entendemos hoy) es practicado en forma activa sólo por unos especialistas que llamamos artistas, hecho que permite mucha más libertad y mucha menos uniformidad que en el uso común del lenguaje. No obstante, con frecuencia se ha constatado que existen ciertas similitudes importantes entre los productos del arte primitivo de diferentes países, del folclor y del arte infantil. Tales similitudes parecen atestiguar la existencia de una base antropológica común, de la cual brotarían estas creaciones de seres humanos menos complejos que el hombre adulto moderno. También es característico el hecho de que las obras de la literatura infantil alcanzan mucho más fácilmente que la literatura para adultos un valor independiente del fluir del tiempo y de los desplazamientos en el espacio. La literatura infantil posee un número elevado de obras favoritas durante generaciones y en muchos países y medios sociales, como *Corazón de Amicis*.

Así las cosas, ¿podemos esperar que algún día lleguemos a unos preceptos absolutos para la creación de obras con un valor estético universal? Fechner, al fundar la estética experimental, abrigaba la esperanza de hallar tales reglas absolutas. Hoy ya hemos aprendido—en parte gracias al desarrollo posterior de la misma estética experimental—que entre la constitución antropológica del hombre en general y la valoración estética concreta se inserta el individuo humano como miembro y como producto de la sociedad en la cual vive y la cual de por sí está sujeta a evolución. Sabemos también que el valor estético universal, a pesar de su sustrato antropológico, es tan variable, que los resultados alcanzados una vez por la creación artística pierden valor con la repetición. Con ello no queremos decir que una investigación exhaustiva del arte primitivo, folclórico e infantil, junto con el estudio de las formas más diferenciadas del arte, no pueda conducir a un conocimiento bastante detallado de unos principios universales de largo

alcance. Pero estos principios no tendrán el carácter de preceptos. Así como las mencionadas leyes generales del lenguaje no tienen nada que ver con la gramática normativa porque no pueden ser infringidas, así mismo las leyes generales del arte no tienen nada que ver con preceptos.

El arte siempre buscará llegar hasta la base antropológica por caminos aún no transitados. Esto no significa que no sea posible lograr un vínculo intensivo de una obra concreta con la base antropológica universalmente humana; por el contrario, tal victoria incondicional es frecuente en el arte y, cada vez que se obtiene, tenemos una obra maestra más. Sin embargo, el número de los caminos que van del arte al “hombre en general” es ilimitado y cada uno de ellos corresponde a determinada estructura social o, mejor, a determinada actitud vital propia de esta estructura. Depende de la obra artística misma si será capaz de establecer una relación activa con una o con muchas actitudes personales distintas. Así volvemos, por tercera vez, a nuestro punto de partida.

Al igual que los dos apartados anteriores, el tercero nos ha conducido a la conclusión de que el valor universal está en un constante proceso de génesis. Pero también nos ha mostrado que la variabilidad de este valor consiste en que el arte retorna una y otra vez a cierta constante, a saber, a la constitución general del hombre. ¿No será acaso que nuestras pesquisas han dado un resultado parecido a aquella solución ontológica del problema que presupone el valor universal como una asíntota, hacia la cual la evolución del arte tiende constantemente sin alcanzarla jamás? Sí y no. Las coincidencias de ambas concepciones son bastante evidentes, pero también hay entre ellas algunas diferencias fundamentales.

Ante todo, el valor estético ontológico es ilimitado (por ello para muchos pensadores todas las clases de valores universales tienden a fusionarse), pero por esta misma razón está despojado de todo contenido concreto. En cambio, la constitución antropológica, que colocamos en su lugar, posee un contenido cualitativo que evidentemente limita el valor: la belleza sólo existe para el hombre. El valor estético ontológico, carente de un contenido concreto, nunca puede alcanzar una realización adecuada, mientras que la constitución antropológica es capaz de generar un número ilimitado de realizaciones estéticas adecuadas, correspondientes a diversos aspectos

cualitativos de la constitución del hombre. En contraste, las realizaciones particulares del valor estético universal concebido *ontológicamente* sólo se pueden diferenciar *cuantitativamente*, como mayor o menor perfección.

La constitución antropológica por sí sola no contiene nada estético; así que entre ella y sus realizaciones estéticas existe una tensión *cualitativa* y cada realización revela una nueva visión de la constitución básica del hombre. Por esta misma razón el valor estético universal, basado en la constitución universal del hombre, puede, a pesar de la estabilidad de este sustrato, producir estímulos para los virajes y cambios en la evolución del arte.

No hemos logrado, pues, una codificación del valor universalmente válido tal como lo deseó Fechner. Sin embargo, esperamos haber alcanzado nuestro objetivo básico—el de poner en relación la idea de un valor universalmente válido con la idea de la evolución continua del arte. Hemos intentado esbozar un capítulo de la metodología general de la historia del arte y de la literatura. Lo que necesita esta ciencia, o más bien grupo de ciencias, no son reglas estáticas, sino una directriz filosófica que le permita aprehender el valor estético universal en su aspecto histórico de energía viva. El concepto del valor estético universal no puede ser abolido sin distorsión del estado real de las cosas; pero el historiador tendría las manos atadas si se le impusiera una concepción estática de este valor.

Para finalizar nuestra exposición, nos aventuramos a formular una pregunta más: ¿No sería posible, luego de algunos ajustes necesarios, aplicar también a otros tipos de valores universales la solución dinámica del problema del valor estético universal, que concibe este valor como energía viva que está en una relación constante, pero históricamente variable, con la constitución invariable e universalmente humana del hombre?

## EL LUGAR DE LA FUNCIÓN ESTÉTICA ENTRE LAS DEMÁS FUNCIONES

El problema del lugar de la función estética entre las demás funciones o de su situación en la estructura general de las funciones, es realmente el problema de lo estético fuera del arte. Mientras contemplamos lo estético desde el punto de vista del arte (el arte tal como lo entendemos hoy), la posición de la función estética no plantea problema alguno: aquí la función estética siempre tiende a dominar (otro problema es de qué tipo de dominancia se trata, pero esta cuestión está fuera de nuestro interés en esta conferencia). Sin embargo, tan pronto como traspasamos los límites de la esfera del arte, comienzan las dificultades. Por un lado, una y otra vez nos sentimos tentados a considerar la función estética como algo secundario, como algo que puede darse pero que no es necesario; por otro lado, la función estética precisamente fuera del arte llama tanto la atención, emerge en tantas manifestaciones diversas de la vida, e incluso se muestra como un componente tan indispensable de áreas tales como la vivienda, el vestir o las relaciones sociales, que se hace necesaria una reflexión sobre su papel en la organización global del mundo.

Una simple mirada a la historia de la estética nos enseñará, en efecto, que mucho antes de ocuparse de lo estético en el arte, la filosofía comenzó a reflexionar sobre lo bello (vale decir lo estético) como un principio metafísico y un factor del orden universal. En Platón, lo estético extraartístico y el arte son dos áreas hasta tal punto separadas, que lo estético extraartístico es considerado como uno de los tres principios supremos del orden del mundo, mientras que el arte es casi expulsado del Estado ideal platónico o, cuando menos, sometido a un control casi policial en aras del servicio al orden estatal. Aun en la época moderna, que reconoce ya lo estético como un componente esencial del arte, el problema de lo estético fuera del arte conserva su importancia metafísica, por ejemplo, en la concepción de lo bello en la naturaleza según Herder. Todavía Ruskin sobreponía radicalmente lo bello natural a lo bello artístico. Con la declinación del pensamiento metafísico, el problema de lo bello en la naturaleza se reduce a una

cuestión secundaria, la cual suele resolverse en el sentido de que lo bello natural se subordina a la belleza en el arte (como una proyección de las convenciones artísticas de la época sobre la percepción de los fenómenos naturales). Aquí el problema se vuelve estéril.

Sin embargo, no desaparece la problemática de lo estético fuera del arte; todo lo contrario: en el presente ha adquirido una nueva actualidad, principalmente gracias al desarrollo reciente del arte y a sus consecuencias. En un período reciente, del cual hemos sido testigos, el arte otorgó importancia exclusiva a la función estética, y también la teoría consideró lo estético y el arte como casi idénticos. Así liberado, lo estético era visto como un juego soberano y autotélico, apenas comunicado con la vida por unos corredores ocultos, casi subterráneos. Al mismo tiempo, la vida fuera del arte se estetizó muy notablemente; recordemos como ejemplo la publicidad comercial de toda clase, entre otras la luminosa, o la cultura de la vivienda, la estetización de la cultura física (gimnasia rítmica), etc. Pronto el arte percibió el predominio exclusivo de la función estética como la causa de su aislamiento y, desde hace varios años, está procurando de diversas maneras superar este aislamiento, sin renunciar, no obstante, a las conquistas del período anterior. A su vez lo estético fuera del arte ha tomado conciencia de sí mismo y pide ser normalizado y regulado. Y así vuelve a plantearse, con renovada urgencia, el problema del lugar de la función estética entre las demás funciones y la cuestión de lo estético fuera del arte. Nuestra conferencia es una contribución a la solución de los dos problemas o, más bien, un breve esbozo de solución.

Partiremos del problema de lo estético fuera del arte. Actualmente este problema no es candente por su aspecto metafísico—hoy no se trata de saber si existe o no una belleza independiente del hombre (suprahistórica) en el universo como un todo, sino de averiguar cómo se manifiesta lo estético en la actividad humana y en sus productos. Notemos bien el cambio de enfoque: hoy no investigamos si lo estético es inherente a las cosas, sino hasta qué punto está arraigado en la propia naturaleza del hombre; no buscamos lo estético como una cualidad estática de las cosas, sino como un componente energético del comportamiento humano. Por lo tanto, tampoco nos interesa la relación de lo estético con otros principios metafísi-

cos, como la verdad y el bien, sino su relación con otros motivos y objetivos de la actividad y la creatividad humanas.

Esto trae consigo un cambio importante en los métodos y el objeto de la reflexión teórica. El concepto de lo bello como supuesto metodológico básico es sustituido por el de función; los fenómenos naturales son reemplazados, como objeto de estudio, por los actos que constituyen el comportamiento humano y por sus resultados—los productos humanos. Entre la naturaleza y la actividad productiva del hombre, y particularmente entre la naturaleza y el arte, existe una línea divisoria nítida y (salvo casos excepcionales) casi infranqueable; por consiguiente, mientras se consideraba el problema de lo estético extraartístico *sub specie* de la belleza natural, podía parecer que se trataba de dos mundos separados. Para que estos mundos pudiesen conectarse de alguna manera, era necesario subordinar uno de ellos al otro: o el arte a la naturaleza, como lo hizo por ejemplo Platón, o la naturaleza al arte, como se insinúa ya en el neoplatonismo. La subordinación del arte a la naturaleza significa, en el fondo, la imitación de la naturaleza por el arte (y la imitación es siempre menos perfecta que el original). Si, por el contrario, se subordina la naturaleza al arte, el supuesto subyacente es que el arte completa y perfecciona la naturaleza.

También es posible una tercera solución: concebir la naturaleza y el arte como dos áreas independientes e inconexas. Propuestas en este sentido se han hecho en la época moderna, comenzando por el simbolismo y su teoría en la poesía, y por el impresionismo en la pintura, corriente que considera los temas naturales como un mero pretexto. Para la literatura, esta concepción fue expresada claramente por el escritor checo Karásek ze Lvovic: “No hay que olvidar que la verdad artística y la verdad de la vida son dos cosas muy diferentes. Podría decirse que allí donde el arte tiene la razón, la vida casi nunca la tiene, y que el sentido de las cosas no nos es revelado por el mundo real sino tan sólo por nuestros sueños.”<sup>1</sup> Algo similar dice Liebermann sobre la pintura: “Para una obra maestra basta un manojo de espárragos o un ramo de rosas, una muchacha fea o bella, Apolo o un enano malformado: de todo se puede hacer una obra maestra si se tiene la fantasía necesaria . . . el valor de la pintura es absolutamente inde-

---

<sup>1</sup> Jiří Karásek ze Lvovic, *Sodoma* (Praha [Praga], 1921) 6.



pendiente del tema . . .”<sup>2</sup> Con ello queda dicho que la “belleza” no radica en la realidad representada, sino que es una propiedad autónoma de la obra misma.

Las tres soluciones mencionadas (la subordinación del arte a la naturaleza, la subordinación de la naturaleza al arte o la independencia de los dos como mundos mutuamente ajenos) se ofrecen cuando consideramos lo estético extraartístico desde el ángulo de “lo bello” como una propiedad de las cosas. Sin embargo, si contemplamos lo estético extraartístico desde el punto de vista de las funciones, la cuestión se plantea de una manera totalmente diferente. Si en el caso anterior las dos áreas (lo estético extraartístico y el arte) estaban separadas por un abismo sobre el cual había que tender un puente, ahora la relación entre lo estético extraartístico y el arte se revela tan íntima, que las dos áreas se interpenetran en innumerables puntos de transición, y la dificultad consistirá no tanto en hallar sus conexiones, cuanto en diferenciarlas. Nos ocuparemos, no ya de la relación entre la naturaleza y el arte, sino de las relaciones recíprocas entre diferentes tipos de actividad o sólo entre aspectos de una misma actividad.

Éstas son las diferencias entre la manera como abordaba el problema de lo estético extraartístico la estética tradicional, y como intentamos hacerlo hoy desde la perspectiva funcional. Este cambio de enfoque no carece de antecedentes teóricos. Me refiero principalmente a J. M. Guyau, a quien la estética debe la observación de que no existe una diferencia insuperable entre las actividades prácticas y las orientadas estéticamente. Dice Guyau, en su libro *Problemas de la estética contemporánea*, que también lo útil posee un encanto, debido en parte a la satisfacción intelectual que sentimos cuando hay concordancia entre la creación de los objetos y su finalidad, y en parte al hecho de que lo útil tiene su sentido y es agradable.<sup>3</sup> Igualmente cabe recordar a Dessoir y su escuela. En su obra capital, Dessoir dividió la filosofía de lo estético en dos partes igualmente importantes: la estética y la ciencia general del arte. Con frecuencia se cita su afirmación de que la estética podría escribirse sin pronunciar tan siquiera la palabra “arte”.

<sup>2</sup> M. Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei* (Berlín, 1916) 24-25.

<sup>3</sup> J. M. Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* (París, 1884) 13.

Tales son los presupuestos históricos de la atención que dedicamos hoy a lo estético extraartístico, y más precisamente a lo estético como componente de la actividad humana y de sus productos. En cuanto al concepto de función, sus antecedentes son bien conocidos: la arquitectura funcional y la lingüística funcional. Sin embargo, pronto veremos que el concepto de función tendrá que ser revisado antes de que procedamos a utilizarlo despreocupadamente. Por último, si me es permitido incluir mis propios trabajos entre los antecedentes, quisiera mencionar particularmente el libro *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* y el estudio “El problema de las funciones en la arquitectura”<sup>4</sup>, así como “La estética del lenguaje”.<sup>5</sup>

Pasemos ahora al problema de la función estética en la esfera extraartística. ¿Cómo debemos empezar? ¿Deberíamos enumerar primero todos los casos en que se presenta la función estética fuera del arte? Si intentáramos hacerlo, enseguida nos daríamos cuenta de la dificultad que ello conlleva. Veamos, por ejemplo, el lenguaje. ¿Dónde se sitúan aquí los límites de lo estético? ¿Existen formas lingüísticas en las que lo estético tenga participación y otras en las que no la tenga nunca? Sólo una respuesta afirmativa a esta pregunta nos permitiría delimitar y enumerar los casos. Pero basta un vistazo rápido para constatar que ninguna formación lingüística—aparte del lenguaje poético—está acompañada obligatoriamente por la función estética, y más aún, que ninguna, incluyendo el lenguaje coloquial más cotidiano, está en principio desprovista de tal función. Igual sucede con todas las demás actividades humanas. Tomemos como ejemplo los oficios. En un oficio como la orfebrería la función estética es más evidente que, digamos, en la panadería o la carnicería; la orfebrería suele incluso figurar en la historia del arte. ¿Podemos decir, sin embargo, que las otras dos ocupaciones mencionadas carezcan esencialmente de función estética? Eso significaría olvidar las formas de los productos de panadería: hasta su color y su olor aportan elementos estéticos; y lo mismo sucede en la carnicería, aunque en una medida algo diferente. En suma, no encontraríamos un área en la que la función estética esté esencialmente ausente; en potencia siempre está presente y puede manifestarse en cualquier momen-

---

<sup>4</sup> Incluidos en este volumen. N. de la T.

<sup>5</sup> *Slovo a slovesnost* 6 (1940): 1-27.

to. La función estética no conoce límites, y no se puede afirmar que algunas esferas del quehacer humano estén necesariamente desprovistas de ella y que otras la posean por principio.

Existen además formaciones culturales (empleamos el término “cultural” en el sentido amplio de la palabra para designar también la cultura material, la civilización y la cultura espiritual) en las cuales las funciones, incluida la estética, casi no están mutuamente diferenciadas, sino que emergen en cada actividad como un haz compacto, que es variable a lo más en sus aspectos parciales. Así es, por ejemplo, el ambiente de la cultura folclórica, en el cual ni siquiera una actividad con función estética dominante como es el arte puede ser diferenciada y delimitada frente a otras actividades.

Si en las esferas extraartísticas es imposible distinguir actividades que posean función estética por principio y otras que esencialmente carezcan de ella, también vale lo contrario: en el arte, donde la función estética predomina por principio, no se puede negar la presencia y la participación de funciones extraestéticas. Este hecho ya ha sido objeto de numerosas reflexiones (por ejemplo toda la teoría del arte de Dessoir se basa en observaciones de esta índole), de modo que más por razones históricas que a título de prueba cito un solo pasaje de Guyau:

La emoción estética más viva, la menos mezclada con tristeza, se encuentra allí donde se *realiza* inmediatamente en forma de acción y así se satisface a sí misma. Los espartanos sentían más toda la belleza de los cantos de Tirteo, o los alemanes los de Koerner o de Uhland, cuando estos versos los impulsaban al combate. Los voluntarios de la Revolución quizás nunca se sintieron más emocionados por la Marsellesa que el día en que ella los elevó de un golpe a las colinas de Jemappes. Así mismo, dos enamorados que, inclinados sobre un poema de amor como los héroes de Dante, viven lo que están leyendo, experimentarán un goce más profundo también desde el punto de vista puramente estético.<sup>6</sup>

Los ejemplos de Guyau, aunque simples (podríamos encontrar muchos ejemplos más complejos), ilustran bien la correlación y la interpenetración de las diversas funciones con la función estética en el arte.

---

<sup>6</sup> J. M. Guyau, *Les Problèmes...* 30-31.

Si afirmamos, pues, que la función estética es omnipresente, no se trata de panesteticismo, ya que las otras funciones son igualmente omnipresentes y, una vez más, lo son no sólo todas como conjunto frente a la función estética, sino también individualmente cada una frente a las demás. No existe área de la actividad humana que esté reservada de manera esencial e irrevocable a tal o cual función: siempre puede despertar cualquiera de las funciones y no sólo aquella que el sujeto actuante atribuye a su acto o a su producto. En el acto o en el producto suelen estar presentes varias funciones, no sólo potencialmente sino de hecho, y entre ellas puede haber algunas que el sujeto actuante o creador no tuvo en mente o no deseó. Ninguna esfera de la actividad y la creatividad humanas está limitada a una sola función. Siempre existen varias funciones y entre ellas se producen tensiones, conflictos y conciliación; y si se trata de un producto duradero, sus funciones pueden cambiar con el tiempo. Habiendo comenzado nuestra exposición por una reflexión sobre la función estética fuera del arte, pronto hemos llegado a un resultado que se refiere a las funciones en general. Este resultado puede expresarse como la polifuncionalidad esencial de la actividad humana y la omnipresencia de las funciones.

En este punto entramos en contradicción con el funcionalismo original, cuyos principios se manifestaron con una nitidez de cristal en la arquitectura funcional y especialmente en su teoría. El funcionalismo arquitectónico parte del supuesto de que un edificio posee una sola función, la cual está exactamente determinada por la finalidad con la que es construido el edificio; de ahí la conocida comparación que hace Le Corbusier entre el edificio y la máquina como un producto funcionalmente unívoco. Como etapa evolutiva de la arquitectura, el funcionalismo así concebido fue extraordinariamente fructífero, y como polémica con el anterior período historicista, que se complacía en fingir para las edificaciones fines diferentes de aquellos para los que eran construidas, tuvo también justificación teórica. No obstante, pronto se mostraron sus puntos débiles: un edificio, especialmente el destinado a la vivienda, no puede limitarse a una sola función, porque es escenario de la vida humana y la vida humana es multiforme. La función de un edificio residencial y de cada uno de sus espacios es múltiple, no porque el edificio o los espacios estén destinados a varios propósitos diferentes (aunque esto también es posible), sino porque, aun cuando sirven a un solo fin, deben estar contruidos de tal mane-

ra que puedan satisfacer determinadas necesidades humanas que no están expresamente contenidas en la finalidad del edificio o de la habitación, pero que son imprescindibles para el usuario, porque éste es un ser humano complejo y polifacético. Los arquitectos ya han empezado a tomar conciencia de que la concepción funcional no consiste en una simple deducción lógica a partir de la destinación del edificio, sino en una reflexión compleja en la cual se cuenta inductivamente con las múltiples necesidades concretas del usuario.

Lo dicho sobre las funciones en la arquitectura vale también para las funciones en general: las funciones no deben ser proyectadas unilateralmente en el objeto, sino que es preciso tener en cuenta al sujeto como su fuente viva. Mientras proyectemos las funciones en el objeto, siempre nos inclinaremos a ver sólo una función, ya que el objeto, es decir un producto humano, siempre llevará más claramente las marcas de su adaptación a aquel propósito único con el cual fue hecho. En cambio, si enfocamos las funciones desde el punto de vista del sujeto, veremos que todo acto con el cual el hombre se dirige a la realidad para influir de algún modo en ella, corresponde de manera simultánea e indivisible a varios objetivos, los cuales a veces ni el propio autor del acto logra distinguir. De ahí la incertidumbre acerca de la motivación de los actos. Aunque la convivencia social obliga al hombre a reducir la multiplicidad de las funciones, jamás lo logrará cabalmente, a menos que el ser humano sea convertido en una criatura hasta biológicamente monofuncional, como la abeja o la hormiga. Mientras el hombre sea hombre, cada uno de sus actos incluirá diversas funciones, cuyas tensiones recíprocas producirán diferentes cruces y desplazamientos jerárquicos entre ellas.

¿Qué consecuencia tiene esta concepción de las funciones para la función estética? La función estética deja de ser vista como algo fortuito y accesorio, como sucede cuando es contemplada desde la perspectiva del objeto (a menos que este objeto sea una obra artística). Desde el punto de vista del sujeto y de la totalidad de su relación con el mundo exterior, es claro que la función estética, como cualquier otra función, forma parte necesaria de la reacción global del sujeto ante el mundo circundante. Desde la perspectiva del sujeto, lo que decide sobre esta necesidad no es el hecho de si la función estética se dirige o no a algún objetivo que trasciende el

acto dado o su producto, sino su capacidad para completar de alguna manera (que intentaremos precisar más adelante) la diversidad funcional del sujeto actuante.

Tan pronto como asociamos las funciones con el sujeto y descubrimos sus relaciones recíprocas, la cuestión que nos interesa—el lugar de la función estética entre otras funciones—comienza a definirse no ya como un problema circunscrito a la función estética sola, sino como un problema relativo a las funciones en general y a su fundamental correlación. Esta correlación no puede entenderse como una jerarquía, en el sentido de que alguna función predomine por principio sobre otras funciones, las cuales le sean subordinadas. La subordinación y el predominio de las funciones sólo se produce en casos concretos, durante actos particulares o en productos particulares. Existen también algunas jerarquizaciones más permanentes de las funciones como característica de época, pero éstas también son variables y, por ende, no pertenecen a la esencia del asunto. El hecho de que todas las funciones sean potencialmente omnipresentes y que cada acto se acompañe de todo un cúmulo de funciones, nos lleva a la conclusión de que el problema de su correlación fundamental no es un problema de jerarquía sino de una tipología que permita asignar a cada función un lugar, no por debajo o por encima de otras funciones, sino con respecto a ellas.

¿Cómo se puede llegar a tal tipología? ¿Por inducción o por deducción? La inducción presupondría una enumeración lo más completa posible de las funciones concretas a través de las cuales el hombre puede contemplar la realidad y actuar sobre ella. Dado el estado actual de la investigación de las funciones, es claro de antemano que tal empresa sería un trabajo de Sísifo; y también cabe preguntar si una enumeración semejante sea del todo posible sin una alteración brusca de la fluidez del estado real de las cosas.

Quizá podríamos entonces alcanzar nuestra meta mediante la deducción; pero, ¿a partir de qué? Hemos dicho que la fuente de las funciones es el hombre, el sujeto de las mismas. Deberíamos entonces deducir la tipología de las funciones a partir de la constitución del hombre, y más precisamente del hombre en general, no del individuo, pues sólo el hombre en general se sitúa en el plano transhistórico que nos interesa. Sin embargo, ¿es la

constitución del hombre en general una noción tan definida que se pueda deducir algo de ella de manera inequívoca? En fin, sólo nos queda el camino de la *Wesensschau* fenomenológica, que también se basa en la deducción, pero a partir de la cosa en sí, no de algo exterior a la cosa; en nuestro caso, a partir de la esencia de la función.

Nuestra pregunta inicial será la siguiente: ¿qué es la función considerada desde el punto de vista del sujeto? Las palabras “desde el punto de vista del sujeto” las agregamos como un rasgo esencial basándonos en nuestras reflexiones anteriores, que nos mostraron que sólo desde este punto de vista podemos observar la función sin deformaciones y en su integridad. Cuando definimos la función en términos del *objeto*, la percibimos como vinculada con determinado objetivo que debe ser alcanzado mediante el acto o el producto dados, y esto provoca la tendencia a concebir las funciones de manera monofuncional. Sólo si consideramos las funciones como modos de autorrealización del sujeto frente al mundo exterior, podremos verlas sin deformaciones dentro de una concepción polifuncional y de acuerdo con el estado real de las cosas. ¿Qué es, pues, la función desde el punto de vista del sujeto? Es un modo de autorrealización del sujeto frente al mundo exterior. Cautelosamente digo “autorrealización del sujeto” y no “acción sobre la realidad”, ya que no toda función tiende a una modificación inmediata de la realidad (véase la función teórica).

Partiendo de esta definición, seguimos indagando (con atención también, de acuerdo con el análisis fenomenológico, a nuestra experiencia propia, “introspectiva”) si los “modos de autorrealización del hombre” frente a la realidad pueden distinguirse de alguna manera sin residuo. Tal distinción sí es posible: el hombre puede realizarse frente a la realidad bien sea directamente, bien sea por medio de alguna otra realidad. Directamente se realiza frente a la realidad, por ejemplo, cuando la transforma con sus propias manos para aprovechar esta transformación inmediatamente en su beneficio (como cuando parte ramas para encender el fuego frotándolas); también puede emplear algún instrumento sin que su autorrealización frente a la realidad se vuelva indirecta (las ramas partidas que el hombre frota para encender el fuego son ya un instrumento). Pero si el hombre apuñala una imagen de su enemigo esperando herir a la persona retratada, o si antes de irse de cacería dispara a una imagen pintada de su presa creyendo



que con ello alcanza al animal antes de realmente verlo y alcanzarlo, entonces actúa frente a la realidad indirectamente, por medio de otra realidad. La realidad que sirve de medio (la imagen pintada) no es en este caso un instrumento sino un signo y, para precisar, no un signo-instrumento sino un signo autónomo, equivalente a la realidad que representa. De esta autonomía hablaremos más adelante. Aquí nos basta constatar que la autorrealización del hombre frente a la realidad puede efectuarse en principio por dos vías, fuera de las cuales no hay otra; es decir que las funciones se dividen básicamente en *inmediatas* y *sígnicas*.

Dentro de estos dos grupos existe otra división necesaria, dada por la correlación sujeto-objeto: la autorrealización parte del sujeto y se dirige al objeto. Si aplicamos esta dualidad al grupo de las funciones inmediatas, aparecerá una subdivisión en autorrealización práctica y autorrealización teórica. En las funciones *prácticas* está en el primer plano el objeto, ya que la autorrealización del sujeto se orienta en este caso hacia la *transformación* del objeto, es decir, de la realidad. En la función *teórica* sobresale el sujeto, pues el objetivo general y último de esta función es la proyección de la realidad en la conciencia del sujeto como una imagen unificada de acuerdo con la unidad de visión del sujeto (sujeto supraindividual, universalmente humano), y también de acuerdo con la característica básica de la atención humana, a saber, la de sólo poder concentrarse en un punto. La realidad en sí, que es el objeto de la función, permanece intacta en la función teórica; cuanto más pura es la postura teórica, tanto más escrupuloso es el esfuerzo por excluir del proceso cognitivo la más leve posibilidad de interferencia con la realidad estudiada (recordemos las garantías de la pureza de los experimentos).

Examinemos ahora las funciones sígnicas. Éstas también se subdividen de manera espontánea si les aplicamos la dualidad de orientación según sujeto y objeto. La función en la cual se destaca el *objeto* es la función *simbólica*. La atención se centra en la *efectividad* de la relación entre la cosa simbolizada y el signo simbólico. O bien se actúa mediante el signo sobre la realidad, o bien la realidad actúa mediante el signo; y tanto el signo como la realidad por él designada son vistos como objeto. Esta efectividad de la relación entre el signo y la cosa designada es la característica básica e indispensable del signo simbólico; cuando falta, el símbolo se

convierte en alegoría. Consideremos un signo (por ejemplo un emblema de Estado). Mientras el signo y la cosa designada están en una relación de efectividad (por ejemplo, si una ofensa al signo significa ofensa al Estado), el signo es un símbolo; si esta característica desaparece, el signo se convierte en alegoría, similar a los llamados símbolos convencionales (corazón-amor, ancla-esperanza). Así, la función simbólica destaca al objeto.

La función sígnica que pone de relieve al *sujeto* es la *función estética*.<sup>7</sup> ¿Por qué damos por supuesto que la función estética pone en el primer plano al sujeto? ¿No corremos quizá el riesgo de desviarnos hacia la teoría de la expresividad emotiva de lo estético, a la cual nos hemos opuesto más de una vez, y con sobradas razones? Pues bien, en primer lugar, el sujeto que tenemos en mente no es un individuo, sino el ser humano en general, mientras que las reacciones emotivas pertenecen casi por definición a la esfera de lo individual. En segundo lugar, la realidad abarcada por la función estética es un signo y, por ende, un asunto de comunicación suprapersonal. Esta circunstancia por sí sola no tendría que ser un obstáculo para la expresividad, ya que, como lo ha demostrado la lingüística, las emociones también emplean signos para su expresión; sólo que en este caso los signos son un *instrumento* que *sirve* para la expresión de la emoción, de modo que la función emotiva pertenece a la esfera de las funciones prácticas. El signo estético no es instrumental, sino que pertenece al objeto, de manera semejante al signo simbólico. Más aún: es el único objeto evidente, pues constituye un fin en sí, lo mismo si la función estética se apoderó de él ya hecho o si ella misma lo ha creado. Por esta razón, mientras sea percibido como signo estético y en la medida en que sea percibido así, no puede ser un medio para la expresión de la emoción. La “subjetividad” del signo estético frente a la “objetividad” del signo simbólico radica en otra característica: el signo estético no actúa sobre ninguna realidad particular, como lo hace el signo simbólico, sino que refleja la realidad en su totalidad (de ahí la llamada tipicidad de la obra de arte, un

---

<sup>7</sup> No quiero extenderme sobre el hecho de que la función estética convierte todo lo que toca en signo. Remito a mi ponencia “L’art comme fait sémiologique”, presentada en el VIII Congreso Internacional de Filosofía [1934], como también a la ponencia que llevé al Congreso de Lingüística en La Haya y que fue publicada en checo en mi libro *Capítulos de la poética checa* bajo el título “La denominación poética y la función estética del lenguaje”. (Ambos trabajos están incluidos en el presente volumen. N. de la T.)

concepto que dice nada más ni nada menos que la obra de arte, que es el signo estético más puro, presenta a través de un hecho particular todos los demás hechos particulares y el conjunto de éstos — la realidad).

La realidad reflejada como totalidad se halla unificada en el signo estético según la unidad de visión del sujeto. Con esta unificación de la realidad, la función estética recuerda la función teórica, pero con una diferencia: la función teórica busca establecer una *imagen* global e unificadora de la realidad, mientras que la función estética crea una *actitud* unificadora hacia la realidad. El objeto inmediato de la función teórica—lo mismo que de la práctica—es la realidad examinada y el signo sólo sirve como instrumento de la cognición (así como la función práctica prefiere instrumentos en lo posible monofuncionales, también la función teórica procura que los signos por ella empleados sean inequívocos). Para la función estética, la realidad no es un objeto inmediato, sino mediado; el objeto inmediato (es decir, de ninguna manera instrumento) es el signo estético, el cual proyecta la postura del sujeto, realizada a través de la configuración del signo, sobre la realidad como una ley general de la misma, sin perder por ello la autonomía. Su autonomía la manifiesta el signo estético mediante la referencia a la realidad como un todo, no a un sector particular de la realidad. Por consiguiente, su validez no puede ser limitada por otro signo; únicamente puede ser aceptado o rechazado como un todo. Por el contrario, el signo que sirve a la función teórica (el concepto) siempre designa sólo un determinado sector o un aspecto parcial de la realidad y coexiste con otros signos (conceptos), que limitan su validez. Recapitulemos: el signo estético, al igual que el simbólico, es un signo-objeto; pero, a diferencia del signo simbólico, no actúa sobre la realidad, sino que se proyecta sobre ella.

Ésta es, a nuestro parecer, la tipología de las funciones. Dos grupos, a saber, las funciones inmediatas y las signícas, que a su vez se subdividen: las funciones inmediatas, en funciones prácticas y la función teórica, y las signícas, en la función simbólica y la estética. Puede llamar la atención el hecho de que hablemos en plural de las “funciones prácticas” y en singular de la función teórica, la simbólica y la estética. Esto corresponde al estado real de las cosas. Existen numerosos matices de la función práctica; algunos tienen un nombre convencional, para otros sería necesario crear un nombre *ad hoc* y otros, aunque discernibles, posiblemente eludan cual-

quier denominación. Las demás funciones no poseen matices tan caracterizados; difícilmente podríamos distinguir diferentes funciones teóricas o estéticas.

Es claro por qué la función práctica presenta una diversificación interna tan rica: de todas las funciones es la más cercana a la realidad. A diferencia de las funciones signícas, se dirige a la realidad directamente y, a diferencia de la función teórica pretende actuar sobre ella para cambiarla. Por ello la función práctica refleja toda la diversidad de la realidad, y sus matices corresponden a las clases y géneros de las realidades con las cuales entra en contacto. Su diversificación se debe además al hecho de que satisface las necesidades existenciales básicas del hombre; por tanto es hasta cierto punto la función por excelencia, la función no marcada. Las demás funciones se agrupan a su alrededor, aunque sin subordinarse siempre a ella, sino estableciendo con ella relaciones estrechas, de modo que algunos matices de la función práctica aparecen como resultado de su combinación con otra función. Por ejemplo, la función mágica es claramente una mezcla de la función práctica con la simbólica. También se podría considerar en qué medida y de qué manera la función práctica junto con la simbólica participan en la composición de la función erótica (recordemos el simbolismo erótico).

Agreguemos otra observación acerca de la tipología de las funciones. La tipología que hemos intentado establecer ha sido construida de una manera puramente fenomenológica y no tiene nada que ver con las cuestiones de génesis. Sin embargo, no está en contradicción, sino en concordancia, con la realidad de que el estado original es la indiferenciación de las funciones y que la diferenciación de éstas no se produce hasta estadios evolutivos muy avanzados. Nuestra percepción actual de las funciones como claramente diferenciadas es a todas luces un hecho históricamente paralelo con el desarrollo de la tecnología industrial, ya que es la máquina, y más exactamente la máquina complicada, la que presenta el primer modelo de monofuncionalidad más depurada. Por eso también nuestro ensayo de tipología es concebible sólo desde el punto de vista del hombre actual. Para el hombre primitivo sería simplemente impensable separar, por ejemplo, la función práctica de la simbólica: cualquier acto o creación de carácter práctico tienen para él igualmente un alcance simbólico.

La única conclusión que se sigue de nuestro ensayo tipológico con respecto a la génesis de las funciones es que ninguna de las funciones puede ser reducida a otra. No es posible suponer, como se hace a veces, que la función teórica se haya desprendido de la práctica, ya que se halla unida por vínculos igualmente fuertes con la función simbólica (el carácter simbólico de todo saber primitivo, la cosmogonía mitológica como la ciencia primitiva); pero tampoco puede ser inferida de ésta última. Igual sucede en todos los otros casos.

Otra anotación: Al tratar de las funciones “sígnicas” nombramos la función simbólica y la estética, excluyendo de este ámbito los signos utilizados como instrumentos para los fines de la función práctica y la teórica. La razón para esta aparente escisión del dominio de los signos fue el hecho de que los signos simbólicos y estéticos poseen el carácter de objeto, mientras que los signos empleados en la función práctica y la teórica operan como instrumentos. No obstante, la separación mencionada es sólo aparente: las características que unen a todos los signos sin distinción de función son demasiado fundamentales para permitir una separación real. Además, debemos suponer que en las etapas históricas caracterizadas por la indiferenciación o por una diferenciación débil de las funciones, también los signos eran claramente polifuncionales, de modo que, por ejemplo, un signo práctico era también un símbolo. Ciertas huellas de aquel estado se conservan todavía en el lenguaje infantil (la palabra como objeto: la nube se llama nube porque es gris, el paraguas se llama así porque alguien nos puede picar con él; [Piaget]); y ni siquiera en el lenguaje de los adultos se ha interrumpido la conexión entre los signos instrumento y los signos objeto. Como ejemplo podemos mencionar la íntima relación entre el lenguaje poético, que es un lenguaje con una orientación estética, con el lenguaje no poético; o el simbolismo espontáneo (no convencional) que puede adquirir un signo lingüístico si se aproxima a una idea fija, o si su manejo se escapa al poder del individuo que ha empleado la palabra.

La conexión entre los signos objeto y los signos instrumento reviste además gran importancia para la vitalidad del signo, particularmente del signo lingüístico. Si el signo instrumento fuese abandonado a sí mismo, se aproximaría, bien sea a la univocidad absoluta, bien sea a la indiferencia semántica o falta de significado, y, en ambos casos, a la automatización.

El signo se convertiría en una designación estrictamente unívoca pero anquilosada, privada de flexibilidad semántica (como los símbolos matemáticos o lógicos, etc.), o degeneraría en un mero *flatus vocis*... Sólo la constante presencia de la función simbólica y estética mantiene, de una parte, la conciencia de la fuerza de la función referencial (función referencial como energía operativa en el caso del símbolo) y, de otra parte, la conciencia contraria de la desvinculación del signo de una realidad particular (véase la autonomía y el autotelismo del signo estético). Dicho de otra manera: para que la palabra pueda existir como instrumento, debe existir—aun en el estado actual de diferenciación de las funciones—la palabra como símbolo y la palabra como signo estético. Por lo que se refiere a la génesis del lenguaje, aquí también todas las funciones son igualmente importantes y primitivas. Dicho sea de paso, creo que nuestra tipología de las funciones muestra lo erróneo de aquellas teorías que infieren la génesis del lenguaje de una sola función, por ejemplo la práctica (necesidad de comunicación) o, al contrario, la simbólica.

Aquí tal vez venga al caso un breve comentario de mi polémica con mi colega el profesor Kořínek sobre el autotelismo del lenguaje teórico.<sup>8</sup> Después de lo que he dicho en esta conferencia, creo que mi punto de vista es claro: en la función teórica el signo es un instrumento, en la función estética es parte del objeto. En otras palabras: en la función teórica la atención se centra en la realidad que es exterior al signo (por esta razón el signo es sometido a control con respecto a su concordancia con la realidad), mientras que en la función estética la atención se dirige hacia el signo mismo, que refleja la realidad como una totalidad. En este caso el control del signo por la realidad no tiene sentido, porque tanto el signo como la realidad son objeto y se contraponen mutuamente como dos totalidades independientes. En la función teórica el signo adquiere la apariencia de “autotelismo” sólo al ser confrontado con un signo que sirve a la función práctica y pretende *actuar* sobre la realidad. Pero este autotelismo es muy relativo e incluso aparente: el hecho de que el signo en la función teórica no intervenga en la realidad, no lo despoja de su carácter instrumental. No obstante, la razón que llevó al profesor Kořínek a confundir el

---

<sup>8</sup> Cfr. J. M. Kořínek, “O jazykovém stylu [Sobre el estilo en el lenguaje],” *Slovo a slovesnost* 8 (1941): 28-37. N. de la T.

“autotelismo” estético con el teórico tiene apoyo en el estado real de las cosas: me refiero a la similitud de la situación de la función teórica entre las funciones inmediatas y de la función estética entre las funciones sígnicas. Ambas ponen de relieve al sujeto, a diferencia de la función práctica y la simbólica, que destacan el objeto. Pero existe una diferencia que ya señalamos antes: la función teórica busca una imagen unificadora de la realidad con la ayuda de signos y sus significados, que cumplen el papel de *instrumento*, mientras que la función estética proyecta como principio unificador sobre la realidad la actitud adoptada por el sujeto frente a la misma. Esta actitud puede ser proyectada sobre la realidad únicamente si durante su aproximación a ella pasa por la *objetivación* que recibe en el signo estético. Con esto espero haber aclarado mi posición respecto al problema del autotelismo aparente del lenguaje teórico. Por lo que se refiere a la identificación de la función estética con la función emotiva, ya contesté en uno de los párrafos anteriores.

Examinemos ahora las relaciones mutuas de las diferentes funciones, que se deducen de la tipología propuesta. Hemos señalado repetidamente que una tipología fundamental que sea válida de manera atemporal, no puede incluir las relaciones de subordinación y predominio de sus distintos miembros. Esto se desprende, por lo demás, de las propias bases del estructuralismo, que considera la jerarquía como un proceso dinámico, como un reagrupamiento continuo. Sin embargo, no sobra preguntar si la tipología incluye algunas correlaciones, es decir relaciones recíprocas, de las funciones. Tales correlaciones no son en sí jerárquicas, pero en el curso de la evolución pueden llegar a constituir las vías por las cuales se realizan los desplazamientos jerárquicos. Dichas correlaciones están dadas en parte por el esquema general de nuestra tipología: hemos mostrados qué propiedades unen a los miembros de los pares de funciones inmediatas (práctica y teórica) y de funciones sígnicas (simbólica y estética). Así mismo demostramos que a través de las fronteras entre estos dos grupos se conjuntan, merced a algunas características comunes, determinadas funciones que revisten cierta similitud: la función práctica con la simbólica y la teórica con la estética.

Falta aún preguntar si existe algún fundamento para las otras dos conjunciones posibles: de la función práctica con la estética y de la teórica con la



simbólica. En efecto, encontramos muchos nexos de hecho entre los miembros de estos dos pares. Con frecuencia la función práctica se agrega a la estética e incluso se confunde con ella (por ejemplo, en la arquitectura o en el teatro), e igual sucede con la función teórica y la simbólica (recuérdese la larga simbiosis del simbolismo con el conocimiento, por última vez en la filosofía mística del barroco). Por el contrario, desde el punto de vista fenomenológico, los miembros de estos pares no pueden estar más separados: la función práctica conduce a una acción directa sobre la realidad, la estética al autotelismo del acto o de la cosa de los que se apodera; la función teórica priva a sus signos de toda iniciativa, convirtiéndolos en unos términos lo más fijos posible del tipo de los símbolos matemáticos, mientras que el signo simbólico se caracteriza por la iniciativa, siendo no sólo objeto sino objeto actuante. ¿De dónde provienen luego las conexiones de hecho existentes entre estos pares de funciones? Las funciones mutuamente correspondientes—la práctica con la estética y la simbólica con la teórica—se hallan vinculadas entre sí precisamente gracias a su carácter opuesto. Puede verse una prueba de esto en la relación entre la función estética y la práctica. Estas dos funciones son tan opuestas, que si quisiéramos contraponer la función estética a todo aquello que es exterior a ella, *todas* las demás funciones, incluida la teórica, parecerían ser “prácticas”. ¿Cuál es la consecuencia de esta “enemistad”? Simplemente ésta: dondequiera que la función práctica cede un paso, enseguida se instala en su lugar, y como su negación, la función estética; y muy a menudo estas funciones entran en pugna disputándose una misma cosa o un mismo acto. En suma, todas las funciones básicas se hallan unidas por relaciones recíprocas y el esquema básico de su tipología está íntegramente atravesado por estas relaciones.

En este nivel de generalización no podemos decir nada más. Sería necesario investigar la evolución concreta de la estructura de las funciones, para averiguar cómo se encuentran estas diferentes posibilidades de asociación de las funciones durante la evolución y, eventualmente, cómo entran en pugna durante la constante génesis y desintegración de la estructura de las funciones. Sin embargo, este problema se sale del marco de nuestro estudio, cuyo objetivo ha sido el de presentar un esbozo de una tipología de las funciones.

## EL HOMBRE EN EL MUNDO DE LAS FUNCIONES\*

Cuando hace algunos decenios se instaló en la arquitectura la corriente llamada funcionalismo (elegimos esta designación que expresa su esencia más propia, dejando de lado otras que destacaban más bien sus características secundarias y transitorias, como ‘constructivismo’ o ‘purismo’), cambió de golpe el aspecto externo de las edificaciones (tejados planos, ventanas corridas, supresión de elementos decorativos), como también la organización interna del espacio construido. Pero estos rasgos externos no son más que una expresión de un cambio fundamental en el pensamiento arquitectónico, un cambio más durable que una corriente arquitectónica transitoria y de mayor alcance que el pensamiento solamente arquitectónico. En el momento en que la arquitectura empezó a pensar en el sentido de la funcionalidad, se convirtió en pionera de una nueva relación, acorde con la actualidad, del hombre con la creación humana y con el mundo en general. En la reflexión sobre el funcionalismo podemos, pues, dejar de lado todas las inquietudes temporales de la nueva arquitectura, ya sean de carácter teórico (por ejemplo, ¿es la arquitectura arte o no?) o práctico (utilidad o inutilidad de las ventanas corridas, etc.).

Más urgente es preguntarnos en qué consiste entonces el núcleo propio y esencial del pensamiento funcionalista. Señalemos en primer lugar que el funcionalismo es un modo de pensar típico de la época de las máquinas. No está muy lejano el tiempo en que el hombre producía de manera funcional pero su pensamiento no era funcionalista, porque no le era menester. En cada acto el hombre reaccionaba con *toda* su naturaleza, con todas las características y necesidades de ésta; y así mismo reaccionaba ante todos los aspectos y características de la realidad con la que entraba en relación y lucha. Pero llegó la industrialización y, con ella, la máquina. La máquina maneja la realidad con una precisión y eficacia que el trabajador

---

\* Extracto del prefacio de Mukařovský al libro de Karel Honzík *Tvorba životního slohu* [Creación del estilo de vida] (Praha: V. Petr, 1946). N de la T.

manual no puede alcanzar. Pero está encerrada en su eficacia como en una coraza: sabe trabajar para un solo objetivo y producir sólo aquellas cosas para cuya producción fue diseñada. Así la máquina establece el modelo de un ser monofuncional, que es capaz de servir a un solo fin bien delimitado y que está adaptado para este servicio por medio de toda su constitución, siendo inútil en cualquier otro caso. Y el hombre, aunque creador y dueño de la máquina, se adapta a este modelo, en parte espontáneamente mediante la imitación, en parte bajo la presión directa de la máquina, cuyo funcionamiento regula reatrolativamente la actividad humana y obliga al hombre a limitarse también a una sola actividad; o, más bien, a una sola fracción de un acto, que en virtud de dicha limitación ejecuta a la perfección y casi (o por completo) mecánicamente. Bajo la influencia directa o indirecta de la máquina, el hombre se especializa funcionalmente y aprende a distinguir las diferentes funciones en teoría. Esclarece el concepto de función: cuanto más perfectamente se adapta una cosa con miras a un fin, tanto más exactamente se puede alcanzar el fin. Las cosas y las personas comienzan a ser vistas como portadoras de funciones, y sus diferencias y coincidencias mutuas, como diferencias y coincidencias funcionales. El concepto de función penetra también en las ciencias de la cultura; por ejemplo, nace la lingüística funcional, que concibe el lenguaje como instrumento de expresión, y sus distintas formaciones (por ejemplo, el lenguaje coloquial o el lenguaje estándar), como resultados de la adaptación del lenguaje a los aspectos parciales de la expresión. La concepción funcional penetra también en el arte. Cada una de las artes comienza a reflexionar acerca de su función específica, a fin de poder adaptarles sus creaciones con la mayor fidelidad posible: surge la búsqueda de la poesía “pura”, de la pintura “pura”, del cine “puro”, etc.

El funcionalismo, explícito o implícito pero de todos modos eficaz, se apoderó en los decenios anteriores a la Segunda Guerra Mundial de toda la esfera de la creación y el pensamiento humanos. Sería difícil decir si en su forma original fue beneficioso o perjudicial para la humanidad. Si pensamos en las grandes conquistas teóricas y prácticas a las que el pensamiento funcional dio lugar, estaríamos dispuestos a ver el funcionalismo como una gran etapa en la historia de la humanidad. Pero si recordamos al hombre privado de la plenitud de su naturaleza y convertido en un ente similar a una ruedecilla de una máquina que pierde sentido si es sacada del

engranaje, nos llenamos de tristeza. Ni la organización más perfecta de las condiciones materiales de la vida, ni el nivel más alto de vida pueden compensarle al hombre la pérdida de esa antigua posibilidad de desarrollo pleno de sus capacidades, que en el Renacimiento floreció en las personalidades ejemplares de pintores que eran a la vez escultores, arquitectos y poetas, y además también anatomistas, físicos, ingenieros y diplomáticos. Pero no pensamos sólo en estas figuras cimeras, sino en el hombre en general con posibilidad de desarrollo ilimitado de todas sus habilidades y aptitudes, el hombre cuya apoteosis fue creada hace más de dos siglos por Daniel Defoe en su *Robinson Crusoe*, el hombre que tiene el tiempo y la posibilidad de dar la vuelta a la realidad por todos lados. El equilibrio de la relación funcional entre el hombre y el mundo ha sido alterado; pero, ¿debemos por eso rechazar el funcionalismo? Sería tan ridículo como querer deshacer la industrialización, que le dio origen. El funcionalismo no puede ser ni rechazado ni olvidado; tan sólo puede ser repensado hasta las últimas consecuencias. Pero antes de entrar a discutir esta necesidad con más detalle, volvamos una vez más a la arquitectura.

El funcionalismo arquitectónico como corriente programática nació, como ya indicamos, en los mismos comienzos del pensamiento funcionalista y fue su pionero y heraldo. Sabemos que la segunda mitad del siglo XIX, que creó el edificio de apartamentos ecléctico en estilo e impráctico en su disposición interna, puso el acento principal en la fachada, a la cual sacrificó a menudo el interior (aunque éste también era deformado por cuestiones de rentabilidad). El *art nouveau* no cambió este estado de cosas. Sólo el arquitecto funcionalista llega a preguntar, ante la tarea de construir, ¿para qué?, y a confrontar la disposición interior del edificio con la finalidad. La respuesta a dicha pregunta parece inicialmente muy sencilla. El problema es considerado y resuelto de manera similar al caso de la máquina (es conocida la sentencia de Le Corbusier: la casa es una máquina de habitar), esto es, en principio monofuncionalmente. El acto de habitar se concibe como un conjunto de objetivos bien determinados y unívocos, dados por las diferentes clases de actos vitales. La tarea consiste en descubrir estos objetivos y adaptar a ellos (o mejor: producir en el sentido de ellos) las diferentes partes de la vivienda y del edificio.

Sin embargo, la práctica pronto muestra que las funciones no son, ni mucho menos, tan unívocas como parecía al comienzo; que, por el contrario,

se combinan mutuamente en unas síntesis complejas. Se muestra además que el hombre, un ser complejo, no se reduce a los actos corrientes de su vida diaria; y que la misma realidad material modelada por el arquitecto (no sólo los materiales, de construcción, sino también la luz, el aire, etc.) tiene sus propias leyes complejas que no pueden ser pasadas por alto. Se llega a descubrir que aun la habitación más funcional, en cuanto a las necesidades materiales, puede ser inhabitable si no satisface al ser humano psíquicamente (por ejemplo, si no es acogedora), y que un mismo objetivo, incluso material, puede variar sensiblemente en diferentes casos bajo la influencia de diferentes objetivos concomitantes o de ciertas circunstancias locales u otras, incluso de tal manera que aquello que resultó funcional en un caso puede no serlo en otro. También se comprueba que ciertas exigencias globales, como la relativa a la iluminación, deben someterse en cada caso singular a un análisis cuidadoso desde el punto de vista físico y fisiológico, para que la funcionalidad de la habitación no resulte afectada por su aplicación automática. No es necesario seguir aduciendo ejemplos. Más que las singularidades nos interesa la constatación general de que, al igual que en la gran escala de todas las esferas de la praxis, el funcionalismo se encontró, después del fuerte impulso inicial, en ciertas dificultades también en la escala menor de la sola rama de la arquitectura.

Éste es, a grandes rasgos, el estado actual. Nuevamente se insinúa la duda: ¿ha sido un error el funcionalismo? ¿Ha sido un camino equivocado? ¿Debemos volver al punto de partida? La pregunta no tiene sentido, porque el retorno es imposible—sería necesario deshacer la industrialización y la cultura de la máquina, fenómenos que alteraron el antiguo equilibrio de las funciones, produjeron su diferenciación y llamaron la atención sobre ellas. El único camino posible es, ya lo dijimos, repensar el funcionalismo hasta sus últimas consecuencias. De otra parte, el escollo no está en su esencia, sino en la manera como se conciben (o se han concebido hasta hace poco) las funciones. Citamos antes una definición de la función: adaptación de una cosa al objetivo al que debe servir. En principio no hay nada que objetar a esta definición, pero si limitamos nuestro criterio a la relación entre la cosa y el objetivo, nos impedimos ver la fuente y el centro propio de las funciones, aquella instancia que reviste los objetivos de significado y es la base del equilibrio funcional: el *hombre*. A veces el hom-

bre es portador de las funciones, cuando sirve con su actividad, igual que un instrumento, a la consecución de un objetivo, y otras veces es iniciador de las funciones, cuando usa las cosas u otras personas para el logro de ciertas metas; pero siempre es el sujeto de la acción, que determina los objetivos y, por ende, las funciones, o al menos influye en ellos.

Pero aún no hemos llegado a la raíz del asunto. Al decir que el hombre determina las funciones, podríamos dar la impresión de que las funciones dependen sólo de la voluntad consciente y, por tanto, también de la arbitrariedad del hombre. La verdad es otra: las funciones no se hallan agregadas al hombre superficialmente, sino que están ancladas en su misma naturaleza. La naturaleza humana es el factor determinante, y no los actos de voluntad casuales. Para asegurar su equilibrio psíquico y físico, el hombre necesita poder actuar (“funcionar”) de muchas maneras diferentes frente a la realidad natural y social. Desde luego, en cualquier estado de la sociedad existen también ciertas necesidades contradictorias que limitan la libertad funcional del hombre. Pero así mismo existe un estado adecuado, a saber, el *equilibrio entre la necesidad y la libertad*, que le permite al hombre cumplir cierta tarea en el conjunto social de manera útil, sin sentirse traumatizado física y psíquicamente por la limitación de su libertad funcional. En otros tiempos este equilibrio se mantenía instintivamente y el hombre, desconociendo incluso el concepto de función, dominaba con facilidad la acumulación, los cruces y las tensiones encontradas de las diferentes funciones. La civilización de la máquina alteró el equilibrio funcional, pero no de modo irrevocable e irreparable. Numerosos pasajes del libro que estamos prologando muestran que, si la técnica desarrolla todas sus posibilidades y las aplica en concordancia con la naturaleza humana, puede devolverle al ser humano la medida necesaria de libertad funcional.

Para esta corrección se requiere, ante todo, un cambio fundamental de postura. Sólo cuando empecemos a considerar las funciones desde el punto de vista del ser humano y de su naturaleza, las funciones podrán liberarse de su aislamiento mutuo y presentarse como fuerzas correlativas y mutuamente graduadas. La tendencia a la monofuncionalidad en el arte (el arte “puro”) se mostrará luego como una mera etapa evolutiva y no un ideal permanente. En la praxis, en los casos en que el portador de las fun-

ciones es el hombre (por su ocupación, etc.), la monofuncionalidad se verá como un fenómeno francamente nocivo, que deforma al ser humano física y psíquicamente. Se pondrá en primer plano la necesidad de contar con la naturaleza polifacética del hombre y con la infinita variedad de la realidad material frente a la cual el hombre actúa. La ciencia es consciente desde hace tiempo de este vínculo de las funciones con el ser humano y de sus mutuas relaciones estructurales.<sup>1</sup>

En la arquitectura, la situación es similar a la de otras esferas; la sensación de que es necesario repensar el funcionalismo en el sentido de la pluralidad y la variedad de las funciones con relación al hombre, es tal vez hasta más apremiante y más generalizada. El segundo número de la revista *Kvart* (año 4, 1946) trae una entrevista de J. Galotti con Le Corbusier, bajo el título “La cara de la Europa del mañana”. Allí se lee:

Siempre me han gustado las cosas bellas de épocas pasadas. Ellas me enseñaron la arquitectura. Y ellas me revelaron la falsedad de las enseñanzas académicas y de las fórmulas de Vignola. En mi temprana juventud recorrí Italia, los Balcanes, Estambul, el Oriente . . . Mire usted, todavía tengo los cuadernos en los cuales dibujé las moradas de los monjes . . . Todas estas cosas antiguas están hechas sobre una “escala humana”. En Marruecos las ciudades típicas son tan apretadas que la gente tiene todo al alcance de la mano; vive allí como en una sola casa y en una sola familia.

Hasta aquí Le Corbusier. En nuestro país son varios los arquitectos que sienten la necesidad de repensar el funcionalismo, y la expresión más importante de este empeño es el libro del arquitecto K. Honzík. No sé si Honzík suscribiría el pasaje citado de Le Corbusier en su totalidad, pero la afinidad entre los dos es innegable, y no sería difícil encontrar en el libro varios lugares donde también la naturaleza humana se declara medida de todas las cosas en la arquitectura. Por ejemplo:

---

<sup>1</sup> Cabe señalar aquí los trabajos de Petr Bogatyrev “Příspěvek k strukturální etnografii [Una contribución a la etnografía estructural]”, *Miscellanea* [Bratislava] 1931; “Kroj jako znak: Funkční a strukturální pojetí v národopise [El traje regional como signo: La concepción funcional y estructural en la folclorística]”, *Slovo a slovesnost* 2 (1936):43-47; “Funkcije kroja na Moravskom Slovensku [La función del traje regional en Eslovaquia Morava]”, 1937.



Llegó entonces la hora de pronunciar la consigna “El hombre - medida de todas las cosas”, de todas sus instalaciones, máquinas, medios de transporte, apartamentos, casas, calles y ciudades. Llegó la hora de introducir en el pensamiento arquitectónico esta antropometría natural. Ni casas para dioses ni casas para enanos, sino para personas que miden de 170 a 180 cm y cuyos hombros tienen de 60 a 70 cm de ancho. Pero esta “humanización” de nuestras construcciones y de nuestro medio ambiente debemos entenderla no sólo física, sino también psíquicamente, y no sólo en singular sino también en plural. Sobre la materia con la cual construimos nuestro medio se proyectarán no sólo las dimensiones de nuestro cuerpo, sino también el movimiento de la vida, las relaciones del ser humano con otros seres humanos y sus relaciones con el espacio. (Cap. “La sociedad y el estilo”)



IV

**EL ESTRUCTURALISMO  
FUNCIONAL**



## INTRODUCCIÓN

Después de la semiótica del arte y de la estética antropológica y fenomenológica, llegamos al núcleo conceptual que sostiene todo el edificio teórico de Jan Mukařovský: su concepto de estructura.

A lo largo del siglo XX, el término ‘estructura’ se ha utilizado en distintos contextos: en *Gestalt* se habla de “la estructura de las totalidades”, o sea, de cierta organización interna de éstas últimas; de allí lo toma la Escuela de Praga, pero le da un contenido completamente nuevo; de Praga lo adopta París, pero también con una nueva vuelta. Por otro lado, como sinónimos de la ‘totalidad’ se utiliza ‘sistema’, en Saussure y en Malinowski, *holism* en Smuts, o ‘código’, en la informática. De alguna manera, en todos estos casos se apunta a la organización interna de ciertas totalidades y se supone la prioridad de éstas con respecto a sus componentes; pero precisamente las distintas “maneras” de concebir esa organización y esas totalidades arrojan los distintos “estructuralismos” y sus “compañeros de viaje”.

Tal como lo explicamos en nuestro *Metaestructuralismo* (pág. 19 y ss.), el ‘estructuralismo’ se presentó, en principio, en dos modalidades, que constituyeron, a su vez, las fases de su desarrollo: el estructuralismo *funcional* y el *sistémico* o *transformacional*. El primero (*Gestaltpsychologie*, el Formalismo ruso tardío, la lingüística funcional praguense de la *parole*, Mukařovský, el funcionalismo antropológico de Malinowski) se enfoca en los procesos de totalización de fenómenos concretos en sus diversos dominios de estudio, y conceptualiza sus estructuras *fenoménicas*. El segundo (en germen ya en Saussure, en el Formalismo ruso temprano y en la vertiente “sistémica” de la lingüística praguense, y manifestado luego más completamente en los varios grupos ‘estructuralistas’ parisinos y en la gramática generativa transformacional chomskyana) se orienta hacia los sistemas subyacentes al nivel fenoménico y conceptualiza las “estructuras profundas”, los paradigmas o los varios “esquemas” semánticos latentes. La gramática chomskyana agrega a esta dimensión “sistémica” todavía el

intento de formalizar el camino, a través de distintas operaciones transformacionales, desde la postulada “estructura profunda” hasta el fenómeno de la “superficie”.

Vemos, en primer lugar, que la Escuela de Praga participaba, simultáneamente, de las dos modalidades. En particular su fonología novedosa, desarrollada por Trubetzkoy y Jakobson a partir del principio rigurosamente *digital*, se convirtió en un modelo para la construcción de otros sistemas. Pero su formulación más completa, en el volumen póstumo de Trubetzkoy, *Grundzüge der Phonologie* (1939), durante la desbandada del Círculo en las vísperas de la guerra, vino ya tarde para Mukařovský, por lo demás orientado en otra dirección y donde le servía más el enfoque *análogo*.

También es obvio, en segundo lugar, que las dos modalidades del estructuralismo son irreductibles la una a la otra porque conceptualizan espacios teóricos heterológicos: el estructuralismo sistémico, el espacio del código, utópico y abstracto; y el funcional, el espacio del contexto textual y extratextual, concreto e histórico (véase la introducción a la *Antología del Formalismo ruso*, I). El primero es nomotético, simplifica programáticamente y utiliza modelización más bien digital; el segundo es, en principio, idiográfico, no se puede escapar de la complejidad de los fenómenos y utiliza más bien modelización análoga. El primero establece y estudia sus propios constructos ideales, utópicos, aunque construidos siguiendo protocolos más rigurosos (y a veces surge, vive y muere en este círculo, si no es un “paraíso artificial” escolástico); el segundo lidia con lo que arroja la caótica realidad multimedia, multisemiótica, en la situación global de la comunicación. El primero repudia “enunciados agramaticales” (*green ideas sleep furiously*), porque no entran en los parámetros precisos de sus constructos del código; el segundo los recupera con venganza y los resemantiza como producto de los cruces (René Thom hablaría de “catástrofes”) de distintos sistemas, cruces que arrojan resultados de antemano imprevisibles. Obviamente, los dos espacios heterólogos propician distintos parámetros de rigor, de modelización y de operación conceptual, y se dirigen a distintas realidades (*construyen* distintas realidades).

Tal vez de este desajuste del enfoque viene la “sordera” crónica de París vis-à-vis Mukařovský. Sin embargo, precisamente por trabajar

sendos espacios irreductibles, los dos tipos de estructuralismo deberían ser perfectamente complementarios. En la práctica, lamentablemente, resultaron irreconciliables, porque el narcisismo parisino no reconocía como modelo aceptable sino el suyo propio. El estructuralismo, reducido por París a un pie, empezó a dar saltitos raros, y produjo simplificaciones insostenibles que terminaron por desacreditar el proyecto científico en la poética.

El arte y la literatura se presentan como un objeto sumamente complejo para conceptualizar, no sólo en lo que se refiere a las obras individuales, a su percepción y recepción, sino también al movimiento de las artes individuales, al arte en conjunto y a su inserción en la vida social. El concepto de estructuralismo que Mukařovský va forjando es complejo y ambicioso: aunque tiene sus fuertes en la lingüística y en la literatura, se extiende a toda la esfera de lo estético.

Mukařovský fue, en primer lugar, heredero del Formalismo ruso. Ya el Formalismo mismo introdujo aspectos de dinamismo en la totalización *gestáltica*. El 'trasfondo' dinamiza el acto de la percepción, porque no sólo pone en el centro de la atención el hecho de la evolución, y también la necesidad del cambio (si no, la desfamiliarización pierde eficacia), sino que afecta el mismo concepto de 'obra' como objeto material y semántico, porque en ella emerge como su parte integrante también algo que está materialmente fuera de ella. El 'procedimiento' artístico y la 'dominante' confieren aspecto procesual a la misma factura de la obra, que cambia a lo largo de la evolución literaria con cualquier cambio del trasfondo. El espacio de la 'literatura' queda descentrado, constituyéndose en cualquier lugar según el tira y afloja de la lucha de los estratos y las tradiciones literarias por el "poder". Los géneros literarios se desintegran y se reconstituyen en un vaivén histórico; se desconstruyen las pretensiones ontológicas del 'realismo', para revelar un calidoscopio de posturas paradigmáticas, pragmáticas y de 'motivación'. El hecho literario mismo se desubstancializa, siendo "literario" o "no literario" según los tiempos, las convenciones y los contextos. La literatura entra en correlación dinámica con otras series sociales. En una palabra, todo es proceso, cambio discontinuo, continua renovación. Dentro de la Escuela Formal, Iuri



Tynianov reúne los impulsos dispersos entre Shklovski y Eichenbaum para elaborar su bosquejo estructural funcional y dinámico.

Un aporte jakobsoniano específico a la configuración de este estructuralismo fue su amor a las antinomias dialécticas hegelianas. En lugar de buscar “armonías”, el estructuralismo praguense se abre a una dialéctica concreta, a los contrastes y las contradicciones y, así, descubre el “anverso” y el “reverso” de muchas cosas, su complejidad contradictoria. Anticipándose a los postulados lúdicos de Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, pero trabajando en serio, Praga busca no sólo las “tesis” sino también los “reversos”, las “antítesis”, y, en el proceso, descubre realidades más ricas y más complejas sin necesidad de simplificarlas o castrarlas.

Hoy vemos asomarse otra dimensión importante creada por la visión de la realidad a través de las antinomias: éstas son el primer paso hacia la desontologización de los conceptos, porque operan como polos, como extremos, y la realidad no tiene que identificarse con el uno o con el otro, sino que puede situarse en toda una gama entre ellos. Las antinomias se plantean como “instrumentos” para “medir” la realidad concreta y no para imponerle cómo debe ser.

El concepto durkheimiano de ‘conciencia colectiva’ mediatizado por Saussure, le permite a Mukařovský conceptualizar la confrontación material de la obra percibida sobre otra(s) obra(s)-trasfondo, lo mismo que el postulado de la correlación de las series, en términos más generales, de intersubjetividad social, siguiendo la metáfora de la *langue*, pero en forma más dinámica.

Intimamente relacionada con la conciencia colectiva está la dimensión sígnica. La autonomía del signo (no necesariamente el ‘signo autónomo’ en cuanto cierta modalidad extrema del signo) ofrece un fundamento más seguro para el dinamismo formalista, y aumenta sus posibilidades.

Partamos de la definición dada en “Sobre el estructuralismo” (1946): “Sólo se puede considerar como estructura un conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y, vuelve a establecer sin cesar y cuya unidad

se presenta, por consiguiente, como un conjunto de contradicciones dialécticas . . . la correlación de sus componentes se transforma continuamente.” Esto se complementa en “El estructuralismo en la estética” (1940): “El carácter energético de la estructura radica en que cada uno de sus componentes desempeña . . . cierta función que lo integra y vincula a la totalidad estructural; y el dinamismo de la totalidad estructural está dado por el hecho de que, merced a su carácter energético, las funciones individuales y sus interrelaciones están sujetas a continuos cambios. Por tanto, la estructura como totalidad está siempre en movimiento, a diferencia de la totalidad sumativa, la cual se anula al sufrir un cambio.”

En “El concepto de totalidad en la teoría del arte” (1945) se analizan más detalladamente los aspectos de estructuración. La estructura no se agota en los componentes que se asemejan más a las configuraciones *gestálticas*, como, por ejemplo, el verso en tanto cierta totalidad, aspectos de la composición (como la proporcionalidad, la simetría, etc.) o los enunciados en tanto contextos cerrados. La estructura se presenta, no como una totalidad cerrada y acabada, sino como determinada correlación de los componentes. Ésta implica relaciones “verticales”, como la jerarquización de los componentes en “dominantes” y subordinados; o relaciones “horizontales”, como la concordancia o la contradicción. De esta manera, se abre toda una gama de posibilidades para la configuración de las estructuras, desde aquéllas que ostentan las antinomias dialécticas, hasta las apoyadas en el principio de la “armonía”; pero este polo está contrarrestado por el hecho de que en la obra artística está presente no sólo “su estructura actual” sino también “la tradición viva”. Para Mukařovský, “ésta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra. Las estructuras de las obras individuales no son más que momentos particulares, a veces insignificantes, de esta evolución. Las obras artísticas materiales, a su vez, son realizaciones de dichos momentos particulares”.

¿Qué es entonces la ‘estructura’? ¿En qué nivel se sitúa? ¿Qué realidad construye? El pensamiento de Mukařovský describe en este sentido una vuelta interesante. En “El arte como hecho sónico” (1934), la obra material es ‘artefacto’, o sea mero vehículo (el significante) del ‘objeto estético’ (el significado). El objeto estético es la estructura de primer nivel ( $E_1$ ), o sea, la totalización semántica de la obra (del artefacto) dentro y en con-

tra de las normas de la tradición viva. Quiere decir que la totalización es también ya parte de la tradición viva en tanto estructura de segundo nivel ( $E_2$ ). Tenemos:

$$\text{Artefacto} \rightarrow E_1 \leftarrow = \rightarrow E_2$$

En *Función, norma y valor* (1936), cuando Mukařovský medita sobre la posibilidad de demostrar la validez objetiva del valor estético, nos sorprende con una modificación de su posición: “si existe un valor estético objetivo (independiente y constante), debe ser buscado en el artefacto material.” En otras palabras, el artefacto es realización del objeto estético que es realización de la tradición viva:

$$\text{Artefacto}/E_0 \leftarrow = \rightarrow E_1 \leftarrow = \rightarrow E_2$$

Esta serie de homologías no deja de producir confusión, porque los tres niveles estructurales, obviamente, se solapan, incluso podríamos verlos como isomorfos (en cuanto al tipo de ‘estructuración’ propuesto por Mukařovský), pero no son homogéneos. Los dos últimos niveles ( $E_1 = E_2$ ) no pueden ser idénticos:  $E_1$  es una estructura concreta, conflictiva, del enunciado; mientras que  $E_2$  es una estructura abstracta, aunque también conflictiva a su manera, de normas, del código, aunque sea código de un momento histórico. Artefacto es el signo material (el significante), el objeto estético es el significado, creado entre el significante y las normas (la tradición viva) que atañe. Además, en “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte” (1943), Mukařovský destacará las resistencias que el artefacto opone a la intencionalidad totalizadora. Estas resistencias se proyectan necesariamente entre los tres niveles:

$$\text{Artefacto}/E_0 \quad \leftarrow // \rightarrow E_1 \quad \leftarrow // \rightarrow E_2$$

La vacilación en torno al ‘artefacto’ es sintomática. Sería erróneo ver el caso como que a un ‘significante’ se le adjunta su ‘significado’ “desde fuera”. No resuelve el problema decir que el valor independiente está cifrado de alguna manera en el artefacto, ni tampoco que éste es una realización momentánea de la tradición viva y que, posteriormente, bajo la in-

fluencia de la evolución ulterior, puede adquirir significados ('objetos estéticos') muy diferentes del original. ¿Qué nos dice todo esto acerca de la configuración del artefacto? ¿Y de su relación con el 'objeto estético'? El microanálisis textual que Mukařovský produce, apoyado en la lingüística y en el carácter verbal, ya sígnico, del artefacto, en realidad borra importantes dimensiones conflictivas entre éste y su significado en el objeto estético.

El análisis fenomenológico del artefacto que hace Roman Ingarden en *Das literarische Kunstwerk* (1931) y de la 'concretización', en *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937), habría sido un correctivo útil en esta dimensión, porque ofrece importante conceptualización complementaria. Mukařovský conocía la primera obra y la integró marginalmente en su curso "Filosofía del lenguaje poético" (1933). Felix Vodička criticará el estatismo y el formalismo de la concepción ingardeniana para utilizar luego el concepto de 'concretización', pero no en el sentido de la concretización fenomenológica sino en el de la 'recepción'. El desencuentro con Ingarden representa un punto ciego en la concepción praguense, creado, curiosamente, por la mirada lingüística y semiótica.

Intimamente relacionado con el carácter energético de la estructura (de su aspecto procesual de 'estructuración') se encuentra el concepto de 'gesto semántico', que nos permite profundizar en otros aspectos del estructuralismo de Jan Mukařovský. El gesto semántico es el principio esquemático de la correlación de los componentes en la estructura. En este sentido puede ser "aquel gesto inespecífico en cuanto al contenido (y en este sentido, si se quiere, formal), con el cual el poeta escogía los elementos de su obra y los aglutinaba en una unidad semántica" (así la primera formulación en "Genética del sentido en la poesía de Mácha", 1938). En virtud del gesto semántico, "formal" pero concreto, "la obra está organizada como una unidad dinámica desde sus elementos más simples hasta su contorno más general" ("El dinamismo semántico del contexto", 1940). En la dimensión "sintagmática", "esta correlación confiere unidad a la obra en cada momento de su transcurso (si es una obra de arte temporal) o en cada una de sus partes (si se trata de una obra de arte espacial o visual)" ("El concepto de totalidad"). Pero, acto seguido, Mukařovský agrega: "Soy

consciente de que esta aseveración es algo esquemática.” Desde entonces, el concepto de gesto semántico no ha dejado de inquietar a los seguidores del estructuralismo praguense (véase nuestro *Metaestructuralismo*, pág. 228 y ss.).

Parece que el gesto semántico capta distintas realidades. Por un lado, la congruencia de la construcción semántica, desde los niveles elementales hasta las unidades semánticas superiores. El presupuesto de congruencia fue importante, “ya que forma un puente para pasar del análisis lingüístico a la investigación de la construcción semántica general del texto” (“El dinamismo”). Es el isomorfismo que fue descubierto ya por Shklovski, quien proyecta fenómenos estilísticos del enunciado sobre la construcción de los mecanismos del relato (véase “La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo”, 1919, *Antología*, I). Por otro lado, el gesto semántico encarna la dimensión energética de la estructura y se funde con ella y con la dinámica de la correlación.

En el gesto semántico culmina una dimensión de la lucha por la superación de la herencia del Formalismo. Éste buscó la ‘literariedad’ (lo estético) primero en los procedimientos específicos y en sus catálogos, luego separó la obra entre los ingredientes ‘dominantes’, actualizados, y los subordinados, “deformados” o “transformados” por aquéllos. La obra se escindía en elementos activos y pasivos. Los primeros “violaban” a los segundos. En todas estas modalidades, se producía una imagen algo mecanicista de la obra como cierta totalidad ‘literaria’. El gesto semántico en tanto cierta energía unificadora del texto, por un lado, vacía a los procedimientos y a las dominantes, y, por otro lado, abarca a todos los componentes en una unidad correlacionada. Según Mukařovský, “el gesto semántico elimina los últimos residuos del formalismo”.

Si queremos caracterizar el estructuralismo de Jan Mukařovský, tenemos que utilizar toda una batería de adjetivos: funcional, fenoménico, dinámico, energético, dialéctico y sociológico. Encontramos en él tensiones, problemas irresueltos, formulaciones tentativas, puntos ciegos. Pero, a pesar de todo esto, dentro del campo que cubre, ofrece la conceptualización más

sutil que existe de la difícil problemática de la totalización semántica de la obra artística, de su inserción en la tradición, de sus cambios, y de la inserción del arte en la actividad social y en el sistema global de sus valores. Cualquier conceptualización más adecuada tendrá que hacer un buen uso del planteamiento estructuralista praguense.

(E. V.)

## EL ESTRUCTURALISMO EN LA ESTÉTICA Y EN LA CIENCIA LITERARIA

### 1

El trabajo científico tiene por tarea la búsqueda, la descripción y la clasificación del material con el que trabaja cada disciplina particular, y el objetivo más abstracto de la investigación científica es la formulación de las leyes generales que gobiernan los procesos en el área estudiada. Este método de trabajo puede parecer, a primera vista, considerablemente independiente de la filosofía; por ello el recién pasado período del positivismo, que veía justamente en las ciencias el componente esencial de la actividad teórica, consideraba el conjunto de las ciencias como la base a partir de la cual debe construirse la filosofía como unificación del saber humano.

En la época de su plena vitalidad, esta concepción representó una reacción útil contra la del período anterior, el romántico, el cual subordinaba las ciencias a la filosofía. La filosofía romántica no pocas veces pretendía alcanzar nuevos conocimientos *científicos* por deducción a partir de premisas apriorísticas y sin consideración de los datos empíricos. Sin embargo, tan pronto como la ciencia se vio liberada por el positivismo de la dominación de la filosofía y de la mencionada unilateralidad romántica, se descubrió la unilateralidad de la propia postura positivista. Así como no es posible subordinar la ciencia a la filosofía, tampoco es posible considerarla como fundamento de ésta: las dos están correlacionadas. En ello nada cambia el hecho de que genéticamente las ciencias individuales fueron desprendiéndose de la filosofía en el curso de la evolución histórica. Si bien es cierto que, aun después de constituirse en series evolutivas independientes, las ciencias continuaron retornando a los supuestos ontológicos y epistemológicos creados por la filosofía, por su parte han ejercido influencia retroactiva sobre ellos mediante los resultados de sus investigaciones y el desarrollo de sus propios métodos investigativos.



El estructuralismo actual es una posición científica que parte de esta interacción continua entre la ciencia y la filosofía y construye sobre ella. Decimos “posición” para evitar los términos “teoría” o “método”, que denotan, respectivamente, un conjunto definido de conocimientos y un conjunto igualmente definido e invariable de reglas de trabajo. El estructuralismo no es ni lo uno ni lo otro. Es una postura epistemológica, de la cual se derivan determinadas reglas de trabajo y determinados conocimientos, pero que existe independientemente de ellos y es por tanto capaz de evolucionar en ambos aspectos.

El aspecto que más pone en claro la esencia del estructuralismo es la manera como éste crea y maneja los conceptos. El estructuralismo es consciente de la fundamental correlación interna de todo el sistema conceptual de cada ciencia particular. Cada concepto es determinado por los demás conceptos, a la vez que los determina a ellos, de modo que podría ser definido más precisamente por el lugar que ocupa en el sistema conceptual correspondiente, que por la descripción de su contenido, porque mientras el concepto está en uso, su contenido se transforma continuamente. Sólo la correlación interna confiere a los conceptos individuales un “sentido” que trasciende la mera delimitación de su contenido. Por tanto, el estructuralismo ve en el concepto un medio energético para una aprehensión siempre nueva de la realidad, siempre capaz de reestructuración interna y de readaptación. El anclaje en el sistema conceptual total de la respectiva disciplina científica, permite que el concepto pase por modificaciones sin perder su identidad. Por esta razón el estructuralismo es menos propenso que otras corrientes científicas a sustituir precipitadamente los conceptos tradicionales por otros nuevos; más bien le interesa llenar aquéllos de un sentido actual y continuamente renovado. Gracias a su flexibilidad, los conceptos así entendidos pueden ser transpuestos de la disciplina científica que les dio origen a otras, lo cual fortalece la cohesión y la solidaridad interdisciplinaria entre las ciencias individuales.

¿Qué implica todo esto para la relación entre la ciencia y la filosofía? Para el estructuralismo, también esta relación está determinada por la correlación interna y el dinamismo del sistema conceptual, ya que estas cualidades imponen una vinculación siempre actual de la ciencia con la filosofía mediante la postura epistemológica en la cual se basa el sistema concep-

tual. Desde luego, no existe ningún método científico que no esté construido sobre supuestos filosóficos; si algunas corrientes científicas rehúsan tomarlos en consideración, no hacen más que negarse a sí mismas el control consciente de sus propios fundamentos epistemológicos. El estructuralismo, en cambio, reconoce el riesgo que representa tal actitud para la fiabilidad misma de los resultados investigativos concretos. Sin embargo, como señalamos antes, la relación entre la ciencia y la filosofía no es unilateral; con frecuencia el resultado de una investigación concreta conduce a un replanteamiento o incluso a una revisión radical de los presupuestos epistemológicos correspondientes, y así se cierra el círculo.

El trabajo científico estructuralista se desarrolla de manera consciente e intencional entre dos límites: por un lado están los supuestos filosóficos, por otro lado el material. Éste guarda con la ciencia una relación similar a la de los supuestos filosóficos: ni es un mero objeto pasivo de la investigación, ni se sobrepone a ella de una manera tan determinante como propendían a creer los positivistas. Aquí también vale el principio de la predeterminación mutua. Un nuevo material suele traer consigo un cambio en los procedimientos científicos mediante los cuales es procesado; esto corrobora además la utilidad de la transferencia de los conceptos científicos y de los métodos investigativos de una disciplina científica a otras. Y viceversa: para que determinados hechos puedan convertirse en material científico, se requiere ponerlos en relación con el sistema conceptual de una ciencia determinada mediante la anticipación hipotética de los resultados que se esperan de su estudio. Por sí solos los datos no son científicamente unívocos, como se desprende del simple hecho de que los mismos datos pueden ser objeto de estudio de varias ciencias diferentes, dependiendo de la intención investigativa con que sean abordados. Así, el material científico, al igual que los supuestos filosóficos, se encuentra a la vez fuera y dentro de la ciencia.

Los hechos que entran en relación con determinada ciencia como su material caen, como dijimos, en el ámbito de su sistema conceptual. La correlación dinámica interna de éste se proyecta también sobre el material en forma de la exigencia de que la investigación descubra las relaciones recíprocas de los componentes individuales del material que le confieren un

sentido unitario. Mediante la unificación semántica del material, la ciencia accede al conocimiento de la *estructura*.

Como unidad de sentido, la estructura es más que una totalidad sumativa, es decir, un todo formado por la simple agregación de partes.<sup>1</sup> La totalidad estructural *significa* a cada uno de sus componentes y, viceversa, cada uno de los componentes significa precisamente a esa misma totalidad y ninguna otra. Otro rasgo fundamental de la estructura es su carácter energético y dinámico. El carácter energético de la estructura radica en que cada uno de sus componentes desempeña, en la unidad del conjunto, cierta función que lo integra y vincula a la totalidad estructural; y el dinamismo de la totalidad estructural está dado por el hecho de que, merced a su carácter energético, las funciones individuales y sus interrelaciones están sujetas a continuos cambios. Por tanto, la estructura como totalidad está siempre en movimiento, a diferencia de la totalidad sumativa, la cual se anula al sufrir un cambio.

El estructuralismo, cuyos principios hemos expuesto a grandes rasgos, no es ninguna “invención” de un individuo, sino una etapa evolutivamente necesaria en la historia de la ciencia moderna. Por tanto, su penetración ha sido bastante desigual, pues las diferentes disciplinas a menudo llegan a la posición estructuralista independientemente unas de otras, con base en ciertas nociones que las obligan a replantear su postura epistemológica en términos estructurales. De esta manera el estructuralismo está emergiendo en disciplinas científicas a menudo muy diversas y no relacionadas directamente unas con otras. Hoy ya podemos hablar de estructuralismo en la psicología, la lingüística, la estética general y la teoría e historia de las artes, en la etnografía, la geografía, la sociología, la biología y posiblemente en algunas otras ciencias.

En la metodología concreta de la investigación científica, el estructuralismo concede menos importancia a los “descubrimientos” aislados que a la elaboración y la reflexión sistemática acerca de los resultados ya alcanzados. De acuerdo con ello, la personalidad del investigador individual es relegada al segundo plano en favor del trabajo en equipo, durante el cual

---

<sup>1</sup> Cfr. Burkamp, *Die Struktur der Ganzheiten* (1929).

los resultados alcanzados se convierten rápidamente en propiedad común y en directriz para investigaciones posteriores. Incluso las ciencias humanas están acogiendo como modelo el método de trabajo de laboratorio propio de las ciencias naturales.

Estas circunstancias contribuyen asimismo a la flexibilidad evolutiva del estructuralismo, a la cual aludimos antes. Los investigadores se encuentran vinculados entre sí sólo por la plataforma epistemológica común, que no frena la diferenciación individual de la metodología, ni el libre aprovechamiento de los resultados generalmente aceptados. Por esta misma razón, en ninguna disciplina científica el estructuralismo es un mero instrumento que pueda ser utilizado en forma casi mecánica para la solución de determinados problemas, pero que sea inapropiado para una problemática diferente. Por ejemplo, en la historia y la teoría de las literaturas y las artes cabe considerar como estructura no sólo la construcción artística y su evolución, sino también las relaciones de esta estructura con otros fenómenos, particularmente los psicológicos y sociales. Cada una de estas series de fenómenos también es vista por el investigador como estructura, y sus conexiones con la serie investigada poseen el carácter de una correlación estructural, ya que las diferentes series de fenómenos se integran en superestructuras. Además, todo impulso exterior, proveniente de otra serie de fenómenos, se manifestará al interior de la estructura investigada como un factor de la evolución inmanente de ésta. Por ejemplo, un impulso hacia determinado cambio evolutivo del arte, aun cuando provenga de la esfera de los procesos sociales, sólo se hará efectivo en la medida y la dirección requeridas por la etapa evolutiva inmediatamente anterior del arte mismo.

Tras estas observaciones introductorias, intentaremos esbozar dos ejemplos concretos de la concepción estructural de la ciencia: el estructuralismo en la estética y en la teoría literaria. La primera de las dos ciencias nombradas está cercana, por el carácter general de su problemática, a la filosofía, y en la medida en que se ocupa de problemas epistemológicos *generales* de lo estético, forma parte de ella; la segunda, subordinada a la primera, es una disciplina concreta que trabaja directamente con el material. Por lo tanto, esperamos que una visión panorámica de las dos nos permita caracterizar el estructuralismo en toda su amplitud, aunque dentro de una sola área de estudios.

## 2

La estética estructural pertenece a las corrientes estéticas objetivistas, aquellas que toman como su punto de partida (aunque no como su objetivo único) el *objeto estético*. Con este término se designa la obra artística entendida no en el sentido material, sino como manifestación externa de una estructura inmaterial, es decir, un equilibrio dinámico de las fuerzas representadas por sus componentes. El dinamismo de la estructura artística tiene origen en el hecho de que una parte de los componentes siempre conserva el estado dado por las convenciones del pasado inmediato, mientras que otra parte lo transforma; esto crea una tensión que exige nuevos cambios en la estructura artística para restablecer el equilibrio.

Aunque toda obra de arte es en sí misma una estructura, la estructura artística no es asunto de una obra única, sino que perdura en el tiempo, pasando en su transcurso de una obra a otra y transformándose sin cesar. Las transformaciones consisten en una constante reagrupación de las relaciones mutuas y de la importancia relativa de los diversos componentes. En el primer plano están los componentes estéticamente actualizados—aquellos que contravienen las convenciones artísticas vigentes—, mientras que el grupo de los componentes que se someten a las convenciones de la época crea el fondo sobre el cual se destaca y percibe la actualización artística del primer grupo. Es sólo natural que a lo largo de la evolución los diversos componentes intercambien sus lugares en los dos grupos; de ahí el reagrupamiento de la totalidad.

Así es vista la estructura artística por la estética estructural. Es obvio que desde esta perspectiva pierde importancia la tradicional distinción entre la forma y el contenido de la obra artística. Por ejemplo, el color en una obra pictórica es no sólo una cualidad sensorial, sino también portador de cierto significado, aunque indeterminado (pero que puede llegar a definirse considerablemente, como en el caso del simbolismo medieval de los colores y sus implicaciones para la pintura). Por el otro lado, el objeto representado no es tan sólo un “contenido” (una unidad semántica compleja), sino también “forma”, parte de la construcción óptica del cuadro, que influye tanto sobre su integración semántica en el tema general de la obra, como sobre su ubicación en determinado segmento del plano pictórico, etc.

En lugar de la dicotomía forma-contenido, la estética estructural ha otorgado importancia a la correlación *material- procedimiento artístico* (el modo de aprovechamiento artístico de las cualidades del material). El material realmente entra en la obra desde fuera y por su esencia es independiente de su utilización artística. Éste es el caso de los pigmentos o el lienzo en la pintura, de la piedra o el metal en la escultura y la arquitectura, de la personalidad del actor en el teatro, de la palabra en la literatura. Un poco diferente es la situación del tono como material de la música, pues aunque el tono en cuanto fenómeno acústico es un hecho extraartístico, su necesaria integración en un sistema tonal lo vincula estrechamente con el arte mismo. A diferencia del material, el procedimiento artístico es inseparable de la estructura artística, ya que realmente no es más que una manifestación de la actitud de la estructura ante el material.

Otra característica de la estética estructural es su orientación al *signo* y al *significado*. Como signo que media entre el artista y el receptor, esta postura científica concibe, en primer lugar, a la obra como un todo, *per se*. De ahí la aproximación de la estética a la lingüística como la ciencia que se ocupa del sistema fundamental de signos—del lenguaje humano (pero en otro sentido que en Croce, quien considera el arte y el lenguaje como una expresión directa de la personalidad). Debido a su naturaleza *signica*, la obra de arte no corresponde plenamente ni al estado psíquico de su autor en el momento de su creación, ni al que induce en el receptor. Los estados psíquicos con los que la obra entra así en contacto, sea activo o pasivo, contienen siempre—además de las líneas generales dadas por la obra—una serie de elementos individuales, irrepetibles y fortuitos desde el punto de vista de la estructura estética objetiva (suprapersonal). Aquella parte del estado psíquico del creador que hallamos objetivada en la obra como “vivencia del autor”, es ya una unidad semántica, firmemente insertada en el sistema total de la construcción artística. Sólo así se explican los frecuentes casos de “anticipación” de la vivencia por la creación, donde el autor plasma artísticamente cierta situación antes de llegar a vivirla en la realidad. Tampoco el “yo”—el *sujeto* que se manifiesta, de las maneras más diversas, en todas las artes y en toda obra artística—puede identificarse con un individuo psicofísico concreto, ni siquiera con su autor. Es un punto en el que converge y respecto del cual está organizada toda la construcción artística de la obra, pero en el cual puede proyectarse cual-

quier personalidad, tanto la del autor como la del receptor (“vivencia” o “interiorización” de la obra por el receptor).

Con ello queda señalado, para la estética estructural, el camino hacia la solución del problema del *individuo* en el arte. A la estética estructural le interesa no tanto la génesis del autor, cuanto la función del factor de la individualidad en general en la actividad artística o en la evolución de la estructura artística. En este sentido se considera como factor individual no sólo al autor, sino también al receptor, pues éste a menudo interviene activamente en la evolución del arte como mecenas, cliente, crítico, editor, etc. Aun cuando el receptor sólo media entre el arte y el público (por ejemplo, como bibliotecario, director de una galería o vendedor de obras artísticas), su trabajo puede influir hasta cierto punto activamente en la evolución del arte.

El factor individual puede estar representado no sólo por un individuo, sino también por un grupo de individuos, como una escuela o generación artística. Incluso toda una colectividad, por ejemplo una nación, puede cumplir este papel en la medida en que participe activamente en la evolución general del arte. El individuo colectivo también puede actuar sólo como receptor: éste es el caso del público que reacciona de manera unánime ante una obra. Esta reacción unánime es bien conocida por los actores y los directores de teatro, quienes, acostumbrados a captar durante la función la respuesta del público presente, saben que la recepción es a menudo diferente de la reacción a la representación inmediatamente anterior de la misma obra, y tiene así un sello de individualidad. La reacción del público influye en la actuación: motiva al actor o, por el contrario, lo frena.

La participación activa del público como individuo colectivo también se manifiesta en otras artes; en el teatro sólo se percibe con mayor intensidad. Sobre el público de las exposiciones de artes plásticas escribe Baudelaire en su reflexión acerca del Salón de 1859: “Si el artista embrutece al público, éste le pagará con la misma moneda. Los dos son términos correlativos que actúan el uno sobre el otro con la misma fuerza.”<sup>2</sup> Por lo que se refiere a la literatura, es sabido en qué medida puede el éxito o el

---

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (Paris: Calman-Lévy, 1889) 257.



rechazo de una obra por el público influir en la producción subsiguiente del escritor. Por ejemplo, a menudo la popularidad que ha ganado cierta novela hará que el autor emplee el mismo procedimiento, y hasta los mismos personajes o el mismo tema, en varias obras posteriores. El individuo colectivo es, pues, una instancia tan real en la evolución del arte como lo es el individuo singular. Incluso una cosa inanimada puede manifestarse e intervenir activamente como factor individual; nos referimos a aquellas obras de arte que difieren tan llamativamente por su unicidad de la creación artística de su época, que ejercen influencia sobre la evolución posterior del arte en el sentido de esta unicidad. Sin embargo, la unicidad de una obra es a menudo bastante relativa, ya que algunas características que el receptor poco informado aprecia como únicas, pueden ser consideradas por el experto como características de todo el período o de todo el género artístico.

La relación entre el individuo creador y la evolución suprapersonal del arte, por ser de carácter esencialmente funcional, está en gran medida determinada cualitativamente por la evolución anterior. Cierta estado evolutivo de la estructura requiere para su transformación de individuos con tales o cuales aptitudes, mientras que individuos con aptitudes diferentes no son deseables en el momento dado de la evolución y, por consiguiente, suelen ser apartados del camino de la evolución del arte. Sin embargo, la situación puede ser tan compleja, que en algunas ocasiones (por ejemplo, en el siglo XIX) estos “artistas malditos”, aparentemente dispersos a lo largo del cauce de la evolución, pueden formar en su conjunto una línea continua, tan esencial como la corriente principal y en cierto sentido hasta más esencial para el futuro. Vemos, pues, que tampoco el talento artístico es asunto del individuo solo, sino que se relaciona con la función que es asignada a éste por la evolución objetiva de la estructura. La concepción de la obra artística como signo, al liberar la obra de una dependencia unilateral de la personalidad del creador, le abre a la estética estructural una perspectiva amplia sobre la problemática del individuo en el arte.

La estética estructural considera la obra artística como signo no sólo en relación con el individuo, sino también con respecto a la sociedad. Esto significa que también la problemática de las relaciones entre el arte y la sociedad requiere una revisión. Ante todo hay que recordar que la evolu-

ción de la estructura artística es ininterrumpida y se rige por una regularidad interna. La estructura artística evoluciona a partir de sí misma, por un “automovimiento”; este hecho impide que sus transformaciones evolutivas sean consideradas como consecuencias incondicionales y directas del desarrollo social. Desde luego, todo cambio de la estructura artística viene de alguna manera motivado desde fuera, ya sea directamente por la evolución social, ya sea por el desarrollo de alguna de las esferas de la cultura (como la ciencia, la economía, la política, el lenguaje), las cuales también responden, como el arte mismo, a la dinámica de la vida social. Sin embargo, la forma en que se hará efectivo el estímulo externo dado y la dirección en que éste influirá sobre el desarrollo del arte, se desprenderán de los presupuestos contenidos en la estructura artística misma (evolución inmanente).

El contacto del arte con la sociedad, con su organización y con sus productos es constante y está implicado, como hecho y como requisito, en el acto mismo de creación: el artista es miembro de una sociedad, pertenece a un medio social (estrato, condición social, etc.) y necesariamente crea para otros, para un público y, por ende, para la sociedad. Si en algún caso el artista expresamente rechazaba el público, lo hacía porque deseaba una audiencia diferente, ya fuese futura (Stendhal) o imaginaria (los simbolistas). No obstante, la relación entre el arte y la sociedad no es mecánicamente causal; no es posible afirmar que a tal o cual forma de organización social le corresponda de manera incondicional tal o cual forma de creación artística. Tampoco es correcto pretender deducir de la organización social un solo componente de la obra artística, en particular el contenido, ya que también en su relación con la sociedad la estructura artística actúa como un todo.

La relación entre el arte y la sociedad se muestra empíricamente muy variable. Por ejemplo, en el siglo XIX vemos cómo algunas corrientes artísticas tales como el realismo, el naturalismo, el impresionismo o el simbolismo se difunden por Europa de una nación a otra, aunque el estado de la organización y evolución sociales de estas naciones es muy desigual. Una comunidad determinada, ya sea un estrato social o toda una nación, puede incluso “reconocerse” a sí misma más claramente en una obra proveniente de un medio social distinto o del todo ajeno, que en sus propias obras.<sup>3</sup>

Asimismo, cierto estado de la estructura artística puede sobrevivir a la época que lo creó para servir de expresión a una sociedad nueva, diferente de la que le dio origen; véase el arte primitivo cristiano, que se valió para sus fines de algunos temas y procedimientos constructivos del arte de la Antigüedad. Todo esto se explica sólo por el hecho de que en su relación con la sociedad, lo mismo que en su relación con el individuo, la obra de arte es un signo, el cual, si bien expresa las características y condiciones de la sociedad, no es una consecuencia mecánica de su estado y su organización. Si no hubiera más datos, no podríamos deducir inequívocamente a partir de un tipo de organización social el arte correspondiente a esa sociedad, como tampoco podríamos describir una sociedad a partir del arte producido o adoptado por ella.

Esto no significa que la relación entre el arte y la sociedad carezca de importancia para el desarrollo de ambas partes. La sociedad *desea* ser expresada por el arte: “El público que ama con pasión su propia imagen, ama también, y no a medias, al artista al que encomienda la tarea de representarla”.<sup>4</sup> A su vez, el arte *desea* ejercer influencia sobre los procesos sociales. Si prevalece la tendencia a la influencia de la sociedad sobre el arte, surge el arte dirigido; si, por el contrario, gana peso la intención del arte de influir sobre la sociedad, hablamos de arte comprometido. Obviamente, no siempre debe prevalecer uno de los dos extremos: el consenso entre el arte y la sociedad puede ser tan cabal que la tensión mutua desaparezca. En estos casos la producción artística suele incluirse sin distinción entre las demás ocupaciones humanas (recordemos la inclusión medieval de los artistas en los gremios artesanales).

Por esta misma razón, cada vez que empieza a sentirse un deseo de armonía entre el arte y la sociedad, se manifiesta a la vez la tendencia a concebir la creación artística a semejanza de la producción artesanal o, si es el caso, industrial. Así, la consigna de la estetización de todas las manifestaciones vitales del hombre en la segunda mitad del siglo XIX, se acompañó por la recuperación de la artesanía artística, en tanto que el actual período

---

<sup>3</sup> Cfr. E. Hennequin, *Les Écrivains français* (París, 1889).

<sup>4</sup> Baudelaire, *Curiosités* 322.

de posguerra, que ha vuelto a añorar la armonía entre el arte y la sociedad, ha aplicado al arte los conceptos de “consumo” y de “demanda social”. Existen también épocas en las que el arte es excluido de la interacción con la sociedad o él mismo se excluye de ella (el ‘arte por el arte’); pero la ineludible correlación entre el arte y la sociedad no cesa, y la propia tendencia a separar el arte de los procesos sociales puede interpretarse como un síntoma importante del estado tanto del arte como de la sociedad.

Igualmente la *estratificación* social encuentra una analogía en la esfera del arte. Así como la sociedad se halla articulada vertical y horizontalmente en estratos y en diversos medios sociales, así también el arte se diferencia, por un lado, en manifestaciones “superiores” e “inferiores” y, por otro lado, en manifestaciones recíprocamente coordinadas. Por ejemplo, en la poesía contemporánea, la escala vertical va desde la poesía “literaria” hasta el cuplé de cabaret o la copla callejera; como manifestaciones horizontalmente coordinadas podemos considerar la literatura de la ciudad y la literatura del campo. La coordinación horizontal une también a corrientes o escuelas literarias que se han originado en diferentes épocas, pero que son “actuales” para el público lector o para la propia creación literaria, aunque existen naturalmente diferencias entre los lectores o los escritores según su generación, educación, ocupación etc.

Además de similitudes, la estratificación del arte y la estratificación social presentan correlaciones: determinados medios sociales están vinculados con determinados “niveles” de la literatura, ciertas generaciones de receptores y de autores con ciertas corrientes artísticas, etc. También esta relación es de naturaleza *sígnica* más que claramente causal. Si cierto modo de producción artística es característico de un estrato o medio social, ello no significa que los miembros de ese estrato o medio no den cabida a otros modos de producción artística o, viceversa, que el arte vinculado con determinado estrato esté completamente cerrado a los miembros de otros estratos. Es más bien un estado de intercambio de valores, que constituye un factor poderoso en el desarrollo del arte. Sin embargo, si determinado procedimiento artístico o determinada obra de arte pasan del medio social con el cual estuvieron originalmente vinculados a otro medio social, su función y su sentido cambian de manera fundamental.

Ni el contacto mismo del arte con la sociedad es directo, sino que se realiza, como señalamos antes, por medio del *público*, es decir, por medio de cierta colectividad, pero no ya un conglomerado social. La característica distintiva de esta colectividad es que sus integrantes poseen mayores habilidades que otros miembros de la sociedad para percibir adecuadamente cierta clase de signos artísticos (poéticos, musicales etc.). Prueba de ello es la necesidad de una educación especial, si el individuo ha de llegar a formar parte del público de alguna de las artes.

El carácter sígnico del arte se manifiesta no sólo en las relaciones del arte con la realidad extraartística, sino también en la *configuración de la estructura artística misma*. Como señalamos antes, todo componente de una obra artística vehicula un significado parcial; el conjunto de estos significados parciales, que se ordenan en unidades cada vez más altas, es la obra como un todo semántico complejo. El carácter sígnico y semántico de la obra artística en sus partes y en su totalidad se hace especialmente evidente en las llamadas artes temporales, es decir, aquellas cuya percepción transcurre en el tiempo. Hasta que la percepción no haya terminado y la obra no esté presente en la mente del receptor como un todo, el receptor no puede tener certeza acerca del sentido y del significado de las partes. Desde el punto de vista de la estética estructural, todo en la obra artística y en su relación con el entorno es signo y significado. En este sentido la estética estructural puede ser considerada como parte de la ciencia general de los signos o *semiología*.

El material con el cual trabaja la estética estructural, como también la estética en general, proviene de todas las artes. El conjunto de las artes forma una superestructura. Por consiguiente, uno de los principios metodológicos básicos es que todo problema teórico, aun cuando parezca que atañe a un solo arte concreto, sea aplicado comparativamente a otras artes. Al hacerlo, a menudo se descubre que un aspecto al parecer más o menos específico es en realidad propio del arte en general; por ejemplo, la imagen literaria (metáfora, metonimia, sinécdoque) tiene implicaciones importantes para la teoría de otras artes, como la pintura o el cine. Existen también problemas teóricos que son relevantes para todas las artes, como el problema de la función, la norma y el valor estéticos, las relaciones entre el arte y la sociedad, o la problemática del signo. Sin embargo, cada

una de estas cuestiones generales presenta facetas diversas en las diversas artes, y su solución general es imposible si no se tiene en cuenta dicha diversidad, pues ésta es la que revela todos los aspectos de la problemática. Existen, en fin, cuestiones teóricas que emanan directamente de las relaciones recíprocas de las artes, como la *transposición de temas* de un arte a otro (por ejemplo, de la narrativa al cine o a la pintura); aquí se incluyen también los problemas de la *ilustración*, en la cual el nexo entre la ilustración y la obra ilustrada no tiene que ser sólo temático.

La teoría comparada de las artes incluye también los *problemas de la evolución* del arte, dados por el hecho de que las artes, en cuanto componentes de una superestructura, entran en relaciones mutuas positivas y negativas. En cada período evolutivo estas relaciones son otras. Por ejemplo, unas veces la poesía lírica se aproxima a la música (el simbolismo), otras veces se asocia con la pintura (el parnasianismo). El contacto entre dos artes determinadas puede ser activo una vez por parte de una de ellas, otra vez por parte de la otra. Así, el papel activo de la poesía frente a la música se manifestó en el período de la música programática, el de la música frente a la poesía se vio poco después en el período del simbolismo. Puede decirse, un tanto paradójicamente, aunque no sin justificación, que la historia de cada una de las artes podría describirse como la secuencia de sus contactos transitorios con otras artes.

Entre los problemas de la evolución de la estructura global de las artes se cuenta también la fluctuación histórica del número de ellas. Por un lado aparecen artes nuevas (como el cine en este siglo), por otro lado desaparecen algunas artes antiguas (como la pirotecnia, que en el siglo XVIII se incluía entre las artes). Naturalmente, todo cambio de esta índole altera la distribución de fuerzas en la estructura global de la creación artística. El arte está en continuo movimiento como conjunto, un hecho de capital importancia que ni la historia de las artes singulares puede pasar por alto. Además, por lo que se refiere a la complejidad del proceso evolutivo, no existe una división tajante entre el proceso de cada arte particular y el proceso general del conjunto de las artes. La transición gradual entre estos dos niveles se observa en el arte dramático, donde cada componente es en realidad un arte en gran medida o totalmente independiente: la actuación,

el texto dramático, la música, la escenografía, la luminotécnica, etc., y, por encima de todos éstos, la dirección escénica.

La estética estructural no puede resolver ninguno de sus problemas teóricos sin un constante punto de vista comparativo. En este sentido es necesario completar la definición dada arriba: por su esencia, la estética estructural está llamada a elaborar el sistema y el método de la *semiología comparada de las artes*.

Finalmente, los intereses comparatistas de la estética estructural no se agotan en el arte, ya que lo estético, que es una de las actitudes básicas del hombre hacia la realidad (junto con la actitud práctica y la teórica), está presente potencialmente en toda actividad humana y en cada creación del hombre. Por consiguiente, la estética estructural concede atención a las interrelaciones permanentes entre tres esferas de fenómenos: lo artístico, lo estético extraartístico y lo extraestético; y asimismo se ocupa de las tensiones mutuas entre dichas tres esferas, que influyen en el desarrollo de todas ellas (recuérdese la penetración del arte en la vida cotidiana a través de diversas actividades como la publicidad, la moda o el deporte, y, viceversa, la penetración de las prácticas de la vida en el arte, como en la arquitectura o en la literatura de compromiso).

Aunque la estética estructural es una disciplina de aparición reciente, sus raíces deben ser buscadas en un pasado bastante remoto de la estética misma, de la filosofía y de la lingüística como la rama hasta hoy más elaborada de la ciencia del signo. Entre los antecedentes estéticos debemos mencionar, en primer lugar, la estética herbartiana, cuyos exponentes checos, Josef Durdík y Otakar Hostinský, prepararon el camino por el cual se aproximó a la concepción estructuralista en sus últimos trabajos Otakar Zich, discípulo de Hostinský. De otra parte, este desarrollo nacional checo fue estimulado y enriquecido metodológicamente por el contacto con el formalismo ruso, al cual sobrepasó, sin embargo, con su concepción de la estructura como conjunto de signos. De los estéticos alemanes contemporáneos, fue Broder Christiansen quien influyó en el desarrollo inicial del estructuralismo. Entre antecedentes estéticos se cuentan también, de manera importante, numerosas reflexiones teóricas de los artistas, empezando



do por el simbolismo en la poesía, el impresionismo en la pintura y el funcionalismo en la arquitectura.

Los supuestos filosóficos fueron aportados principalmente por la filosofía de Hegel (la concepción dialéctica de las contradicciones internas en la estructura artística y en su evolución), y por las investigaciones de Husserl y Bühler sobre la construcción del signo en general y del signo lingüístico en particular. De la historia del arte y su metodología cabe recordar en especial los trabajos de Max Dvořák, que revelaron las implicaciones epistemológicas de la construcción artística en las artes plásticas.

Por el lado de la lingüística, la estética estructural se apoyó en los trabajos de Anton Marty, Vilém Mathesius, Antoine Meillet, Ferdinand de Saussure y la Escuela de Ginebra en general, y de Josef Zubatý. En su estado actual, el desarrollo de la estética estructural es un hecho propio de la ciencia checa, el cual tiene algunas analogías parciales en otros países, pero que no ha alcanzado en ninguna otra parte una elaboración tan consecuente de sus bases metodológicas, sobre todo en cuanto al planteamiento de las cuestiones de la estructura artística como cuestiones de signo y significado.

### 3

Como ejemplo de una teoría especial del arte concebida estructuralmente, intentaremos delinear los principios generales de la *teoría estructural de la literatura*. Puesto que la teoría literaria es una rama de la estética, todo lo dicho sobre la investigación estructural del arte en el capítulo anterior será válido también en éste y no tendrá que repetirse.

De todo el conjunto de las teorías de las artes, la ciencia literaria es la que más sistemáticamente ha sido elaborada en el sentido estructural y en la que más claramente se manifiestan los problemas del signo y del significado, que revisten importancia fundamental para la estética estructural en general. Especialmente importantes para la teoría estructural de la literatura son los problemas del material artístico, en este caso el lenguaje, el principal sistema de signos creado por el hombre, sobre el cual se construye la relación del hombre como ser social con el universo de la naturaleza y la cultura.

El *lenguaje poético* es uno de los subsistemas lingüísticos funcionales, que se diferencia de los otros por el hecho de utilizar los medios lingüísticos en el sentido del autotelismo estético, es decir, no para la comunicación corriente. Puesto que la mayoría de estos medios provienen del lenguaje comunicativo, y dado que el lenguaje poético ejerce a su vez influencia sobre aquél, la ciencia literaria estructural estudia no sólo el lenguaje poético en sí, sino también su relación con todo el sistema lingüístico y con sus diversos aspectos funcionales. Entre éstos últimos dedica especial atención a la lengua literaria, con cuya evolución el lenguaje poético se halla íntimamente ligado. De ahí la estrecha relación de la ciencia literaria estructural con la lingüística funcional, la disciplina que hizo posible el surgimiento de la investigación estructural de la literatura.

La posición del lenguaje poético *al interior de la estructura* de la obra poética es tan central, que en él se reflejan todos los problemas de la creación literaria, y no sólo de la poesía en verso, sino también de la prosa artística. Por ejemplo, la historia de la novela y del cuento, si quiere concebir la evolución de estos géneros como una línea ininterrumpida y regida por la regularidad interna de la estructura literaria, tiene que tomar como punto de partida la evolución de la construcción del significado; y esta evolución está arraigada en el lenguaje, relacionándose en particular con el desarrollo de la oración como construcción semántica básica.

También la *diferenciación de los géneros* en la literatura se proyecta más claramente sobre el material que en otras artes. El género se revela aquí como un complejo conjunto de numerosos procedimientos constructivos (no sólo como cierto campo temático), y los componentes lingüísticos juegan un papel importante en esta estructura.

Otro aspecto íntimamente relacionado con el lenguaje es el *ritmo poético*, cuyos problemas no pueden ser resueltos teóricamente sin tomar en consideración la naturaleza de la lengua concreta que proporciona la base prosódica en el caso dado. Sin embargo, la relación entre el ritmo poético y el sistema lingüístico no es tan unívoca para la ciencia literaria estructural como lo ha sido para la métrica tradicional, en el sentido de que un solo sistema prosódico sea apropiado para cada lengua dada. Esta relación también evoluciona y la base prosódica es susceptible de cambios. Dentro de

la obra poética, el ritmo permea toda la estructura apoderándose de todos sus componentes, desde los meramente fónicos hasta la unidad semántica más compleja, el tema. Partiendo de este supuesto, la ciencia literaria concibe el ritmo como parte inseparable de la estructura de la obra poética y como un móvil poderoso de sus transformaciones evolutivas.

También el sujeto de la obra de arte literaria está más estrechamente ligado con el material que en otras artes: puede estar dado en forma directa por los medios lingüísticos (el pronombre personal y posesivo de primera persona, la primera persona verbal, etc.). Así mismo, la realización del sujeto en una obra épica o dramática—el personaje—se asocia fundamentalmente con el lenguaje mediante el nombre, que forma el eje de cristalización del personaje. En este sentido el sujeto literario es parte de la problemática lingüística de la obra literaria, y el personaje se incluye entre los problemas de la denominación poética, es decir, de la aplicación concreta del signo lingüístico.

Con ello llegamos a la problemática del *significado*. Esta problemática no se limita al significado que está directamente ligado al signo lingüístico (como la palabra o la oración); pero aun cuando atañe a unidades semánticas superiores (como el tema y sus componentes), siempre está estrechamente asociada con el lenguaje. Entre los problemas del significado en la literatura son especialmente importantes aquellos relativos a la denominación y al contexto, y a su polaridad mutua. Una vez que estas cuestiones hayan sido investigadas a fondo por la teoría literaria, será posible aprovechar los resultados así alcanzados para el esclarecimiento de la construcción semántica en otras artes, sobre todo en la pintura y el cine.

La literatura ofrece asimismo amplias posibilidades para la investigación estructural del *alcance filosófico* de la obra artística, gracias al hecho de que es un arte temático y que su material es el lenguaje. Estas dos condiciones permiten investigar en forma paralela y confrontar los varios modos en que se manifiesta la cosmovisión del autor en la obra: por un lado está expresada directamente por el contenido ideológico de la obra, por otro lado se expresa indirecta y figuradamente por el tema, y, por último, está contenida de modo implícito en la selección y el empleo de los medios expresivos.

La *metodología de la investigación de la evolución literaria* presenta aspectos particularmente complejos desde la perspectiva de la teoría literaria estructural. En la teoría de la música, por ejemplo, el principio de la inmanencia (es decir, del “automovimiento” de la estructura que evoluciona) es casi obvio, en vista del carácter atemático de este arte y su considerable desvinculación de los contextos prácticos. En la pintura, que por su carácter esencialmente temático está mucho más anclada en el contexto cultural general, la investigación de la evolución inmanente es más complicada. En la teoría de la literatura, esta investigación encuentra los mayores obstáculos, pero por ello mismo resulta fructífera. La dificultad radica aquí en el hecho de que al aspecto temático se agrega el componente intelectual (reflexivo), el cual inscribe a la literatura—además de la conexión con la evolución cultural general—en la historia del pensamiento humano.

Debido a su complejidad, la metodología de la historia estructural de la literatura, que es una de las tareas de la teoría estructural de este arte, aún no está suficientemente elaborada, aunque su principio básico ya es claro. Se ha intentado fundamentar la historia de la lírica en la evolución del ritmo poético, y la historia de la narrativa, en la evolución de la estructura de la oración. El propósito de estas indagaciones es averiguar la viabilidad constructiva de ciertos elementos apropiados para convertirse en ejes de una historia estructural de la literatura; es decir, de una historia literaria ceñida a la evolución intrínseca de la estructura literaria misma, pero que conciba en términos estructurales (como acción recíproca) la relación entre la literatura en evolución y los demás fenómenos culturales. La teoría estructural de la literatura, en su empeño por renovar la metodología de la historia literaria, no pretende reducir la problemática existente de esta disciplina, sino enfocarla desde el punto de vista unitario y unificador de la propia literatura en evolución.

Una última característica de la ciencia literaria estructural es su concepción de la *relación entre la obra y la vida del escritor*. A diferencia de aquellas corrientes contemporáneas que interpretan la obra como reflejo directo de la vida del autor, en particular de su vida interior, y de acuerdo con su tesis general sobre el carácter sígnico de la creación artística, el estructuralismo es consciente de que la relación entre la obra y la vida del

escritor no es unilateral sino recíproca. Existe aquí incluso cierta polaridad, en el sentido de que la vida, concebida como hecho artístico, se revela como el polo opuesto de la obra del escritor, mientras que la obra, entendida como un hecho de la vida, se muestra como el polo no realizado de la vida del poeta.

Éstos son los rasgos principales que marcan la peculiaridad de la ciencia literaria estructural entre las demás teorías de las artes. Aquellas características que la distinguen de otras corrientes teórico-literarias, pero que son comunes a todo el campo de la estética estructural, ya fueron señaladas en la sección dedicada a esta última.

Por lo que se refiere a la *génesis* de la teoría estructural de la literatura, su elaboración como sistema coherente ha caracterizado la actividad científica checa, aunque podemos encontrar desarrollos similares en la literatura científica de otros países. Los orígenes del estructuralismo literario checo se remontan a un pasado bastante lejano, especialmente en lo tocante al estudio del lenguaje poético. Ya en la primera mitad del siglo pasado, Josef Jungmann señalaba la especificidad del lenguaje poético, y este interés teórico ha continuado desde entonces sin interrupción. Así es como la poética de Josef Durdík y Otakar Zich, dos estéticos checos educados en ciencias naturales, sitúa el lenguaje poético en el centro de su interés, en discrepancia con la formación científica original de sus autores. Igualmente el padre de la crítica checa moderna, František X. Šalda, basó sus análisis más importantes de algunas destacadas personalidades de la poesía en las peculiaridades de su expresión lingüística. La métrica checa, sobre todo en manos de su cultivador más sistemático, Josef Král, ha sido muy consciente de la relación entre el ritmo poético y la lengua. Uno de los más grandes lingüistas checos, Josef Zubatý, dedicó un estudio extenso al lenguaje poético de la canción folclórica de Lituania y Latvia. En los últimos decenios también algunos historiadores de la literatura, sobre todo Arne Novák (antes de la Primera Guerra Mundial), se han ocupado con provecho del lenguaje poético. Así el camino estaba preparado, cuando en los años de posguerra comenzó a desarrollarse en el Círculo Lingüístico de Praga el estudio estructural de la literatura, que partió también del lenguaje poético, pero aplicó los métodos lingüísticos a toda la problemática de la ciencia literaria.

## EL CONCEPTO DE TOTALIDAD EN LA TEORÍA DEL ARTE

La conferencia de hoy<sup>1</sup> tiene un carácter expresamente circunstancial: se hace eco de un tema que se ha tornado objeto de discusión en el Círculo Lingüístico de Praga a raíz de las conferencias dictadas por el profesor Jan Bělehrádek.<sup>2</sup> En una de las discusiones señalé que un tema tan fructífero, a saber, el concepto de totalidad, debería ilustrarse en diversos materiales concretos, a fin de averiguar hasta qué punto puede variar bajo el influjo de diferentes materiales. Dije también que la aplicación del concepto de totalidad sobre determinados materiales y, por ende, en determinadas disciplinas científicas, podría tener cierto alcance para la concepción de la totalidad en otras disciplinas, ya que cada material puede revelar determinados aspectos del concepto de totalidad que serán más evidentes en ese material que en otros, pero una vez descubiertos, pueden mostrarse importantes también en aquellas otras áreas donde no se discernen a primera vista. Personalmente asumí ese apunte como un compromiso: si el profesor Bělehrádek tenía en mente los fenómenos biológicos como material primario aun cuando se refería al concepto de totalidad en general, a mí me pareció que sería útil confrontar el concepto de totalidad de las ciencias naturales con la visión a la cual nos conduce —e incluso obliga— el material de las ciencias humanas. Al elegir los hechos artísticos como material de soporte, lo hago simplemente por ser éste el material que me es más familiar; pero en términos generales seguramente no habrá diferencia sustancial entre ellos y los materiales de otras ciencias humanas, por lo que se refiere a la aplicación del concepto de totalidad en todo el campo de estas ciencias.

---

<sup>1</sup> “El concepto de totalidad en la teoría del arte” fue originalmente una conferencia dictada por Mukařovský en el Círculo Lingüístico de Praga el 10 de diciembre de 1945. N. de la T.

<sup>2</sup> Mukařovský se refiere a las conferencias “Estructura y holismo” y “Holismo y lingüística”, dictadas por el biólogo Jan Bělehrádek en el Círculo Lingüístico de Praga el 9 y el 15 de septiembre de 1945. N. de la T.

Vuelvo por un momento a la expresión “conferencia circunstancial” que empleé al comienzo. No quisiera producir la impresión de que considero el “carácter circunstancial” como algo negativo. En cierto sentido podemos decir, modificando la conocida expresión de Goethe, que toda investigación científica es circunstancial. Además, debemos reconocer que hace tiempo no centramos nuestra atención (y acaso nunca lo hemos hecho de manera sistemática) en la posición del estructuralismo frente a otras orientaciones “holísticas”; en particular, no hemos planteado el problema de la diferencia entre el estructuralismo y otras corrientes holísticas en las diversas disciplinas científicas, pues siempre invocamos las semejanzas más que las diferencias. Sin embargo, sólo las diferencias permiten propiamente situar las corrientes emparentadas, en el sentido de determinar sus respectivas posiciones y establecer sus interrelaciones sobre una base sólida. Debemos agradecer el estímulo que nos aportaron las conferencias del profesor Bělehrádek, no tanto por los planteamientos que nos parecieron obvios, cuanto por aquellos que nos suscitaron objeciones y —podría decirse— una toma de autoconciencia. Finalmente, no pretendo afirmar que la siguiente conferencia podría agotar el tema señalado, a saber, la caracterización diferencial del concepto de totalidad en las ciencias humanas; teniendo en cuenta la amplitud del campo de estas ciencias, el material de la teoría del arte también puede resultar limitado y unilateral.

¿En qué sentido (o en qué sentidos) empleamos el concepto de totalidad en la actual teoría del arte? Intencionadamente planteo la pregunta de una manera tan amplia y cautelosa, temiendo que la pregunta más específica —a saber, qué tipo de totalidad representa la estructura artística— podría hacernos pasar por alto otros aspectos del concepto de totalidad que podrían existir —y efectivamente existen— en la teoría del arte, además del concepto de estructura. En primer lugar, un concepto que tiene un papel muy importante en la teoría del arte es el de *forma*. Cabe recordar que el término ‘forma’ suele emplearse en la teoría y, ante todo, en la crítica del arte, en varios sentidos distintos, a veces simultáneamente. Aquí tengo en mente aquel significado preciso con el que es utilizado en la psicología: *Gestalt*. Un todo cerrado, por lo general perceptible por los sentidos, el cual posee, además de las cualidades determinadas por sus partes, una “cualidad de forma” (*Gestaltqualität*), que lo caracteriza pre-



cisamente como totalidad. Una forma (o, mejor, configuración) así es la melodía en la música, el verso en la poesía, etc.

El verso nos ofrece un ejemplo particularmente ilustrativo. Mientras el verso era considerado como compuesto por sus elementos individuales (pies métricos, hemistiquios, etc.), no era posible descubrir el secreto de su ritmo. No me refiero siquiera a los diferentes tipos del verso libre; basta fijarnos en un verso muy regular compuesto de pies de diversa índole, como el dactilotrocaico. ¿Qué regularidad de secuencia podría decirse que une, por ejemplo, el esquema óo óoo óo óo? La hipótesis de la isocronía objetiva, según la cual la duración de los pies métricos heterogéneos se equilibraría en la pronunciación, fracasó en la verificación experimental, y los defensores de la isocronía tuvieron que recurrir a la suposición de una “tendencia hacia la isocronía”, es decir, un factor esencialmente psicológico, subjetivo e incontrolable. Pero tan pronto como A. Meillet, en su trabajo pionero *Origen indoeuropeo de los metros griegos*, tomó como base del ritmo versal el verso entero como *Gestalt*, considerando la organización interna de éste como un mero factor de diferenciación interna de la *Gestalt* total, quedó abierto el camino hacia la explicación del ritmo de todos los tipos de verso, incluidos los más libres.

Una exposición más detallada de esta problemática no vendría al caso; además, se trata de asuntos conocidos. Lo que nos interesa aquí es averiguar a qué aspectos de la totalidad dirigimos la atención cuando percibimos una *Gestalt*. El ejemplo del verso nos da una respuesta inequívoca: a su carácter de cierre, de conclusión. La organización interna del verso puede realizarse mediante una cooperación muy compleja de diversos elementos lingüísticos; más aún, es posible que se desarrolle por varias vías diferentes, como sucede en aquel verso persa antiguo cuyo desciframiento se debe al orientalista checo Jan Rypka.<sup>3</sup> Allí operan simultáneamente un riguroso esquema métrico cuantitativo y una tendencia a la distribución regular de los acentos léxicos; pero ambos esquemas cumplen el mismo propósito: cerrar el verso, caracterizarlo como un todo. Deberíamos plantearnos ahora otra pregunta importante: ¿Es posible denominar *estructura*

---

<sup>3</sup> Cf. Jan Rypka, “La métrique du mutaquárib épique persan”, *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 6 (1936): 206.

el verso concebido como *Gestalt*? Es evidente que no; se trata de dos hechos distintos. Más adelante explicaremos por qué y en qué son distintos. Por ahora nos contentaremos con anotar que el concepto de totalidad aparece bajo varios aspectos en la teoría del arte.

Podríamos aducir otros ejemplos de *Gestalt* pertinentes al material de la ciencia del arte. Particularmente importante es el concepto de *composición* de la obra artística. La composición puede definirse expresamente como “el conjunto de los procedimientos mediante los cuales la obra artística se caracteriza como *Gestalt*”. Sin entrar en detalles, quisiera señalar que especialmente en la composición se observa con claridad la diferencia entre *Gestalt* y estructura. Aunque algunos confunden las dos nociones, es evidente que el análisis de la composición, por minucioso que sea, no alcanza a caracterizar una obra literaria como estructura, si bien es cierto que un buen análisis de la composición no se limita a describir la secuencia de sus partes, sino que procede desde su organización global, su *Gestaltqualität*. La proporcionalidad, la simetría, la concentricidad y otras propiedades semejantes de la composición no agotan características de la estructura, aunque la estructura de la obra sí ejerce una influencia decisiva sobre la composición y, viceversa, el tipo de composición, empleado en una obra de arte puede ser aprovechado por la investigación como uno de los síntomas de su organización estructural.

Las configuraciones tipo *Gestalt* no son el único tipo de totalidad que encontramos en el material de la teoría del arte, además de la estructura. Existe todavía una clase de totalidad denominada *contexto*. Esta es más patente en la literatura, pero se manifiesta también en otras artes, incluso en las artes no temporales; podemos hablar de contexto en un cuadro, sobre todo si tenemos en cuenta que la percepción de una pintura es un proceso que transcurre en el tiempo.

La fórmula básica del contexto es suficientemente conocida por los lingüistas y los psicólogos. Se trata de una secuencia de unidades semánticas (como palabras u oraciones), cuyo orden no puede ser alterado sin que cambie la totalidad, y durante la cual el significado se acumula gradualmente:

```

ā b c d e f g h
  a b c d e f g
    a b c d e f
      a b c d e
        a b c d
          a b c
            a b
              a

```

Al finalizar la secuencia, sus elementos, dados antes sucesivamente, se encuentran acumulados en orden inverso. Es sólo en el momento de concluir el contexto que la totalidad y cada uno de los significados parciales adquieren una relación definitiva con la realidad. Esto es evidente, por ejemplo, en las novelas policíacas, donde la última página puede cambiar el sentido de todo lo que le precede. Mientras el contexto no esté concluido, su sentido global permanece incierto, aunque la intención semántica que apunta hacia la conclusión del contexto acompaña su percepción desde la primera palabra. Al igual que en el caso de la configuración-*Gestalt*, la atención se centra en la totalidad; pero con una diferencia que podemos ilustrar comparando una obra literaria considerada como *Gestalt* (como una totalidad determinada por la composición) con esa misma obra concebida como contexto. Las partes de la composición no se compenentran, sino que se convierten en elementos de composición justamente con base en una delimitación y diferenciación mutua lo más clara posible; así lo indican los términos usuales como 'articulación composicional' o 'esquema composicional'. Por el contrario, las unidades semánticas que integran la secuencia del contexto se compenentran prospectiva y retrospectivamente. El contexto se forma entonces de otra manera que la *Gestalt*, pero en ambos casos la atención del receptor se dirige hacia la cualidad de totalidad conclusa.

El estructuralismo actual trabaja con los dos tipos de totalidad que acabamos de describir, pero éstos no determinan la esencia de su pensamiento. Para concluir esta parte de nuestra exposición, creo oportuno anotar que una reflexión más detenida acerca del material de la teoría del arte podría descubrir todavía otro tipo u otros tipos de totalidades no estructurales; pero esto no cambiaría el *quid* de la materia.

Pasemos ahora al concepto de *estructura*. Acabamos de figurarnos una obra literaria, una vez como contexto, otra vez como un todo composicional. Imaginemos ahora la misma obra desde un tercer punto de vista, como estructura. ¿Qué diferencia habrá entre este enfoque y los dos anteriores? Partamos de un ejemplo concreto. Supóngase que estamos ante una obra poética conservada incompletamente, un fragmento; por decirlo así, un torso. ¿Es un todo definido por su composición, es decir, *Gestalt*? Obviamente no lo es, porque las propiedades tales como la proporcionalidad global u otros tipos de correspondencia entre las partes, permanecen inciertos. Tampoco es un contexto cerrado; somos libres de completarlo mentalmente de las maneras más diversas. ¿Es, empero, una estructura? Evidentemente lo es. Podemos someter el fragmento a un análisis estructural completo para averiguar, por ejemplo, la relación específica entre la entonación y el significado, entre la sintaxis y la entonación, o entre la entonación y la composición silábica de las palabras, podemos establecer la relación de la obra, compuesta de tal o cual manera como totalidad, con la evolución artística anterior, etc.

¿A qué se dirige nuestra atención esta vez? No cabe duda de que también estamos ante una totalidad; pero a diferencia de los dos casos anteriores, el aspecto de totalidad no se nos presenta como conclusión o acabamiento, sino como determinada correlación de los componentes. Esta correlación confiere unidad a la obra en cada momento de su transcurso (si es una obra de arte temporal) o en cada una de sus partes (si se trata de una obra de arte espacial o visual). Soy consciente de que esta aseveración es algo esquemática, lo mismo que algunas otras que presentaré más adelante; pero no se puede hablar de hechos básicos sin cierta esquematización.

La correlación de los componentes en la estructura es tal que se manifiesta como su subordinación y predominio; en este sentido hablamos de 'dominante' de la estructura y de 'jerarquía' de sus componentes. ¿Cuál es el soporte de estas relaciones recíprocas de los componentes de la estructura? ¿qué las determina? Algunas están determinadas por la naturaleza del material. Por ejemplo, cierta granulación de la piedra utilizada en la escultura o su dureza relativa se manifestarán tanto en la apariencia de la superficie de la estatua como en su forma. Aún más claramente se ve esto en la literatura, cuyo material es el lenguaje, un *sistema* de signos cuyos com-

ponentes vienen ligados por una red de correlaciones bien definidas desde antes de entrar en la obra literaria. Por ejemplo, determinada organización de la entonación se asociará necesariamente con cierto tipo de construcción de las oraciones; la elección de palabras con determinada composición silábica, por ejemplo plurisílabas, destacará ciertas categorías léxicas, etc.

Sin embargo, ¿puede decirse que todas las relaciones estructurales se basan en las propiedades del material? Si fuese así, la estructura de la obra artística sería una consecuencia automática de las exigencias impuestas por el material. Pero consideremos este otro ejemplo: tenemos un poema y uno de los componentes de su estructura es el esquema métrico, o el metro. Este metro no es sólo un esquema sino también, como se ha demostrado muchas veces, un significado. Hay metros que suenan solemnes, otros tienen un matiz de lo cotidiano; un metro es típicamente épico, otro es típicamente lírico o dramático; y éstos son también significados. Podríamos señalar incluso significados aun más concretos que pueden tener los metros.<sup>4</sup>

El significado vehiculado por el metro entra en relaciones, de concordancia o de contradicción, con otros componentes semánticos de la estructura literaria. ¿Podemos afirmar que este significado de los diferentes metros también está de alguna manera contenido a priori en el material? Obviamente no es así. Es una herencia de la tradición poética antecedente: el metro ha sido empleado en asociación con determinados temas (por ejemplo con tópicos solemnes) o con determinado género poético, y como consecuencia adquirió el correspondiente matiz semántico, el cual eventualmente puede perder en la evolución ulterior.

Con ello llegamos a un hecho importante: las relaciones mutuas de los componentes en la estructura artística están determinadas en gran medida por los antecedentes, vale decir, por la tradición artística viva. Aquí se nos abre el panorama de la evolución de la estructura. Este aspecto tiene

---

<sup>4</sup> Cf. el estudio de Roman Jakobson "K popisu Máchova verše [Sobre la descripción del verso de Karel H. Mácha]" en el volumen *Torso a tajemství Máchova díla [Torso y misterio de la obra de Mácha]* (Praga, 1938). N. de la T.

implicaciones muy importantes, como veremos más adelante. Pero antes de ocuparnos de ellas, consideremos una vez más la estructura de la obra artística singular, para fijarnos más detalladamente en las relaciones que unen a sus componentes, ya no desde el punto de vista de su jerarquía o su determinación, sino de su cualidad.

Las relaciones estructurales pueden ser de dos clases: positivas y negativas; es decir, pueden manifestarse bien sea como concordancias, bien sea como discordancias o contradicciones. Es claro a qué nos referimos con el término 'contradicción': la contradicción suele ser percibida subjetivamente como una incongruencia, acompañada por una sensación más o menos fuerte de algo inusual y hasta desagradable. Las contradicciones también constituyen un factor de la estructura artística: un factor de diferenciación e individualización. Cuantas menos contradicciones internas contenga la estructura artística, tanto menos individual será y tanto más se acercará a una convención general e impersonal.

Si nos preguntamos ahora cuál es el origen de las contradicciones entre los componentes individuales de la estructura, llegaremos nuevamente a la tradición artística viva. La contradicción surge cuando determinados componentes se desvían de esta tradición, contraponiéndose a otros que la perpetúan. Por ejemplo, aparecerá una contradicción cuando un tema que se ha expresado tradicionalmente con voces elevadas, comience a expresarse con palabras cotidianas o hasta vulgares. Esta contradicción no afectará a la unidad de la estructura; por el contrario, la fortalecerá gracias a su efecto individualizador. Estos son, por lo demás, hechos bien conocidos. Únicamente quise aportar una prueba, indispensable para el desarrollo de esta reflexión, de que la correlación de los componentes, en la cual se basa la unidad de la estructura artística, no tiene que ser positiva, porque tanto las concordancias como las contradicciones confieren unidad a la estructura.

Otra consecuencia de las contradicciones en la estructura artística es la siguiente: en la obra artística siempre está presente y actúa no sólo lo que está dado actualmente, su estructura actual, sino también el estado anterior de la estructura artística, es decir, la tradición viva. Las dos etapas se encuentran en una relación dinámica, entran en contradicciones continua-

mente renovadas que buscan ser conciliadas. Podemos decir, pues, que incluso la estructura de una obra individual es un devenir, un proceso, no una totalidad estática y perfectamente delimitada.

Detengámonos ahora en el concepto de 'tradición viva'. En primer lugar nos interesará saber dónde existe tal tradición viva. Podría pensarse que está depositada en obras artísticas anteriores. Pero, ¿qué conexión hay entre éstas y una obra nueva? Debemos admitir que la existencia propia de la estructura anterior, como también de la estructura de la obra nueva, reside no en las obras materiales (que no son más que una manifestación exterior de la estructura), sino en la conciencia. La correlación de los componentes, su jerarquía, sus concordancias y contradicciones—todo ello conforma cierta realidad, pero una realidad esencialmente inmaterial; sólo así puede ser dinámica. El lugar de existencia de esta realidad es la conciencia. ¿La conciencia de quién? Algunos contestarán: del artista, naturalmente. Pero aunque esta respuesta parecería justificada en el caso de una obra que está siendo creada o que apenas acaba de ser creada, no se sostendrá si tomamos en consideración la tradición viva. El artista está en la misma relación con ella que otros coetáneos suyos, que toda la colectividad receptora de las obras que vehiculan la tradición viva.

La tradición artística viva es una realidad social, al igual que el lenguaje, el derecho, etc. Y esta realidad, que hemos llamado provisionalmente tradición artística viva, se transforma y evoluciona sin cesar. Esta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra. Las estructuras de las obras individuales no son más que momentos particulares, a veces insignificantes, de esta evolución. Las obras artísticas materiales, a su vez, son realizaciones de dichos momentos particulares, realizaciones que posteriormente, bajo la influencia de la evolución ulterior de la estructura artística, podrán adquirir significados muy diferentes de los que tuvieron originalmente.

No nos ocuparemos de la problemática de la evolución de la estructura en el arte, ya que con ello abriríamos unos horizontes que no podríamos abarcar en nuestra conferencia. Sólo quise destacar el carácter social de la estructura artística y las consecuencias que se siguen de este carácter social para la comparación de la estructura artística con la estructura bioló-



gica. Sin duda muchos de los rasgos que hemos nombrado como característicos para la estructura de la obra artística, encuentran analogías en la estructura del organismo biológico. Sin embargo, la estructura artística propiamente dicha —que trasciende por su duración a la obra individual, se transforma en el tiempo, existe en la conciencia colectiva— no puede, supongo, tener una analogía en la biología. Aunque en el reino biológico también existe la continuidad evolutiva, el portador inmediato de la estructura es la realidad material. Por tanto, la estructura biológica (el organismo) cambia de manera menos continua que la estructura artística. Los estímulos que provocan los cambios afectan la realidad material biológica directamente. En este sentido parece característico que, a diferencia de las ciencias sociales, que enfatizan la continuidad de la estructura, la biología tienda a postular la emergencia, es decir, la aparición súbita de nuevas estructuras. Con el término ‘estructura’, un biólogo se refiere a un organismo igualmente concluso y completo como lo es la *Gestalt*; en cambio, un teórico del arte designa con este término una corriente de fuerzas que fluye a través del tiempo, transformándose de manera constante e ininterrumpida. De esta noción a la de *Gestalt* hay un largo camino.

Para completar la idea de la estructura artística, tal como la hemos esbozado, agreguemos todavía que ni siquiera en un solo arte la estructura es un fenómeno simple. No fluye en una sola corriente, sino en corrientes múltiples (escuelas artísticas, diferentes niveles del arte como la lírica culta, el éxito musical de moda, la copla callejera, etc.), y cada una de ellas forma una estructura especial con evolución propia. Estas estructuras particulares se integran en superestructuras, tales como la literatura de una nación. Pero con ello no se agota la complejidad, ya que las artes son numerosas y se diferencian por sus materiales, aunque coinciden en su objetivo fundamental. Cada arte posee una estructura propia, pero estas estructuras evolucionan en mutuo contacto, acercándose, alejándose o compenetrándose en este proceso. Podemos hablar, entonces, de una estructura global del arte. A su vez, la estructura del arte entabla una relación superior con las estructuras de los demás fenómenos culturales.

De esta manera, el estructuralismo o la postura estructural en las ciencias sociales no es el método parcial de una disciplina particular, sino una metodología muy concreta o, mejor, una epistemología de las ciencias

sociales. Aunque el estructuralismo presenta afinidades con el llamado pensamiento holístico (después de todo, ambos son contemporáneos), no coincide con él totalmente. El pensamiento holístico se basa en la idea de la totalidad cerrada, mientras que la idea fundamental del pensamiento estructural es la de la interacción de fuerzas que entran en relaciones de concordancia y de contradicción, y que renuevan su equilibrio mediante una síntesis reiterada. De ahí el parentesco genérico del pensamiento estructural con la lógica dialéctica.

Finalmente, quisiera señalar que el concepto de totalidad no es el único concepto básico del estructuralismo. Existen otros dos conceptos igualmente importantes para el pensamiento estructural: *función* y *norma*. El concepto de *función* es de origen biológico; el concepto matemático de función, aunque puede ser utilizado en ocasiones, tiene mucha menos relevancia para la teoría estructural del arte que el biológico. Sin embargo, al igual que sucede con el concepto de estructura, existe cierta diferencia en la utilización de este término. En biología se habla de la función de los diferentes órganos con respecto al organismo como un todo. En los trabajos estructurales sobre arte a veces también se menciona la función de los componentes individuales de la estructura con respecto a la correlación global de todos los componentes (por ejemplo, se dice que la entonación *funciona* en una estructura determinada como factor rítmico), pero se trata de una manera de expresión más que de un concepto indispensable. Lo mismo podría decirse de otro modo (por ejemplo, decir que la entonación *es* un factor rítmico en una determinada estructura).

Por el contrario, el concepto de función adquiere una gran importancia cuando es aplicado a la relación entre el arte y la sociedad, o entre el arte y el objetivo que la sociedad le asigna al arte o las exigencias de la sociedad frente al arte. Por un lado, la función influye en el proceso de creación de la obra artística y con ello se objetiva en su construcción; por otro lado, ancla el arte en la vida social. No podemos discutir aquí la compleja problemática de las funciones en el arte, pero vale la pena señalar que el estructuralismo considera los conceptos de función y estructura como estrechamente conectados. Los términos 'lingüística funcional' y 'lingüística estructural' se utilizan casi como sinónimos, pues no se puede concebir la estructura lingüística sino como diferenciada según los objetivos de la

enunciación. Esto se debe a que la lengua es un instrumento de uso práctico. La teoría del arte, cuyo objeto de estudio—las obras artísticas—tiene por función específica la función estética, que lo desvincula, al menos aparentemente, de la esfera de los intereses prácticos, se quedó por más tiempo que la lingüística en el análisis puramente estructural, dejando de lado el enfoque funcional. Sin embargo, a medida que ahonda en su problemática, es cada vez más evidente que los términos ‘teoría estructural del arte’ y ‘teoría funcional del arte’ también llegarán a ser sinónimos. La conexión del concepto de estructura con el de función está además determinada por el hecho de que la función de una obra artística particular y la función de un arte particular durante su evolución forman una estructura, cuyos componentes—como los de todas las estructuras—entran en relaciones positivas y negativas, de subordinación y predominio, y se reorganizan durante el proceso evolutivo. Aquí surge una problemática de gran alcance que amerita una investigación. El etnógrafo Petr Bogatyrev ya ha avanzado en esa dirección con algunos de sus trabajos sobre materiales folclóricos.

Nos resta agregar unas palabras sobre el concepto de *norma*. En las ciencias sociales, el concepto de norma (conciencia de lo que debe ser) está relacionado con el concepto de estructura casi inseparablemente. Ya Kant señalaba el carácter postulativo del juicio estético, aunque abordaba el problema de lo estético desde un ángulo muy diferente que la época actual. La estructura lingüística es claramente normativa y todavía más claramente lo es la estructura jurídica; igual sucede en el arte, donde en la creación misma de la obra participa la conciencia de que la obra es como debe ser y puede aspirar al reconocimiento universal. De esta manera, incluso las relaciones individuales entre los componentes de la obra adquieren un carácter normativo. Las contradicciones entre los componentes son percibidas como violación de la norma vigente; tan pronto como esta sensación de violación de la norma se ha debilitado por la fuerza de la costumbre, la nueva relación se convierte en norma. Desde el punto de vista de las ciencias sociales, la estructura podría ser designada como un conjunto de normas; pero habría que entender las normas como fuerzas vivas y no como reglas estáticas.

Los conceptos de función y de norma, al asociarse con el de estructura y hasta coincidir parcialmente con él, contribuyen a definir la especificidad

del estructuralismo en la teoría del arte y en las ciencias sociales en general. Nos queda todavía una pregunta o, más bien, una duda. Varias veces hemos empleado la expresión “postura estructural”. ¿Quiere decirse que la estructura es, a fin de cuentas, asunto de la actitud del investigador hacia el objeto de estudio? ¿Es algo que el investigador aporta al material para ordenarlo y organizarlo de acuerdo con sus propósitos? ¿Es sólo asunto de la subjetividad investigativa (subjetividad de la investigación, claro está, no del investigador individual)? De ninguna manera quise expresar tal opinión, aunque soy consciente de que para reconocer una estructura se requiere una visión orientada en cierto sentido. Como dijimos, la estructura es una *realidad*, que en sí misma es inmaterial pero que se manifiesta materialmente y actúa sobre el mundo material. En esto nada cambia el hecho de que ocasionalmente un mismo fenómeno puede ser asociado con varias estructuras o que las estructuras pueden interpenetrarse. Todo ello se debe a que las estructuras estudiadas por las ciencias sociales son inmateriales y de carácter energético.

## SOBRE EL ESTRUCTURALISMO

Quisiera trazar un rápido esbozo del estado actual de la teoría del arte checoslovaca. No me interesa presentar aquí datos bibliográficos ni personales, ni tampoco un panorama de la teoría del arte checoslovaca en toda su amplitud. Lo más útil que pueda hacer en la breve exposición que sigue, será tratar con algún detalle el concepto que parece ser característico del estado actual de la teoría del arte en Checoslovaquia: el concepto de estructura. Este concepto dio el nombre al estructuralismo, un movimiento metodológico que se ha desarrollado a partir de los presupuestos creados por la evolución científica nacional, como también a partir de una serie de estímulos recibidos de la filosofía, la lingüística y la teoría del arte internacionales. Al emplear el término 'estructuralismo', no olvidamos que existen movimientos análogos (aunque no siempre idénticos) en otras ramas de la ciencia. La disciplina con la cual la teoría estructural del arte está más estrechamente ligada es la lingüística, tal como la concibe el Círculo Lingüístico de Praga. Con el desarrollo de la fonología, la lingüística le abrió a la teoría de la literatura un camino hacia la investigación del aspecto fónico de la obra de arte verbal, con el análisis de las funciones lingüísticas le brindó nuevas posibilidades de estudio de la estilística del lenguaje poético, y con su énfasis en la naturaleza sígnica del lenguaje hizo posible la comprensión de la obra artística como signo.

Primero debemos explicar qué entiende nuestra teoría del arte por 'estructura'. La estructura se define usualmente como una totalidad cuyas partes adquieren, por el hecho de entrar en ella, un carácter especial. Suele decirse: la totalidad es más que la suma de las partes de las cuales se compone. Pero desde el punto de vista del concepto de estructura esta definición es demasiado amplia, porque incluye no sólo las estructuras propiamente dichas, sino también las "formas" (*Gestalten*) de las que se ocupa la psicología gestáltica. Por tanto, destacamos en el concepto de estructura artística un rasgo que es más especial que la mera correlación de la totalidad y las partes. Designamos como propiedad específica de la estructura en el arte

las relaciones mutuas entre sus componentes, relaciones que son dinámicas por su propia esencia. Según nuestra concepción, sólo se puede considerar como estructura un conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se vuelve a establecer sin cesar y cuya unidad se presenta, por consiguiente, como un conjunto de contradicciones dialécticas. Lo que perdura es sólo la identidad de la estructura en el curso del tiempo, mientras que su composición interna, o la correlación de sus componentes, se transforma continuamente. En sus relaciones mutuas, los diversos componentes pugnan por sobreponerse unos a otros en un esfuerzo por hacerse valer en menoscabo de los demás. Dicho de otra manera: la jerarquía, o la subordinación y el predominio mutuos de los componentes (que no es otra cosa que la manifestación de la unidad interna de la obra), se encuentra en un estado de reestructuración constante. Aquellos componentes que pasan temporalmente al primer plano, poseen un significado decisivo para el sentido global de la estructura artística, sentido que cambia todo el tiempo por el efecto del reagrupamiento de dichos componentes.

¿Qué se manifiesta como estructura en el arte? Ante todo es estructura cada obra singular en sí misma. Pero si la obra artística singular ha de ser entendida como estructura, debe ser percibida—y haber sido creada—sobre el trasfondo de ciertas convenciones (fórmulas) artísticas dadas por la tradición artística, que está depositada en la conciencia del artista y del receptor; de otra manera no sería percibida como una creación *artística*. Y es precisamente la confrontación inconsciente con las conquistas artísticas del pasado que ya se han convertido en patrimonio común y así han quedado fijadas en la invariabilidad, como también la contrastación con dichas conquistas, lo que permite que la obra de arte se muestre como un equilibrio lábil de una serie de fuerzas que se desplazan continuamente, es decir, como estructura. Al coincidir en parte con las convenciones artísticas del pasado y al contradecirlas en parte, la estructura de la obra impide que el artista llegue a entrar en contradicción con la realidad más actual y con el estado presente de la conciencia social y la suya propia. De otra parte, la conexión de la obra con las convenciones artísticas del pasado no permite que la obra de arte se vuelva incomprensible para el receptor. Las contradicciones con la tradición también hacen palpables, en el interior de la obra, las relaciones dialécticas entre los componentes y su mutua puesta en equilibrio.

Pero no sólo la obra artística singular y aislada es estructura. Hemos visto que es parte de su propia esencia el hecho de apuntar a lo que le ha antecedido en el arte y, podemos añadir, a lo que va a seguir. Aquellos rasgos mediante los cuales la estructura de una obra dada se diferencia sensiblemente de la tradición (y toda obra con un sello de personalidad se diferencia de ella), son a la vez un llamamiento dirigido a la creación futura. Toda obra artística, aun la más “original”, está integrada en una corriente continua que pasa a través del tiempo. No existe obra de arte que esté desconectada de esta corriente, aunque algunas puedan parecer totalmente inesperadas en relación con ella (como el poema *Mayo* de Mácha en la literatura checa).

La estructura de la obra artística, que se presenta como un proceso aun si fijamos la atención en una obra aislada, se manifiesta todavía más como movimiento si miramos el contexto en el cual la obra está inserta. En primer lugar, una obra de arte no suele ser, salvo casos excepcionales, la única obra de su autor. Casi siempre es sólo un eslabón en toda una cadena de creaciones. Tanto la actitud del autor hacia la realidad como su método artístico varían con el tiempo, y con ello varía la estructura de sus obras, aunque no sin relación con las transformaciones de la literatura nacional como un todo, el cual está sujeto, a su vez, a cambios inducidos por la evolución de la conciencia social. Pero la evolución de la estructura individual de la obra del autor en el curso del tiempo no implica que la estructura cambie mediante saltos bruscos. Su continuidad no es interrumpida ni siquiera por las transformaciones más radicales: siempre permanece la tensión entre lo que cambia y lo que permanece; el autor está encerrado dentro de los límites de su individualidad artística, y aunque la va madurando con su obra, no puede, por ello mismo, sobrepasar sus límites.

Lo que vale para la obra de un autor individual, vale también para la evolución de cada arte como un todo. Aquí también los componentes se reagrupan sin cesar y su jerarquía, o la gradación de su importancia relativa, cambia. Este reagrupamiento no se da en la producción artística de un período dado de manera uniforme, ni en la misma dirección. Cada una de las generaciones contemporáneas de artistas representa en su creación una estructura, a menudo muy diferente de las demás, y estas estructuras se influyen mutuamente. Por ejemplo, no sólo influyen los predecesores so-



bre los que recién llegan, sino que no pocas veces la estructura de la creación de los jóvenes influye en los predecesores que aún están creando. La dialéctica interna de un arte determinado, tal como se manifiesta en conjunto, incluye las personalidades, las generaciones, las corrientes y también los distintos géneros artísticos en cuanto estructuras artísticas parciales. E inversamente: como serie de manifestaciones artísticas, ninguna de las artes está aislada dentro de la cultura de una nación: al lado de la literatura está la pintura y la escultura, al lado de éstas la música, etc.

Cada una de las artes se encuentra en relaciones llenas de tensión con las demás. Por ejemplo, en una cultura nacional dada, las artes unas veces convergen (tratan de lograr por sus medios específicos los objetivos propios de otro arte), otras veces se separan. Las más de las veces se transforma al mismo tiempo la jerarquía de las artes; por ejemplo, en el barroco checo están en primer plano la música y las artes plásticas, durante el Renacimiento nacional checo en el siglo XIX el primer plano está ocupado por la literatura y el teatro, y en el período de la generación del Teatro Nacional, a fines del siglo XIX, ganan prominencia la literatura, las artes plásticas y la música por igual.

La evolución del arte se presenta, pues, como un proceso muy complejo, si la miramos desde el punto de vista del arte mismo, de su construcción interna. Y no debemos omitir las relaciones mutuas entre el arte de las diferentes naciones, por ejemplo, las relaciones entre diferentes literaturas nacionales. La ciencia literaria comparada tradicional acostumbraba considerar estas relaciones por principio unilaterales. A algunas literaturas les atribuía, con una seguridad casi apriorística, la capacidad de ejercer influencia, mientras que a otras las juzgaba como condenadas a la recepción pasiva de influencias foráneas. Así procedían también los historiadores de las diversas literaturas nacionales, por ejemplo, de la literatura checa. Este concepto es fundamentalmente erróneo, aunque en algunas situaciones históricas concretas las influencias sí pueden ser unidireccionales. Pero ni aun en estos casos se trata de una unidireccionalidad radical, en el sentido de que la literatura que recibe la influencia (o las influencias) sea una parte pasiva. Puede, por ejemplo, estar enfrentando varias influencias simultáneas, en cuyo caso usualmente escoge entre ellas, las jerarquiza y hace prevalecer una de ellas sobre las otras, dando así un sentido a su

conjunto. Las influencias no actúan sin presupuestos en el medio al que llegan: allí se encuentran con la tradición literaria local y se someten a sus condiciones y necesidades. La tradición local artística e ideológica puede incluso producir tensiones dialécticas entre las influencias. Por ejemplo, en la literatura checa de los siglos XIX y XX hallamos, en algunos períodos y en algunos escritores, una relación dialéctica notable entre las influencias de la literatura rusa y de otras literaturas eslavas (en especial la polaca), por un lado, y de las literaturas occidentales, por el otro. Las influencias rusas y eslavas en general fortalecían la especificidad nacional de la literatura checa, su idiosincrasia frente a otras literaturas, las cuales, por muy provechosas que fuesen, la debilitaban.

Así se nos presentan las influencias cuando partimos en su investigación de las relaciones dialécticas y, por ende, estructurales entre las literaturas. En resumen podemos decir que la relación de cada literatura nacional con las demás, vista desde la perspectiva de dicha literatura, es una estructura de relaciones (influencias) particulares, cuyas distintas partes se jerarquizan y en el curso de la evolución intercambian sus lugares en la jerarquía. Por el contrario, aquellos investigadores que parten del supuesto de la unidireccionalidad de las influencias y lo llevan hasta las últimas consecuencias, arriban a una imagen de una literatura totalmente inactiva, cuya evolución se regiría por unos impactos fortuitos de influencias recibidas ya de una, ya de otra parte. Esta concepción no fue ajena, como ya dijimos, a algunos historiadores de la literatura checa (sobre todo a los que se dejaron influir por el complejo de “nación pequeña”), pero tampoco estuvieron lejos de ella los historiadores del arte plástico checo. Es un gran mérito de Antonín Matějček y sus discípulos que con su explicación de la pintura gótica checa hayan mostrado un ejemplo de un arte nacional original, unitario y activo, aunque sometido a varias influencias simultáneas

Quizá hayamos logrado mostrar en los párrafos precedentes, al menos a grandes rasgos, que no sólo la obra artística singular y la evolución de cada arte como un todo, sino también las relaciones mutuas entre las artes, poseen el carácter de estructura, y que, al considerar todo ello como estructuras (es decir, como un equilibrio lábil de relaciones), no entramos en contradicción con la realidad ni empobrecemos la variedad de posibilidades de investigación, sino que señalamos su riqueza.

Ahora debemos dirigir nuestra atención hacia otra propiedad importante de la obra de arte: su carácter de *signo*. Como todo signo, la obra de arte está destinada a mediar (de una manera que le es propia) entre dos partes. Aquí el emisor del signo es el artista, el destinatario es el receptor de la obra. Pero la obra de arte es un signo muy complejo: cada uno de sus componentes y de sus partes vehicula un significado parcial. Estos significados parciales vienen a componer el sentido global de la obra. Y sólo cuando el sentido global de la obra está concluido, puede la obra convertirse en un testimonio de la actitud del autor hacia la realidad, y en una invitación al receptor para que adopte su propia actitud cognitiva, emocional y volitiva hacia la realidad como un todo. Sin embargo, antes de que el receptor llegue a captar el sentido global, debe transcurrir el proceso de creación de dicho sentido global. Y es este proceso lo que más importa en la obra artística. Sabemos de la historia del arte que en algunos períodos la obra artística tiende a la inconclusión del sentido, sin detrimento de su eficacia artística; la inconclusión del sentido es parte de la intención del artista. También es característica de la obra artística como signo la capacidad de tener varios sentidos a un tiempo; una vez más, sin menoscabo de su eficacia. La pluralidad de sentidos suele acentuarse en algunos períodos (como en el simbolismo), mientras que en otros sólo se insinúa, convirtiéndose en una energía semántica oculta. Sin embargo, en principio siempre está presente.

Así, la obra de arte, a diferencia de otras clases de signos como los lingüísticos, acentúa no tanto la relación final y unívoca con la realidad, cuanto el proceso mediante el cual surge esta relación. Podría objetarse que todo proceso transcurre en el tiempo, de manera que todo lo dicho arriba sólo vale para aquellas artes cuya percepción se efectúa en una sucesión temporal (por ejemplo, la literatura, la música, el teatro, el cine). Pero también las obras de las artes del espacio, como son la pintura, la escultura y la arquitectura, se le presentan al receptor como un proceso de configuración de significado. En la pintura, por ejemplo, la sola orientación básica en la organización semántica global de la superficie del cuadro requiere tiempo, y más aún lo exige la percepción atenta dirigida por el deseo de penetrar a fondo en el sentido más íntimo de la creación pictórica. Por eso también en la pintura los significados parciales componen el sentido global mediante un proceso semántico que transcurre en el tiempo.

De este modo, cada obra de arte se le revela al receptor como un contexto semántico. Cada significado parcial nuevo captado por el receptor durante la percepción (es decir, cada componente y cada parte de la obra al entrar en el contexto generador de significado), no sólo se une a los que ya han penetrado en la conciencia del receptor, sino que cambia, en mayor o menor medida, todo lo que ha precedido. Y viceversa: todo lo que precede influye en el significado de cada signo parcial recién percibido. La sucesión en la percepción de las partes individuales de la obra artística depende en las artes del tiempo de la voluntad del receptor, pero en la forma predeterminada por el autor. Y no de otra manera sucede en las artes del espacio. Por ejemplo, el pintor guía la atención del receptor desde el punto de la superficie que establece como punto de partida, hacia las partes restantes de la superficie y hacia los significados transmitidos por estos segmentos. Esto lo hace mediante la distribución de la cualidad y la luminosidad de las manchas de color, la configuración y ubicación de los contornos y los volúmenes, etc. En cada obra artística el peso recae ante todo en el modo y el procedimiento de creación del contexto semántico, cuyo objetivo es ayudarle al receptor a formar su propia actitud hacia la realidad. Sólo hay que señalar que la palabra “propia” no significa que hagamos énfasis exclusivo en la individualidad única, pues nunca perdemos de vista la relación dialéctica entre la conciencia individual y la social.

Ahora debemos preguntar cuáles componentes de la obra de arte son capaces de ser portadores de los significados que participan en la creación del sentido global. No es una pregunta superflua, porque aún no está del todo superada la opinión según la cual los únicos portadores del sentido de la obra artística son los componentes llamados convencionalmente “contenido”, a diferencia de los componentes “formales”. Todos los componentes, sin distinción, son portadores del significado y, por ende, factores que colaboran en la configuración del sentido global de la obra (como lo supusimos desde el comienzo de este apartado semántico de nuestro estudio). Todos los componentes participan en el proceso semántico que hemos denominado contexto. Por ejemplo, en la obra literaria participan lo mismo las palabras, los componentes fónicos, las formas gramaticales, los componentes sintácticos o la fraseología, que los componentes temáticos. En la pintura contribuyen a la creación del contexto lo mismo la línea que

el color, el contorno que el volumen, o la organización de la superficie del cuadro que el tema.

Además, también tienen potencia semántica los modos en que se utilizan estos componentes en la obra de arte (los procedimientos artísticos) y las relaciones entre los componentes. Así, en una obra poética, la relación entre la composición fónica (eufonía) y el significado de las palabras tocadas por la eufonía, puede evocar relaciones semánticas entre diferentes palabras del texto que no tienen una conexión semántica directa, o bien puede destacar una palabra importante para el sentido global del poema al repetir muchas veces el grupo fónico característico de tal palabra, sin que ella misma se repita, etc. Algunos componentes a primera vista semánticamente indiferentes pueden intervenir de manera activa en la construcción semántica de la obra; por ejemplo, en la poesía lo puede hacer el metro, empezando por el hecho de que articula con sus pausas el texto, unas veces en concordancia, otras veces en contradicción con su articulación sintáctica; y hay muchas maneras más. Otro ejemplo, tomado de la pintura: el color es un fenómeno óptico, que no es por su naturaleza signíco (si exceptuamos el uso simbólico de los colores). A pesar de ello, como parte de la obra pictórica se convierte en signo, aun en la pintura no figurativa. Por ejemplo, una mancha de color azul celeste ubicada en la parte superior de un cuadro abstracto fácilmente transmite el significado “cielo”, mientras que en la parte inferior puede adoptar el significado “superficie de agua”; en ambos casos, sin embargo, estos significados no se concretan, sino que actúan más bien como alusiones a ciertas realidades. La superposición parcial de los contornos, aun carentes de toda figuratividad, puede en el cuadro abstracto insinuar la profundidad de un espacio relleno de algunos objetos, aunque innombrables.

Todos los componentes llamados tradicionalmente formales son portadores de significados en la obra artística, son signos parciales. Y viceversa, los componentes considerados generalmente pertenecientes al contenido (temáticos) son por su naturaleza también sólo signos, que no alcanzan su pleno significado sino en el contexto de la obra de arte. Tomemos como ejemplo un personaje de una obra épica o dramática. El arte realista buscará causarle al lector (o al espectador) la impresión de que se trata de una persona singular que ha existido alguna vez en alguna parte. Pero al mis-

mo tiempo procurará que el personaje parezca lo más generalmente válido posible y que, por decirlo así, el lector (o el espectador) sienta que hay algo de este personaje en todo ser humano, incluso en él mismo. La unión inseparable de lo concreto y lo general es característica de cada arte, pero sólo es posible porque la obra artística no significa la realidad sino en su carácter de conjunto de todos sus componentes y partes (entre los cuales se incluye el personaje), y porque se refiere a la realidad como un todo. Así, cada personaje de una obra épica es comprensible sólo en relación con los demás personajes, con la historia narrada, con los procedimientos artísticos empleados, etc. Únicamente a los grandes personajes de la literatura universal les es dado salir del contexto de la obra de arte y entrar en contacto directo con la realidad; pero ni siquiera estos personajes pierden el doble carácter del signo artístico: el de ser a la vez generales y singulares.

Gracias a esta especificidad de su carácter signico, la relación del arte con la realidad no es unívoca e invariable, sino dialéctica e históricamente variable. El arte tiene posibilidades muy variadas de significar la realidad como un todo. Podemos observar la alternación de estas posibilidades a lo largo de su historia. La envergadura es muy amplia, desde el esfuerzo por captar con una fidelidad absoluta todas las facetas multiformes de la realidad (y también todo lo fortuito contenido en esta variedad), hasta la ruptura aparentemente total entre el arte y la realidad. Sin embargo, ni siquiera en el caso del distanciamiento más grande, deja la relación con la realidad de ser un factor indispensable de la estructura de la obra, que posibilita la diversificación interna, la renovación permanente y la relevancia vital de la obra de arte para el receptor como individuo y para toda la sociedad.

El último hecho que debemos tratar, para caracterizar el estado actual de la ciencia del arte checoslovaca, es el concepto de *función*. Este concepto (que la teoría del arte comparte con la lingüística, pero también con la folclorística y, en las artes plásticas, con la arquitectura) atañe a la relación de la obra artística con el receptor y con la sociedad. El concepto de función sólo alcanza plena objetividad cuando se refiere a la diversidad de propósitos a los cuales sirve el arte en la sociedad. Algunas obras de arte están destinadas unívocamente ya desde su origen a un tipo determinado de papel social, y este destino se manifiesta en su estructura, por ejemplo, mediante la adaptación del canon del género artístico que sirve a dicha

necesidad. Pero la obra puede ser capaz de desempeñar varias funciones simultáneas, y también puede alternar las funciones en el curso del tiempo. Con mayor frecuencia tal alternación de funciones se presenta como un cambio de la dominante del sistema de las funciones posibles, y el cambio de la función dominante se manifestará en un desplazamiento del sentido global de la obra.

Las funciones del arte son muchas y variadas, y su capacidad de combinación hace que no sea fácil enumerarlas y clasificarlas en forma exhaustiva. Sin embargo, hay entre ellas una que es específica para el arte y sin la cual la obra artística dejaría de serlo. Es la función estética. De otra parte, es claro que la función estética no se limita a la esfera del arte, sino que permea todas las labores del hombre y todas sus manifestaciones vitales. Es uno de los factores más importantes que forman la relación del hombre con la realidad, porque tiene, como mostraremos con más detalle, la capacidad de impedir el predominio unilateral de una sola función sobre todas las demás. En la esfera extraartística, su influjo alcanza a un número mucho mayor de personas y su acción es más amplia; en cambio, en el arte es más intensa.

¿Cómo se realiza la función estética en el arte? Ante todo debemos entender que, a diferencia de las demás funciones (como la cognitiva, la política, la educativa, etc.), la función estética no tiene ningún objetivo concreto, no se dirige al cumplimiento de ninguna tarea práctica. La función estética excluye la cosa o la actividad del contexto práctico, más que incluirlas en él. Esto es válido sobre todo para el arte. De la tesis sobre esta propiedad particular de la función estética suele deducirse—ya sea en sentido positivo o negativo—la opinión según la cual la función estética trae como consecuencia inevitable el divorcio entre el arte y la vida. Esto es erróneo. Aunque la función estética no se dirige hacia ninguna meta práctica, ello no significa que estorbe el contacto del arte con los intereses vitales del hombre. Precisamente gracias a que carece de un “contenido” inequívoco, la función estética se vuelve “transparente”; no se opone a las demás funciones, sino que las ayuda. Las funciones “prácticas”, al encontrarse en proximidad y en competencia mutua, tratan de prevalecer una sobre otra, haciendo valer la tendencia a la especialización funcional (hacia la monofuncionalidad, cuya culminación es la máquina); en cambio, el



arte tiende, por el efecto de la función estética, a la polifuncionalidad más rica y multifacética posible, sin impedir que la obra artística cumpla su papel social. Al realizarse en el arte como su función específica, la función estética ayuda al hombre a superar la unilateralidad de la especialización, que empobrece no sólo su relación con la realidad, sino también las posibilidades de su acción frente a ella. No entorpece la iniciativa creadora del hombre, sino que ayuda a desarrollarla. No es por casualidad que en las biografías de grandes científicos, inventores y descubridores se constate a menudo un fino interés por el arte como rasgo característico de estos personajes.

Hasta ahora hemos considerado las funciones del arte desde el punto de vista del conjunto social. Veámoslas también desde la perspectiva del individuo, ya sea creador, ya sea receptor. El artista mismo, aun cuando adapta la obra a una función determinada, no excluye de antemano ninguna de las demás. De lo contrario no podría entrar mediante su obra en un contacto vivo con la realidad: si simplificara arbitrariamente la riqueza funcional de la obra, empobrecería también su propia actitud hacia la realidad y los estímulos que pueda recibir de dicha actitud. Por consiguiente, sólo si contemplamos las funciones del arte desde el punto de vista del individuo, podemos ver las funciones de la obra como un conjunto de energías vivas que están en una tensión y contradicción constantes. Y sólo entonces entendemos plenamente que las funciones de la obra no son unos compartimientos separados, sino un movimiento que transforma el cariz de la obra de un receptor a otro, de una nación a otra, de una época a otra. Esto lo veremos con particular claridad si miramos la obra con los ojos, no de su autor, sino de sus receptores.

Como factor individualizador se manifiestan, desde el punto de vista de las funciones de la obra artística, no sólo el receptor singular, sino conjuntos sociales enteros, como son diferentes medios o estratos sociales. Éstos en particular deciden de qué manera se producirán los cambios en la estructura global de las funciones.

Debemos fijarnos todavía brevemente en el papel que le corresponde al sujeto en las decisiones sobre la validez artística de un fenómeno determinado. Si sólo tenemos en mente el sujeto del artista, el asunto es simple: el

artista introduce su subjetividad en la obra, empezando por el hecho de que adapta de antemano la estructura de ésta a cierta función. También el receptor decide, hasta cierto punto, si un objeto determinado debe funcionar como obra de arte (es decir, ante todo estéticamente). Esta posibilidad la aprovechan los surrealistas en la selección y creación de objetos hechos de tal manera que por sí solos parezcan distantes de toda funcionalidad, incluida la estética. Con este proceder, la subjetividad del receptor está sometida a exigencias más grandes que en el caso de obras creadas expresamente como artísticas. Sin embargo, también en el caso de los objetos surrealistas se objetiva la función estética en la conciencia del receptor, por el hecho de que el receptor valora el objeto sobre la base de la confrontación con ciertas convenciones artísticas, en parte cumplidas y en parte transgredidas. La aceptación del objeto surrealista como obra de arte no es más que una manifestación extrema de un fenómeno muy común: la sensación de libertad en la decisión sobre la funcionalidad de la obra artística, que es un factor indispensable de su eficacia.

Hemos examinado varios conceptos básicos de la teoría estructural del arte. Vimos que, tan pronto como concebimos el arte como un equilibrio lábil de fuerzas en constante tensión y reagrupamiento, los problemas tradicionales se revelan bajo una luz nueva y surgen cuestiones aún no planteadas. Muchas de las perspectivas que se abren son desafíos que exigen prontas respuestas. Aduciré un solo ejemplo entre muchos: la teoría comparada del arte. El problema no es nuevo; por primera vez lo planteó con una lucidez genial Lessing en su *Laocoonte*, y después de él varios investigadores más. Pero el estructuralismo, que concibe las distintas artes como estructuras unidas entre sí por tensiones dialécticas e históricamente variables, ve no sólo su demarcación por las propiedades de sus materiales y por otras circunstancias (cosa que ya había visto Lessing), sino también las posibilidades de su convergencia, consistentes en que en ciertas situaciones evolutivas las artes buscan acercarse unas a otras, interpenetrarse y hasta sustituirse mutuamente.

Esta concepción de las relaciones mutuas de las artes es fructífera sobre todo para la historia del arte. Para convencernos de su importancia metodológica, basta un vistazo rápido a los destinos de una de las culturas nacionales. Por ejemplo, en la cultura checa del siglo XIX observamos

algunos desplazamientos en la jerarquía de las artes. En el período del renacimiento nacional, a comienzos del siglo XIX, el primer plano está ocupado por la literatura y el teatro; en los años 70 (período en que trabajan lado a lado Bedřich Smetana en la música y Jan Neruda en la literatura), las artes dominantes son la música y la literatura; en los años 80 y 90, el período de la construcción del Teatro Nacional, asistimos a una colaboración de igual a igual entre la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro. Todas estas observaciones son solo sugerencias para una investigación que debería desarrollarse con base en un material amplio y un conocimiento profundo de la historia de las artes en nuestro país. Pero la problemática se dibuja con claridad y se vuelve urgente hoy día, cuando nos damos cuenta más que nunca de que todo está relacionado con todo.

En cuanto a la historia de las distintas artes, cabe anotar que el método estructural presenta en una nueva perspectiva también la cuestión de las llamadas *influencias* y de su importancia para la historia del arte. Una vez más, es un problema muy complejo y aquí sólo podemos indicar en líneas gruesas las posibilidades actuales de su solución. La concepción tradicional entiende la influencia de manera unilateral, oponiendo en una contradicción permanente la parte influyente a la parte influida, sin considerar que si la influencia foránea ha de ser recibida, deben estar preparadas ciertas condiciones locales que decidirán sobre su sentido y su dirección. La influencia nunca anula la situación evolutiva nacional, dada por la evolución anterior del arte, como también por la evolución anterior y el estado actual de la conciencia social. En consecuencia, la investigación de las influencias debe tomar en consideración que las distintas artes nacionales se encuentran sobre la base de igualdad, y no de subordinación a priori del arte influido al arte influyente. Otra observación: sólo excepcionalmente un arte de una nación dada (por ejemplo, la literatura) es influido por un solo arte extranjero. Por regla general las influencias foráneas son muchas y no sólo están relacionadas todas ellas con el arte influido, sino también entre sí. Por ejemplo, en los siglos XIX y XX, la literatura checa ha estado en relación con varias literaturas extranjeras: alemana, rusa, francesa, polaca y, desde luego, eslovaca. Estas relaciones han incidido en la literatura checa no sólo sucesivamente, sino, las más de las veces, en forma simultánea. Aunque en su mayoría dichas influencias han sido unilaterales por parte de las literaturas influyentes, sin una participación activa de la litera-

tura checa en los procesos literarios internacionales (ya que después de la decadencia causada por la Contrarreforma, la literatura checa apenas estaba esforzándose por alcanzar el nivel de las literaturas europeas modernas), no han impedido un desarrollo autóctono de la literatura checa. Puesto que han sido muchas, se han compensado mutuamente, su importancia relativa ha venido cambiando y la literatura checa se ha inclinado ya a unas, ya a otras, creando así una tensión dialéctica fructífera entre ella y las influencias, como también entre las influencias mismas. Las influencias no son, pues, expresión de superioridad o de subordinación por principio de las distintas culturas nacionales. Su característica básica es la reciprocidad que nace de la igualdad de las naciones y de sus culturas. Desde la perspectiva de cada cultura y cada arte nacional, las relaciones con las culturas y las artes de otras naciones forman una estructura sostenida por una serie de relaciones dialécticas internas, que se reorganizan constinuantemente bajo el influjo de los estímulos provenientes de la evolución social.

Hemos llegado al final de nuestra reflexión sobre el estructuralismo en la teoría del arte, pero no al final de la lista de perspectivas que abre el estructuralismo para la investigación teórica e histórica de las artes. No pretendimos presentar una exposición exhaustiva; sólo quisimos tocar unas cuantas cuestiones básicas para poder caracterizar el estructuralismo más concretamente de lo que se podría hacer en una reflexión general. El estructuralismo nació y se desarrolla en una relación directa con la creación artística, y más precisamente con la creación artística contemporánea. No abandona esta relación ni siquiera cuando pretende esclarecer, a la luz del sentir artístico de hoy, el arte del pasado, para mostrar cómo resolvía este arte sus problemas de creación. La conexión entre el estructuralismo en la ciencia del arte y el arte contemporáneo es recíproca. Tanto los artistas como los teóricos están convencidos de que la época actual los compromete a una reflexión consecuente y audaz acerca de las leyes de la creación artística, a la luz de la vertiginosamente cambiante situación del hombre en el mundo.

V

**LA SEMIÓTICA Y LA FILOSOFÍA  
DE LAS ARTES**



## INTRODUCCIÓN

La obra teórica de Jan Mukařovský se ocupa principalmente de la estética general, de la teoría estructural y de la exploración de los distintos mecanismos semióticos del arte literario. Los estudios teóricos sobre otras artes son relativamente pocos, una decena, cuando más, si no contamos otra docena de ensayos “de ocasión” más o menos cortos. Sin embargo, muchos de estos trabajos, tanto mayores como menores, originados, por decirlo así, “por el camino”, son unas joyas de planteamiento teórico, de estudio riguroso de los materiales constructivos del arte dado y de acucioso análisis comparativo, que sorprenden por la riqueza de observaciones concretas y que arrojan elementos que muchas veces enriquecen, como de rebote, la visión del mismo arte literario o se plantean como bocetos de investigaciones más generales.

Si no contamos el artículo de ocasión “Chaplin en *Las luces de la ciudad*” (1931), que bosqueja un análisis estructural de la figura del actor en el cine y en el teatro, “En torno a la estética del cine” (1933) es la primera incursión más “redonda” de Mukařovský en el terreno de la semiótica de otras artes, y, en cuanto tal, ofrece rasgos de un “manifiesto” de la nueva teoría semiótica de las artes. Ésta no debe ser ni prescriptiva ni normativa, sino una epistemología de las potencialidades básicas del arte determinado “dadas por la naturaleza del material y por el modo en que el arte se apodera de él”. Como apuntará en “Entre la poesía y las artes plásticas” (1941), estos parámetros operan tanto cuando el arte se “repliega” sobre sí mismo (por ejemplo, en la “poesía pura”) como cuando se aproxima a otras artes (la relación poesía-música en el romanticismo o en el simbolismo, la pintura-poesía en el surrealismo, etc.).

En un artículo necrológico sobre su maestro, Otakar Zich, uno de los más destacados e inclasificables estéticos checos, que marcó la transición entre la estética filosófica todavía psicológica y la teoría de las artes ya semiótica y estructural, Mukařovský retoma y amplía los postulados de “En torno a la estética del cine”. Según su planteamiento, “la estética, aunque



descienda del dominio del pensamiento filosófico puramente abstracto, sigue siendo un saber filosófico cuya tarea es abrir caminos que serán utilizados luego por la investigación histórica”. La estética, aunque convertida en la teoría del arte (*Kunstwissenschaft*), es ante todo “una epistemología del arte, que revela los marcos epistemológicos dados tanto por la definición fundamental del arte en cuanto tal, como por las cualidades particulares del material en que se basa el arte determinado”. “Sin tomar en consideración las cualidades específicas del material en que se basa un arte determinado, no es posible ni pensar en abordar las cuestiones más generales” (“Otakar Zich”, 1934).

Entre las artes, Mukařovský asedia más asiduamente el cine, el teatro, la arquitectura y la pintura. Los trabajos cubren toda la gama desde la filosofía estética (especialmente los que tratan la arquitectura, véase el apartado tres de esta antología), pasando por la teoría de las artes y la filosofía del arte moderno, hasta las piezas de crítica periodística, conferencias popularizadoras, alocuciones de *vernissage*, etc. En este apartado, ofrecemos una muestra del segundo tipo de obras.

Los ensayos sobre el cine, “En torno a la estética del cine: El espacio fílmico” (1933) y “El tiempo en el cine” (1936?), exploran los aspectos semióticos del espacio y del tiempo cinematográficos, si bien el método comparativo (con el teatro y la literatura y sus géneros) los convierte en un aporte perspicaz a los estudios del espacio y del tiempo en el arte en general. “Sobre el estado actual de la teoría del teatro” (1941) resume una década de las investigaciones praguenses sobre el teatro, impulsadas por el complejo trabajo preestructuralista de Otakar Zich (1931) y por los estudios etnográficos de Petr Bogatyrev, y replanteadas desde el teatro vanguardista por algunos directores (Jindřich Honzl) y luego desde el punto de vista semiótico estructural por los estudiantes de Mukařovský (Karel Brušák, Jiří Veltruský).

“Las contradicciones dialécticas en el arte moderno” (1935), uno de los trabajos maestros de Mukařovský, presenta un agudo diagnóstico de las polaridades operantes y llevadas al extremo en la vanguardia. Mukařovský combina una gran capacidad de penetración y de generalización con la observación precisa de detalle, mostrando un amplio conocimiento del arte de los últimos dos siglos. Por un lado, el ensayo ilumina las polarida-

des que operan en el arte de cualquier época, con la diferencia de que en el arte tradicional éstas emergen sucesivamente, mientras que, en la vanguardia, ellas operan simultáneamente. Y también puede ser leído como una filosofía del arte contemporáneo en la transición entre el arte moderno tardío y el emergente, posmoderno.

Ya hemos tenido la oportunidad de comentar, con motivo de los cambios tecnológicos y del mercado en el cine, en *Función, norma y valor*, sobre el análisis casi “posmoderno” que hace Mukařovský en este aspecto. La problemática filosófica del signo, que había planteado con clarividencia en su seminario “Filosofía del lenguaje poético” (1933), vuelve en forma aun más potente, cinco años después, en medio de otra crisis, en el brillante análisis de la obra surrealista del poeta Vítězslav Nezval, *El sepulturero absoluto* (1938). Mukařovský apunta a manera de conclusión:

La tarea normal del signo es *representar* la realidad, manteniendo clara conciencia de ese “estar en lugar de”; en cambio, Nezval hace que el signo *se funda* con la realidad, pretendiendo *ser* la realidad misma. Este juego con el signo tiene un equivalente muy serio en la praxis vital. Vivimos en un tiempo de enorme acentuación del signo: la organización social, económica, política ha adquirido en las últimas décadas tal complejidad, que no puede ser dominada sino con la ayuda de los signos que sustituyen a la realidad, a veces incluso con la ayuda de una estructura estratificada de los mismos (el signo del signo). . . . El crecimiento de la importancia del signo es necesario e irreversible, pero tiene también su lado oscuro: hasta ahora, el signo en gran parte no ha sido dominado, principalmente porque no se ha investigado en toda la complejidad de su construcción y de sus funciones: la semiología, la ciencia del signo que con tanta clarividencia reclamaba Saussure, está todavía en sus pañales.

No obstante estas señales de alarma, Mukařovský no comparte la visión apocalíptica de algunos “posmodernos” (a lo mejor, ésta fue propiciada precisamente por el fracaso estrepitoso de sus propias “semiologías” esquemáticas); para él, entre la lingüística moderna, la filosofía husserliana y los “audaces experimentos” del arte vanguardista, apenas se está abriendo el espacio para un estudio científico del signo. En suma, unos prefieren llorar, otros, investigar.

(E. V.)

## EN TORNO A LA ESTÉTICA DEL CINE

[El espacio fílmico]

### 1

Hoy ya no es necesario, como lo era todavía hace unos años, empezar un estudio sobre la estética del cine con una demostración de que el cine es arte. Sin embargo, la cuestión de la relación entre la estética y el cine no ha perdido actualidad, porque en este arte joven, cuya evolución sigue siendo turbada por los cambios en su base técnica (“mecánica”), se percibe, mucho más que en las artes tradicionales, la necesidad de una norma en la cual pueda apoyarse ya sea en sentido positivo (cumpliéndola) o negativo (transgrediéndola). Los artistas del cine encuentran en su trabajo la desventaja de unas posibilidades demasiado amplias e indiferenciadas. Las artes con una larga tradición disponen de toda una gama de recursos que han adquirido, a lo largo de la evolución, cierta forma estabilizada y un significado convencional. Por ejemplo, los estudios comparados de temas literarios han mostrado que en la literatura no hay realmente temas nuevos: el desarrollo de casi cada tema puede seguirse a lo largo de milenios. Víctor Shklovski en su *Teoría de la prosa* pone como ejemplo el cuento “El retorno” de Maupassant, que se basa en una transformación del viejísimo tema “un hombre en la boda de su propia mujer” y cuenta con que el lector ya conoce el tema de otra parte. Algo similar ocurre en la poesía, por ejemplo, con los esquemas métricos. Cada poesía posee determinado repertorio de esquemas versales tradicionales, que han adquirido, durante largos años de uso, una organización rítmica (no tan sólo métrica) estabilizada y cierto matiz semántico, debido a la influencia de los géneros poéticos en los cuales han sido empleados. Los propios géneros poéticos pueden caracterizarse simplemente como conjuntos canonizados de determinados recursos constructivos. Esto no quiere decir que el artista no pueda variar las normas y convenciones tradicionales; por el contrario,

éstas son transgredidas muy frecuentemente (la actual teoría de los géneros literarios se basa en la noción de que la evolución de los géneros consiste en la transgresión continua de la norma genérica), y dicha transgresión es percibida como un procedimiento artístico intencional.

La aparente limitación por la norma constituye, en el fondo, un enriquecimiento de las posibilidades artísticas; pero hasta fecha reciente, el cine casi no tenía normas o convenciones claras y aún hoy tiene pocas. Por ello los cineastas andan en busca de una norma. La palabra “norma” hace pensar en la estética, que anteriormente se consideraba, y a veces sigue considerándose, como una ciencia normativa. Sin embargo, a la estética actual, que ha renunciado al concepto metafísico de lo bello bajo cualquier aspecto y contempla la estructura artística como un hecho evolutivo, no se le puede exigir que pretenda dictaminar lo que debe ser. La norma no puede ser sino un producto de la evolución del arte mismo, una huella petrificada del proceso evolutivo. Pero si la estética no puede ser una lógica del arte que decida sobre lo correcto y lo incorrecto, puede ser otra cosa: su epistemología. En cada arte existen ciertas posibilidades básicas, dadas por la naturaleza del material y por el modo en que el arte se apodera de él. Estas posibilidades representan también una limitación, pero no normativa (en el sentido de estéticos como Lessing o Semper, quienes juzgaban que el arte no tiene derecho a trascender sus fronteras), sino una limitación de hecho, consistente en que el arte no deja de ser él mismo ni aun cuando se extiende hacia el territorio de otro arte. “Si duo faciunt idem, non est idem”. Por ello percibimos el movimiento en cámara rápida en el cine como una deformación de la duración del tiempo, mientras que en el teatro sentiríamos la aceleración de los gestos del actor como una deformación de la persona, pues el tiempo dramático y el tiempo fílmico son epistemológicamente distintos.

El traspaso de los límites entre las artes es un fenómeno muy frecuente en la historia del arte. Por ejemplo, el simbolismo en la poesía muchas veces se caracterizó a sí mismo como *música* de la palabra, mientras que la pintura surrealista, trabajando con los tropos poéticos, reclama para sí el nombre de *poesía*, con lo cual no hace más que devolver las visitas que hizo la poesía al arte pictórico en la época de la llamada poesía descriptiva (siglo XVIII) y en la del parnasianismo (siglo XIX). La importancia evolutiva de

tales traspasos de las fronteras consiste en que el arte aprende a sentir de nuevo sus recursos constructivos y a ver su material desde un lado no acostumbrado; pero al mismo tiempo sigue siendo él mismo, no se confunde con el arte vecino, sino que alcanza efectos diferentes con el mismo procedimiento, o los mismos efectos con procedimientos diferentes. Ahora bien, si el acercamiento a otro arte ha de ser incorporado al orden evolutivo del arte que procura el acercamiento, debe cumplirse una condición: que exista ya un orden evolutivo y una tradición. El presupuesto básico de ello es la seguridad en el manejo del material (lo cual no significa una sumisión ciega al material). El cine ya estuvo en contacto íntimo con varias artes: el drama, la literatura épica, la pintura, la música. Pero esto fue en los tiempos en que todavía no dominaba plenamente su propio material, de manera que se trataba más bien de una búsqueda de apoyo que de una evolución regulada. El esfuerzo para dominar el material está ligado con la tendencia al cine puro. Este es el comienzo de la evolución regular; con el tiempo vendrán nuevos acercamientos a otras artes, pero ya como etapas evolutivas. La teoría del cine responde a esta búsqueda del cine puro con la investigación epistemológica de las condiciones dadas por el material. Ésta es la tarea de la estética del cine: no le compete determinar la norma, sino reforzar la intencionalidad de la evolución mediante el descubrimiento de sus presupuestos latentes. También nuestro estudio es un esbozo de un capítulo de la epistemología del cine: tratará de la epistemología del espacio fílmico.

## 2

El espacio fílmico solía ser confundido, al menos en los comienzos, con el espacio teatral. Pero esta confusión no correspondería a la realidad, ni aun cuando la cámara no cambiara de sitio, tal como lo exige el carácter del espacio teatral,<sup>1</sup> y se limitara a fotografiar la acción en el escenario. El espacio teatral es tridimensional y en él se mueven personas tridimensionales. Esto no es aplicable al cine, que tiene posibilidad de movimiento, pero proyectado sobre una superficie bidimensional y hacia un espacio

---

<sup>1</sup> Otakar Zich. *Estetika dramatického umění* [*Estética del arte dramático*] (Praha [Praga], 1931).

ilusivo. También la actitud del actor hacia el espacio es muy diferente en el cine que en el teatro. El actor de teatro es una persona viva e íntegra, claramente distinguida del entorno inanimado (la escenografía, utilería, etc.), mientras que en la pantalla las sucesivas (y a veces parciales) imágenes del actor son sólo componentes de la imagen proyectada global, igual que, por ejemplo, en la pintura. Por esta razón los teóricos del cine rusos acuñaron el término *naturšhchik*, “modelo”, para el actor de cine, con lo cual se expresa la posición análoga del actor a la del modelo en la pintura.<sup>2</sup>

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre el espacio fílmico y el espacio ilusivo en la pintura? Es claro que este espacio existe en el cine, incluso con todos los recursos de la ilusividad icónica (sin hablar de otras diferencias fundamentales más profundas entre la perspectiva como medio constructivo en la pintura y la perspectiva en la fotografía). Esta ilusividad puede aumentarse considerablemente con algunos recursos, pero por lo general son recursos asequibles también a la pintura. Uno de ellos consiste en invertir la percepción usual de la profundidad del espacio ilusivo de la pintura: en lugar de llevar la mirada del espectador hacia el fondo, se la dirige hacia adelante fuera del cuadro. Este recurso fue utilizado con frecuencia por la pintura barroca. En el cine esto se logra, por ejemplo, con la dirección del gesto (un personaje parado en primer plano apunta un revólver hacia el público) o del movimiento (un tren sale al parecer perpendicularmente del plano de la imagen). Otro modo de aumentar la ilusión espacial es el picado (por ejemplo, la vista de un patio profundo desde un piso alto) y el contrapicado. En estos casos la ilusión se refuerza con la actualización de la posición de los ejes visuales: en realidad esta posición es horizontal (en el espectador que mira la imagen), mientras que la posición supuesta por la imagen es casi vertical. Ambos recursos los tiene en común el cine con la pintura. Otra posibilidad es la siguiente: la cámara está ubicada en un vehículo en movimiento, con el objetivo enfocado hacia adelante, y el movimiento tiene lugar en una calle o una alameda; en fin, en un camino bordeado por hileras continuas de cosas. En la imagen no vemos el vehículo, sino tan sólo la calle (el camino) que conduce hacia el fondo de la

---

<sup>2</sup> Naturalmente existen matices en la práctica del cine: la individualidad del actor puede ser acentuada o suprimida; cfr. la diferencia entre las películas de Chaplin y películas rusas.

imagen, pero corriendo velozmente en sentido contrario, de la imagen hacia adelante. Por el movimiento podría parecer que se tratara de un recurso específicamente cinematográfico, pero en realidad es una variación del primer caso mencionado (inversión de la percepción de la profundidad del espacio), que es perfectamente asequible, en sus otras variantes, a la pintura.

La base del espacio fílmico es, pues, el espacio ilusivo icónico. Pero aparte de ello o, más bien, adicionalmente, la cinematografía dispone de otra forma de espacio que es inasequible a las demás artes. Es el espacio dado por la técnica de la toma. Al cambiar el plano, sea paulatina o súbitamente, siempre cambia la dirección del objetivo o la ubicación de toda la cámara en el espacio. Este desplazamiento en el espacio se refleja en la conciencia del espectador con una sensación extraña, que se ha descrito muchas veces como un desplazamiento ilusorio del espectador mismo. Dice René Clair: “El espectador que observa desde lejos una carrera de automóviles es arrojado de repente bajo las ruedas enormes de uno de los vehículos, mira el velocímetro, toma el volante. Se convierte en actor, viendo cómo los árboles se desploman en las curvas y son engullidos por su mirada.”

Esta presentación del espacio “desde dentro” es un procedimiento específicamente cinematográfico; fue gracias al descubrimiento de la posibilidad de tomar diferentes planos que el cine dejó de ser un simple cuadro animado. La técnica de los planos ejerció a su vez influencia retroactiva sobre la propia técnica de la fotografía. Por una parte, llamó la atención sobre algunas posibilidades interesantes del picado y contrapicado, al dar la vuelta al objeto por todos lados; y, sobre todo, creó la técnica del primer plano. La eficacia icónica del primer plano consiste en el inusitado acercamiento de la cosa (Epstein lo comenta así: “Yo volteaba la cabeza y a la derecha sólo veía la raíz cuadrada de un gesto, pero a la izquierda este gesto ya estaba elevado a octava potencia”), mientras que su efecto espacial está dado por la impresión de parcialidad de la imagen, la cual vemos como un sector de un espacio tridimensional que intuimos delante y a los lados de la imagen. Imaginémosnos una mano presentada en primer plano. ¿Dónde está la persona a la cual pertenece esta mano? En el espacio, fuera de la imagen. O supongamos una imagen de un revólver sobre una mesa: la imagen provoca la expectativa de que en cualquier momento aparecerá



una mano que levantará el revólver, y esta mano emergerá del espacio fuera de la imagen donde situamos su existencia intuida. Un ejemplo más: Dos personas luchan tiradas en el piso, cerca de ellas hay un cuchillo; la escena se nos presenta de tal manera que vemos alternadamente a los dos que pelean y el cuchillo en primer plano. Cada vez que aparece el cuchillo, surge el suspenso: ¿cuándo aparecerá la mano que lo agarrará? Cuando al fin aparece una mano en un primer plano, surge un nuevo suspenso: ¿cuál de los dos se ha apoderado del cuchillo? Sólo cuando tenemos una conciencia intensa del espacio fuera de la imagen, podemos hablar de un primer plano dinámico; de otra manera se trataría de un sector estático del campo visual normal. Cabe anotar que en el primer plano y en el gran primer plano no desaparece la conciencia de su carácter icónico; por tanto, no trasladamos las dimensiones del detalle al espacio fuera de la imagen y la mano aumentada no la vemos como la mano de un gigante.

En la toma de planos o secuencias el espacio fílmico viene dado sucesivamente, por la sucesión de imágenes, es decir, es percibido en el paso de una imagen a otra. El cine sonoro aportó además la posibilidad de presentar simultáneamente diversos segmentos del espacio fílmico. Tomemos una situación que ya es corriente en el cine de hoy: vemos una imagen y escuchamos un sonido, pero la fuente del sonido debemos ubicarla no en la imagen misma, sino fuera de ella. Por ejemplo, vemos el rostro de una persona y escuchamos unas palabras que no son pronunciadas por la persona representada. O vemos los pies de unas personas que bailan y oímos lo que están diciendo. Otro ejemplo: en la secuencia va pasando una calle vista desde un coche en movimiento, el cual permanece oculto, y oímos el ruido de los cascos de los caballos que tiran el coche. Así surge la conciencia del espacio “entre” la imagen y el sonido.

Ahora debemos preguntar cuál es la esencia de este espacio específicamente fílmico y cuál es su relación con el espacio icónico. Hemos nombrado tres recursos para crear el espacio fílmico: el cambio de toma, el primer plano y la localización del sonido fuera de la imagen. Partiremos del recurso básico sin el cual no existiría el espacio fílmico: la toma de planos. Imaginémonos cualquier escena que se desarrolla en un espacio determinado (por ejemplo, en una habitación). Este espacio no tiene que ser dado por un plano general, sino tan sólo por una serie de alusiones, es

decir, por una sucesión de planos parciales. Aun así sentiremos su unidad; en otras palabras, sentiremos los diferentes espacios icónicos (ilusivos) presentados sucesivamente en la pantalla como imágenes de los diferentes sectores del espacio tridimensional. ¿Cómo se crea esta unidad global del espacio?

Para contestar a esta pregunta, recordemos la *frase* como totalidad semántica en la lengua. La frase se compone de palabras, ninguna de las cuales contiene el sentido global de la frase. Sólo llegamos a conocer este sentido cuando hemos oído la frase hasta el final. Sin embargo, apenas hemos escuchado la primera palabra, ya valoramos su significado con respecto al sentido potencial de la frase de la cual formará parte. El sentido, o el significado, de toda la frase no está contenido en ninguna de sus palabras; pero existe potencialmente en la conciencia del hablante y del oyente al introducirse cada una de ellas, desde la primera hasta la última. Además, desde el comienzo de la frase podemos seguir su desarrollo sucesivo. Todo esto puede decirse también sobre el espacio fílmico. Este espacio no viene dado cabalmente por ninguno de los planos; pero cada plano se acompaña de la conciencia de la unidad del espacio total y nuestra idea de dicho espacio total se va concretando con la sucesión de planos. Por consiguiente, podemos suponer que el espacio específicamente fílmico, que no es un espacio ni real ni ilusivo, es un espacio-significado. Los sectores espaciales ilusivos, que son presentados por los planos consecutivos, no son más que signos parciales del espacio, cuyo conjunto “significa” el espacio global.

La naturaleza semántica del espacio fílmico puede demostrarse en un ejemplo concreto. En su estudio sobre la poética del cine,<sup>3</sup> Tynianov cita estos dos planos: 1. un pastizal por el cual corre de un lado a otro un rebaño de cerdos; 2. el mismo pastizal, pisoteado, sin el rebaño, un hombre se pasea por él de un lado a otro. Tynianov ve en esto un ejemplo de *símil* fílmico: hombre - cerdo. Pero si imaginamos ambas escenas en una sola secuencia (con lo cual se suprimiría la intervención del espacio específicamente fílmico), la conciencia de la relación semántica entre ellas dará paso a la

---

<sup>3</sup> “Ob osnovaj kino [Sobre los principios del cine]”, *Poetika kino [Poética del cine]*, ed. B. Eichenbaum (Moskva [Moscú], 1927): 67. N. de la T.

conciencia de una mera sucesión temporal de las dos escenas. El espacio fílmico funciona, pues, sólo en el cambio de toma, y lo hace como factor semántico. Es conocida también la potencia semántica del primer plano, que es uno de los recursos que crean el espacio fílmico. J. Epstein dice al respecto: “Otro poder del cinematógrafo es su animismo. Un objeto inmóvil, como un revólver, es en el teatro un mero elemento de utilería. Pero el filme tiene la posibilidad de la ampliación. Ese revólver que una mano saca lentamente de un cajón entreabierto cobra vida. Se torna símbolo de mil posibilidades.” Esta plurisignificación del primer plano es posible precisamente por el hecho de que, en el momento de su proyección, el espacio al cual apuntará el revólver para disparar es sólo un espacio-significado intuido que esconde “mil posibilidades”.

Por su carácter semántico, el espacio fílmico está mucho más cerca del espacio en la literatura que del espacio teatral. En la literatura el espacio también es significación; ¿qué otra cosa podría ser, si es presentado por medio de la palabra? Muchas frases épicas pueden ser transcritas al espacio fílmico sin ningún cambio en su construcción. Por ejemplo: “Se abrazan, lentamente primero, luego con vehemencia; se separan, alzan violentamente los cuchillos y se lanzan adelante con el arma alzada.” Esta frase podría servir, incluso por razón de su tiempo verbal presente, como expresión de un momento de tensión en la acción de una novela. En realidad ha sido tomada del guión de *La fiesta española* de Delluc, donde está desglosada en tomas como sigue:

- |            |   |
|------------|---|
| toma 174 - | Trato hecho. Se abrazan lentamente, luego con vehemencia, se separan, alzan violentamente |
| toma 175 - | los cuchillos   |
| toma 176 - | y se lanzan adelante con el arma alzada.  |

También hay que recordar que la literatura épica dispone de algunos recursos para la presentación del espacio, que coinciden con los recursos del arte cinematográfico; sobre todo el primer plano y la vista panorámica (transición fluida de un plano a otro). Como prueba de ello menciono algunas fórmulas estilísticas tradicionales: “Mi mirada se deslizó hacia...”, “Su mirada se fijó en...” - primeros planos; “X echó un vistazo a la habitación: a la derecha de la puerta había un estante, al lado de éste un arma-

rio...” - plano general; “Aquí estaban dos personas conversando animadamente, allí un corrillo que..., en otra parte un pequeño grupo se alejaba de prisa...” - cambios súbitos de plano. Para aclarar más la proximidad entre el tratamiento del espacio en la literatura y en la cinematografía, es instructiva la semejanza entre el filme y la ilustración. Basta mencionar una sola característica. Ciertas corrientes de ilustración que se especializan en ilustraciones marginales a menudo trabajan con el detalle. Por ejemplo, cuando en una novela del escritor checo Čech se describe cómo el protagonista encendía un fósforo tras otro, su ilustrador Oliva pone en el margen de la caja de impresión el dibujo de una cajetilla entreabierta de la cual se han caído varios fósforos. Este es un detalle, pero no exactamente del mismo tipo que en el filme, porque no se conserva el marco estándar. El verdadero detalle o primer plano fílmico ocupa la misma extensión de la pantalla que cualquier otro plano, por ejemplo, un plano general. Por tanto, sólo se podría hablar de equivalencia entre la ilustración y el filme (haciendo caso omiso del movimiento) si todas las ilustraciones de la obra dada, tanto los detalles como las composiciones completas, ocupasen páginas enteras. El ilustrador mencionado, por el contrario, evita sistemáticamente cualquier escala para la extensión de sus ilustraciones, haciendo que los dibujos sin marco se desvanezcan en una serie de proyecciones sobre la superficie de las páginas. En ello su técnica es reflejo del espacio literario, el cual es semántico hasta el punto de no tener dimensiones. Esto es así, porque el signo del espacio literario es la palabra, mientras que el signo del espacio fílmico es el plano; por tanto, el espacio fílmico tiene dimensión por lo menos en sus signos (aunque el espacio-significado fílmico propiamente dicho, como vimos al tratar del primer plano, no tiene dimensión).

Lo que distingue, pues, el espacio literario del fílmico, a pesar de la semejanza considerable que hay entre ellos, es un mayor grado de carácter meramente semántico. Con esto se relaciona también el hecho de que, a diferencia del filme, donde el espacio siempre está necesariamente dado, en la literatura se puede abstraer del espacio. Además, el espacio literario cuenta con todo el poder de resumen de la palabra. De allí la imposibilidad de una transposición mecánica de la descripción literaria al cine, como muy bien lo señala G. Bofa: “El autor escribió que la berlina viajaba al paso ligero. El director nos mostrará el carruaje: es una berlina auténtica, con

todo y un cochero de sombrero blanco, cuyo caballo trota a lo largo de varios metros de cinta. No se nos deja la posibilidad de imaginarla; es el premio para la pereza del espectador.”

Hasta aquí hemos tratado el tema como si el espacio global, dado gradualmente por la continuidad, fuese uno solo e invariable en cada filme. Pero el espacio puede variar en el transcurso de una misma película, incluso muchas veces. Con respecto al carácter semántico de este espacio, tal variación significa cada vez el paso de un contexto semántico a otro. El cambio de escenario es algo muy diferente del paso de un plano a otro en una misma toma. El paso entre los planos, aunque haya gran distancia entre ellos, no rompe la sucesión ininterrumpida, mientras que el cambio de escenario (cambio del espacio global) sí constituye tal rompimiento. En consecuencia, es necesario conceder atención a los cambios de escenario.

Dichos cambios pueden producirse de varias maneras: por un corte, por una transición gradual o por un empalme semántico. En el primer caso (corte), el último plano del escenario anterior y el primer plano del siguiente simplemente se yuxtaponen. Es una solución brusca de la continuidad espacial, cuyo extremo es la desorientación total. Es natural que este tipo de transición se semantice fuertemente; por ejemplo, puede significar un resumen muy condensado de la acción. En el segundo caso (transición gradual) los dos escenarios se separan con un fundido en negro seguido de un fundido a imagen, o bien el plano final del primer escenario se disuelve en el plano inicial del segundo. Cada uno de estos procedimientos tiene significados específicos. El fundido puede significar distanciamiento temporal de las escenas consecutivas, la disolución de un plano en el siguiente puede representar un sueño, una visión o un recuerdo; y existen muchos otros significados posibles. Finalmente, en el tercer caso (empalme semántico) la transición se realiza mediante algún proceso puramente semántico; por ejemplo, mediante la metáfora fílmica (un movimiento efectuado en una escena se repite con otro significado en la siguiente; por ejemplo, vemos a unos jóvenes que lanzan al aire a un capitán al que quieren - cambio de escenario - y sigue un movimiento análogo, pero es el lanzar al aire de paladas de tierra excavada), o el anacoluto (“inconsecuencia en el régimen o construcción”: el gesto de un policía de tránsito que significa “vía libre” - cambio de escenario - y vemos cómo

sube de golpe la puerta metálica de una tienda, como obedeciendo a la señal del policía).

Debemos añadir que el cine sonoro multiplicó las posibilidades de transición. Por un lado hizo posible nuevas variantes del empalme semántico (el sonido escuchado en un escenario se repite en el otro con un significado diferente), por otro lado ofreció la posibilidad de conexión por medio del parlamento (en una escena se alude a que los personajes irán al teatro, en la escena siguiente, presentada sin transición óptica, vemos una sala de teatro). En general sólo se puede decir que, a medida que el cine accede a su propia esencia, emplea cada vez más como forma básica de cambio de escenario la transición gradual o el empalme semántico. Sobre todo el advenimiento del cine sonoro marcó una etapa. Mientras el cine trabajó con títulos, siempre era posible el corte entre escenas y por tanto no era percibido como algo excepcional, ni siquiera en ausencia de títulos de transición. Desde que desaparecieron los títulos, la sensación de continuidad del espacio es cada vez más fuerte. El paso de un escenario a otro no está excluido del carácter general del espacio fílmico: el desarrollo sucesivo del espacio se manifiesta por la tendencia a la continuidad.

La sucesividad del espacio fílmico, trátase de cambios de plano o de escenario, no significa un transcurrir automáticamente fluido. Este desenvolvimiento del espacio posee una dinámica que se debe a la tensión que surge en dichos cambios. En tales momentos del filme se requiere cierto esfuerzo por parte del espectador para comprender la relación semántica espacial entre los planos contiguos. La medida de esta tensión es variable, pero puede aumentar hasta tal grado de intensidad, que baste por sí sola para transmitir la dinámica de todo el filme, especialmente si se utilizan transiciones frecuentes de escenario a escenario que sean más dinámicas y llamativas que las transiciones entre los planos. Como ejemplo de una película construida exclusivamente sobre esta tensión específicamente fílmica, podemos mencionar la obra de Vertov *El hombre de la cámara*, en la cual el tema se halla casi totalmente suprimido y podría expresarse con un solo título: un día en las calles de la ciudad.

Este es un caso excepcional; usualmente el filme tiene un tema, y más precisamente un tema basado en la acción. Si preguntamos por la esencia

de tal tema, veremos, igual que en lo referente al espacio fílmico, que se trata de cierto significado. Aunque los “modelos” del filme son personas concretas y objetos reales (actores y escenografía), el argumento mismo fue dado por alguien (el guionista) y es construido durante el rodaje y el montaje (por el director y el montajista) de una manera determinada para que los espectadores lo entiendan y conciban en una forma determinada. Estos hechos hacen del argumento un significado. Pero la similitud entre la acción fílmica y el espacio-significado fílmico va más lejos: también la acción fílmica (lo mismo que la acción épica) es un significado que se realiza en forma sucesiva; en otras palabras, la acción no está dada sólo por la cualidad de los motivos, sino también por la sucesión de éstos. Si cambia el orden de los motivos, cambia también la acción. Como ejemplo cito la siguiente nota tomada de la prensa diaria:

Sucedió hace años en Suecia. La censura no dejó pasar la película rusa *El acorazado Potemkin*. Como es sabido, el filme comienza con una escena de maltrato a los marineros, los inconformes deben ser fusilados, pero estalla la revuelta y el amotinamiento en el buque. También en la ciudad hay combates. ¡Odesa año 1905! Aparece una flota de buques de guerra, pero deja que los insurgentes se hagan a la mar con el acorazado. Este argumento resultó demasiado revolucionario para la censura, por lo cual la compañía distribuidora volvió a presentar la película a los censores. En las imágenes y en los subtítulos no cambió nada. Sólo se volvió a montar el filme trastrocando las escenas. He aquí el resultado: la película arreglada comienza por el medio. ¡Por la insurrección! (después de la escena de la ejecución suspendida). ¡Odesa año 1905! Aparece la flota rusa con la cual finaliza el montaje original, pero acto seguido viene la primera parte: tras la insurrección los marineros están formando en fila, esposados y encañonados por los fusiles. ¡Y termina la película!

Si la acción es significado, y además significado realizado en forma sucesiva, en un filme con argumento existen dos líneas semánticas sucesivas, las cuales transcurren de manera simultánea pero no paralela a través de toda la película: el espacio y la acción. Su relación mutua se percibe con independencia de si el director los tiene o no en cuenta. Si esta relación es tratada como un valor, su aprovechamiento artístico se rige en cada caso por la estructura del filme dado. En términos generales sólo se puede decir lo siguiente: como básica de estas dos líneas semánticas se percibe la ac-



ción, mientras que el espacio realizado en forma sucesiva se presenta como un factor de diferenciación, ya que, al fin y al cabo, el espacio es predeterminado por la acción. Esto no quiere decir que dicha jerarquía no pueda ser invertida subordinando la acción al espacio; sólo significa que la inversión se percibe como una deformación intencional. Una realización cabal de tal inversión es perfectamente posible en la cinematografía, ya que no altera, sino más bien intensifica, el carácter específico del cine; una prueba de ello puede ser la película *El hombre de la cámara*, ya citada. El otro extremo es la supresión del espacio sucesivo en favor de la acción, pero su realización radical equivaldría a anular el espacio específicamente fílmico por la inmovilidad de la cámara durante la filmación. Quedaría sólo el espacio icónico como una sombra del espacio real en el cual se desarrolló la acción durante el rodaje. Por tanto, casos tan radicales de despojamiento del filme de su carácter fílmico sólo los encontraríamos en el estadio inicial de la evolución de este arte.

Entre ambos extremos nombrados hay una rica gama de posibilidades. Las reglas generales de selección no se pueden hallar teóricamente, ya que la selección depende no sólo del carácter de la acción escogida, sino también de la intención del director. Sin riesgo de dogmatismo sólo se puede decir que, cuanto más débilmente está articulada la acción por la motivación (es decir, cuanto más trabaja con los meros nexos temporales y causales), tanto más fácilmente se puede manifestar la dinámica del espacio, aunque esto no significa que no sea posible intentar la unión de una motivación fuerte con una dinamización poderosa del espacio. Después de todo, la dinamización del espacio en el cine no es un concepto sencillo, como ya hemos visto: de una manera funcionan en la estructura del filme los planos, de otra manera los cambios de escenario. Por ello podemos distinguir entre argumentos que se prestan con facilidad a una gran envergadura entre los diferentes planos (argumentos donde la motivación se traslada principalmente al interior de los personajes, de modo que las transiciones inusitadas entre los planos pueden concebirse como desplazamientos de sus puntos de vista) y otros que aceptan fácilmente cambios frecuentes de escenario (argumentos basados en los actos externos de los personajes). Sin embargo, tampoco esta vez estamos expresando una regla general, sino tan sólo constatamos la vía de menor resistencia; con

seguridad en otros casos concretos se puede elegir la vía de mayor resistencia.

Todo lo dicho en este estudio sobre los presupuestos epistemológicos del espacio fílmico aspira a una validez muy limitada. Mañana mismo un cambio radical en la tecnología de este arte puede crear nuevos presupuestos, totalmente imprevistos.

## EL TIEMPO EN EL CINE

El cine es un arte de muchas relaciones. Existen hilos que lo unen con la literatura (épica y lírica), el drama, la pintura, la música. Con cada una de estas artes el cine tiene en común ciertos medios constructivos, y cada una de ellas lo ha influido durante su evolución. Los más fuertes son los lazos que unen el cine con la literatura épica y con el drama, lo cual se demuestra por la cantidad de novelas y piezas teatrales llevadas al cine. Podemos decir más: las condiciones epistemológicas dadas por el material ubican la cinematografía *entre* la épica y el drama, de tal modo que el cine comparte con éstos algunas de las propiedades básicas; y los tres están emparentados por el hecho de ser artes que poseen fábula, es decir, artes cuyo tema lo constituye una serie de hechos enlazados por la sucesión temporal y por nexos causales (en el sentido más amplio de la palabra).

Esto tiene implicaciones tanto para la práctica de estas artes como para su teoría. En la práctica, su parentesco estrecho permite transponer con facilidad el tema de cada una de ellas a las otras dos y aumenta las posibilidades de influencia mutua. En los comienzos de su evolución, el cine estuvo bajo la influencia de la literatura épica y del drama; ahora empieza a pagar la deuda con la influencia inversa (cfr. la influencia de la técnica fílmica del plano y de la vista panorámica sobre el tratamiento del espacio en la narrativa moderna). En cuanto a la teoría, la proximidad mutua entre el cine, la narrativa y el drama tiene la importancia de posibilitar la comparación. En esta tríada de artes estrechamente entrelazada se puede aplicar ventajosamente la regla metodológica general, de que la comparación de materiales que tienen muchos rasgos comunes es científicamente interesante, ya que, por un lado, las diferencias ocultas se hacen patentes justamente sobre el telón de fondo de numerosas coincidencias y, por otro lado, permite llegar a conclusiones generales fiables sin el riesgo de generalizaciones apresuradas. En los apuntes que siguen queremos intentar comparar el tiempo fílmico con el tiempo dramático y épico, en parte para verter luz sobre el cine mismo mediante la comparación con artes que han sido

mejor estudiadas teóricamente, y en parte para llegar—si se puede—con la ayuda del cine, a una caracterización más precisa del tiempo en las artes de tipo épico en general de lo que ha sido posible hasta ahora.

Hemos dicho que el rasgo común más básico del cine, de la narrativa y del drama lo constituye el hecho de que estas artes poseen una fábula. La fábula se puede definir de manera elemental como una serie de hechos unidos por la sucesión temporal; está, pues, necesariamente ligada al tiempo. Por consiguiente, el tiempo es un componente importante de la construcción en las tres artes mencionadas, pero cada una de ellas tiene otras posibilidades y necesidades de tipo temporal. Por ejemplo, el drama tiene limitadas posibilidades de presentar acciones simultáneas o de cambiar de lugar los segmentos de la línea temporal (presentación de una acción antecedente después de algo que sucedió más tarde), mientras que en la narrativa tanto la simultaneidad como los desplazamientos temporales pertenecen a los casos normales. El cine—como veremos—está situado entre el drama y la narrativa en cuanto a las posibilidades del manejo del tiempo.

Para comprender las diferencias entre las construcciones temporales de dichas tres artes vecinas, debemos darnos cuenta de que cada una de ellas presenta dos niveles de tiempo: uno dado por la secuencia de acciones, el otro por el tiempo vivido por el sujeto receptor (espectador, lector). En el drama los dos niveles temporales transcurren paralelamente. Con la escena abierta, el transcurso del tiempo es el mismo en el escenario que en el auditorio.<sup>1</sup> El tiempo del sujeto receptor y el tiempo de la acción transcurren paralelamente en el drama. Por tanto, la acción dramática siempre tiene lugar *en presencia* del espectador, aun cuando el tema de la obra esté localizado en el pasado (drama histórico). De ahí aquella característica del tiempo dramático que Otakar Zich señala como su transitoriedad, consistente en que sólo percibimos como presente aquel segmento de la acción que estamos viendo en el momento, mientras que los segmentos antece-

---

<sup>1</sup> Sin tener en cuenta algunas discrepancias pequeñas que no afectan a la impresión subjetiva de igualdad; por ejemplo, el hecho de que los actos cuya duración no tiene significado para la acción dramática se acortan, como la escritura de una carta. También es posible que el *fluir* real del tiempo del auditorio sea proyectado simbólicamente en la escena en dimensiones mucho mayores, siempre y cuando se conserve el paralelismo de las proporciones temporales.

dentes ya están absorbidos por el pasado; el presente, a su vez, se está dirigiendo hacia el futuro.

Confrontemos ahora el drama con la narrativa. Aquí también la acción está dada como una serie temporal, pero la relación del tiempo de la acción con el fluir del tiempo vivido por el receptor (lector) es muy diferente o, más precisamente, no existe. Mientras que en el drama el transcurso del tiempo de la acción está ligado con el transcurso del tiempo del espectador, hasta tal punto que la duración misma de una pieza teatral está limitada por la capacidad normal de atención concentrada por parte del espectador, en la narrativa no interesa en absoluto cuánto tiempo pasamos leyendo; lo mismo da si leemos una novela sin interrupción o con interrupciones, durante una semana o dos horas. El tiempo de la acción épica está totalmente desligado del tiempo real en el cual vive el lector. La localización temporal del receptor es percibida en la narrativa como un presente indeterminado, sin transcurso temporal, frente al fluir del tiempo pasado en el que tiene lugar la acción. La desvinculación del tiempo de la acción del tiempo real del lector ofrece la posibilidad—teóricamente infinita—de resumen de la acción en la literatura épica. Una historia de muchos años, que requeriría toda una velada en el drama, aun si se omitieran largos períodos de tiempo entre los actos, puede resumirse en la narrativa en una sola frase: “Cierta señor rico se casó con una bella joven que pronto murió, dejándole a una hijita de nombre Elena”.<sup>2</sup>

Si confrontamos ahora estos dos tipos de construcción temporal, que son el drama y la narrativa, con el arte cinematográfico, veremos que se trata de un tipo más de explotación del tiempo. A primera vista podría parecer que, en lo relativo al tiempo, el cine está tan cerca del drama que la construcción temporal de los dos es la misma. Sin embargo, un examen más detallado nos mostrará que el tiempo fílmico posee muchas características adicionales que lo distancian del drama y lo aproximan a la narrativa. En especial, el cine tiene la capacidad de resumen de la acción, muy parecido al resumen épico. Algunos ejemplos: Se trata de un largo viaje en tren,

---

<sup>2</sup> Josef y Karel Čapek, “Mezi dvěma polibky [Entre dos besos]”, *Zářivé hlubiny [Profundidades luminosas]* (Praga [Praga], 1924) 46.

cuyo transcurso no tiene importancia para la acción (transcurrirá “sin novedad”). El novelista lo resumiría en una sola frase; el director de cine nos mostrará la estación antes de la salida del tren, luego el tren viajando por un paisaje, un personaje sentado en un compartimiento y tal vez la llegada del tren a su destino. De esta manera, en unos metros de película y en pocos minutos se “describirá” sinecdóquicamente la acción de muchas horas o incluso días. Un ejemplo todavía más ilustrativo lo hallamos en el filme de Shklovski *Recuerdos de la casa de los muertos*. La marcha de la columna de presidiarios de Petersburgo a Siberia se presenta de la siguiente manera: vemos los pies de los convictos y de sus guardianes pisando la nieve congelada al tiempo que escuchamos la canción que cantan; la canción continúa mientras cambian los planos; tenemos un vistazo de un paisaje invernal, luego de la columna, una vez más de los pies, etc.; de pronto el paisaje por el cual marcha la fila ya no es invernal sino primaveral; así mismo aparece por un instante un paisaje estival y otoñal; todo el tiempo sigue sonando la canción y, cuando termina, vemos a los convictos en el lugar de llegada. Una marcha de muchos meses ha sido resumida en pocos minutos.

La separación entre el tiempo de la acción y el tiempo real del espectador es evidente en los ejemplos citados: de la misma manera que un narrador puede resumir en pocas frases el largo tiempo del viaje omitiendo todos los acontecimientos sin importancia, el guionista lo resume en unos pocos planos. Otra característica que el tiempo fílmico comparte con el tiempo épico es la posibilidad de pasar de un nivel temporal a otro, es decir, de presentar sucesivamente acciones simultáneas y de regresar en el tiempo. Aquí, sin embargo, la similitud entre el cine y la literatura épica ya no es tan total como en el caso anterior. Jakobson ha mostrado que las acciones simultáneas son factibles sólo en un filme con títulos, es decir, un tipo de filme donde de hecho interviene la narratividad (la presentación verbal de la acción), puesto que el título tipo “y mientras tanto”, que coordina dos acciones simultáneas, es un recurso épico. También el regreso en el tiempo encuentra posibilidades más limitadas en el cine que en la literatura épica, pero no es tan imposible como en el drama. Citemos como ejemplo un extracto del guión *El silencio* de Delluc:

- 52 - El rostro contraído de Pedro; está recordando.
- 53 - Pedro visto de lejos, en el centro del cuarto. Está absorto en los recuerdos. Lentamente. Pero para nosotros los planos siguientes se suceden con gran rapidez.
- 53 - Amada vestida de fiesta, en el centro del cuadro, cae hacia adelante.
- 55 - Humo.
- 56 - Un revólver.
- 57 - Amada tendida en la alfombra.
- 58 - Pedro de pie delante de ella.  
Arroja el revólver.
- 59 - Pedro se inclina y levanta a Amada.
- 60 - Llegan los sirvientes. Pedro retrocede instintivamente.
- 61 - El rostro de Pedro luego del asesinato.
- 62 - El rostro de Pedro recordando esta escena.
- 63 - Aparece Pedro de aquel tiempo, en su estudio. Está escribiendo. Amada se sienta sobre el brazo del sillón y lo besa tiernamente. Entra una visita. Es Juan, un hombre joven y elegante. Amada se va enfadada. Juan la sigue atentamente con los ojos. Pedro se da cuenta y se intranquiliza.
- 64 - El almuerzo. Susanita al lado de Pedro hablándole con tanta agitación como se lo permiten las circunstancias. Juan al lado de Amada, exageradamente galante con ella. Confusión de Amada, que debe permanecer cortés. Pedro la observa con intranquilidad.
- 65 - Esa misma tarde en un rincón del salón. Susanita importuna a Pedro (quien ya se ha olvidado de los celos). Pero Pedro es prudente o fiel. La rehuye con elegancia.
- 66 - Otro rincón de la habitación. Juan persigue a Amada hablándole amorosamente en voz baja. Amada no sabe cómo deshacerse de él.
- 67 - Pedro los observa y vuelve a enfurecerse. Susanita vuelve a acercársele con una sonrisa, pero él la aparta secamente.
- 68 - El rostro de Susanita. Está ofendida y muy herida en su orgullo.
- 69 - Pedro en el salón de fumar. Temprano por la mañana. Abre su correo.
- 70 - Una carta anónima: "Si no quiere usted ser intencionadamente ciego, defenderá su honor. Vigile a su mujer."
- 71 - Pedro nervioso y severo. Sale. Se esconde en la calle detrás de la puerta.
- 72 - Juan, muy elegante, vestido para visita, en la calle. Entra en la casa de Pedro, Pedro detrás de él.
- 73 - Juan en el salón. Entra Amada. Le hace reproches, le ruega que la deje en paz, etc. El ríe, no quiere saber nada, clama que está enamorado, etc.
- 74 - Pedro detrás de la puerta.
- 75 - Juan sigue acosando a Amada. Ella lo resiste. Juan la abraza a la fuerza. Un disparo. Amada cae. Juan huye.



76 - Amada está tendida en la alfombra.

77 - Pedro de pie delante de ella, con el revólver en la mano.

Aquí tenemos un claro regreso en el tiempo: el asesinato, y sólo después la descripción de cómo sucedió. El regreso está presentado en una línea temporal relajada, pues está motivado por las asociaciones libres de la persona que está recordando los hechos. En el drama tal desplazamiento de los segmentos de la acción sería percibido como un milagro (resurrección del personaje muerto) o como un rompimiento surrealista de la unidad del tema, pero no como un retorno al pasado, porque el tiempo dramático es estrictamente unidireccional debido a la estrecha unión del tiempo de la acción con el tiempo del receptor. También en el cine sonoro difícilmente podríamos imaginar un paso así de un nivel temporal cercano a un nivel más distante, aunque esté motivado por un recuerdo, ya que el sonido (en el caso citado el disparo y los parlamentos de los personajes), junto con la impresión óptica, haría imposible el distanciamiento de los niveles temporales. Por ejemplo, no sería muy plausible que el personaje que hemos visto muerto aparezca en la escena siguiente no sólo moviéndose, sino también hablando. Con el paso del cine mudo con títulos al cine sonoro disminuyen, pues, las posibilidades de desplazamientos en el tiempo. No obstante, dichas posibilidades no quedan suprimidas del todo en el cine sonoro. Por ejemplo, un retorno al pasado motivado por un recuerdo se puede realizar presentando la escena del recuerdo sólo acústicamente (reproducción de un diálogo pasado que el espectador ya ha escuchado), al proyectar simultáneamente la imagen de la persona que está recordando.

¿Cómo se explican estas particularidades de la construcción del tiempo en el cine? Observemos primero la relación entre el tiempo del receptor y el tiempo de la imagen proyectada sobre la pantalla. Evidentemente el transcurso del tiempo experimentado por el espectador se actualiza en el cine de manera similar al drama: el tiempo de la imagen fílmica corre paralelo con el tiempo del espectador. Esta es una similitud entre el cine y el drama que explica por qué el cine en sus comienzos, y una vez más en el momento de la introducción del cine sonoro, estuvo tan próximo al drama. Pero ahora se plantea un interrogante: aquello que vemos en la pantalla, ¿es realmente la acción misma? ¿Es posible identificar el tiempo de la imagen fílmica con el tiempo de la acción fílmica? La respuesta ya nos la han

dado los ejemplos aducidos. Si es posible que en un filme se presente en unos pocos minutos, sin interrupción y sin ningún salto evidente en el tiempo, una marcha de muchos meses desde Petersburgo hasta Siberia, es claro que la acción supuesta (que desde luego no tuvo que ser actuada en forma continua) transcurre en *otro* tiempo que la imagen. También su localización temporal es otra: somos conscientes de que la acción misma pertenece ya al pasado, mientras que aquello que vemos en la pantalla lo interpretamos como un relato óptico (u óptico-acústico) de esa acción pasada. Sólo este relato tiene lugar en nuestra presencia.

El tiempo fílmico es, pues, más complejo que el tiempo épico y el dramático. En el tiempo épico debemos contar con un solo transcurso del tiempo (el transcurso de la acción), en el dramático con dos (la línea de la acción y el transcurrir del tiempo del espectador, siendo las dos líneas necesariamente paralelas). En cambio, en el cine hay un triple transcurso temporal: la acción que transcurre en el pasado, el tiempo “icónico” que transcurre en el presente y el tiempo del receptor, paralelo con la línea temporal anterior. Con esta compleja construcción temporal el cine gana ricas posibilidades de diferenciación del tiempo. El aprovechamiento de la sensación personal del fluir del tiempo en el espectador le brinda al cine una vitalidad semejante a la vitalidad de la acción dramática (la presencialidad), mientras que la línea del tiempo “icónico”, interpuesta entre la acción y el espectador evita la asociación automática del fluir del tiempo con el tiempo real en el cual vive el espectador. Esto hace posible un juego libre con el tiempo de la acción, similar al que se da en la narrativa. Ya hemos aducido los ejemplos; sólo agregaremos uno más, referente a la detención del tiempo en el cine. Es un hecho conocido que, al lado de los motivos ordenados dinámicamente (enlazados por la sucesión temporal), existen en la narrativa grupos de motivos ordenados estáticamente; es decir, que además de la narración temporalmente consecutiva, la narrativa cuenta con las posibilidades de una descripción inmóvil en el tiempo. Iuri Tynianov muestra, en su estudio sobre la poética del cine, que también en la cinematografía existen descripciones excluidas de la sucesión temporal de la acción. Tynianov atribuye el poder descriptivo a los primeros planos. Cita una escena en la cual debe describirse un grupo de cosacos que se van de expedición: la descripción se logra mediante primeros planos de sus armas, etc. En ese momento se ha detenido el tiempo. Tynianov extiende

esta constatación al primer plano en general, considerando éste como excluido del fluir del tiempo; pero podrían aducirse ejemplos de primeros planos incorporados muy intensamente a la línea temporal.

El hecho de que la generalización sea errónea no significa, sin embargo, que la observación de Tynianov carezca de importancia. Se trata realmente de la suspensión del fluir del tiempo, o de una descripción fílmica, posibilitada por el hecho de que el transcurrir del tiempo icónico media entre el tiempo del espectador y el tiempo de la acción. El tiempo de la acción puede detenerse sólo porque en el momento de su inmovilidad sigue pasando, paralelamente con el tiempo del espectador (que en este caso está actualizado, a diferencia de la narrativa), el tiempo "icónico". En el límite entre el tiempo "icónico", que corresponde con su transcurso al tiempo del espectador, y el tiempo de la acción, que se halla relajado, se producen más posibilidades del juego cinematográfico con el tiempo, a saber, el filme en cámara lenta y rápida y el filme "invertido". En la cámara rápida o lenta se deforma la relación entre la velocidad del tiempo de la acción y el tiempo "icónico": a un segmento dado del tiempo "icónico" corresponde un segmento mucho mayor (o mucho menor) del tiempo de la acción de lo que es habitual. En la proyección invertida, la línea de la acción corre en forma regresiva, mientras que el transcurso del tiempo "icónico", ligado al tiempo real del espectador, es percibido naturalmente como progresivo.

Para concluir, volvamos al problema del tiempo en las artes con fábula en general, para intentar, con base en las experiencias ganadas con el análisis del cine, una solución más precisa que la que pudimos indicar al principio de este artículo. En el estudio del cine hallamos tres líneas temporales: una dada por el transcurrir de la acción, otra por el movimiento de las imágenes (objetivamente podría decirse: por el movimiento de la cinta en el proyector), y otra basada en la actualización del tiempo real vivido por el espectador. Sin embargo, también en la narrativa y en el drama podemos encontrar indicios de estos tres niveles temporales. En el drama no hay dudas acerca de la existencia de dos líneas de tiempo en dos extremos: el tiempo de la acción y el tiempo del sujeto receptor. La narrativa presenta un solo transcurso temporal evidente, a saber, el tiempo de la fábula; pero el tiempo del espectador está dado por lo menos como un presente

inmóvil. En ambos casos tenemos entonces la existencia evidente de dos niveles temporales; lo que falta, aparentemente, es el tercer nivel, el que media en el cine entre los dos extremos. Es aquel tiempo que hemos denominado, teniendo en cuenta el material del cine, tiempo icónico. ¿Cómo está dado este tiempo? Es la extensión temporal de la obra artística misma en cuanto signo, mientras que los otros tiempos son valorados con referencia a cosas que están fuera de la obra. El tiempo de la acción se asocia con el transcurso del acontecimiento “real” que constituye el contenido (la acción) de la obra, en tanto que el tiempo del receptor no es más (como hemos anotado varias veces) que una proyección del tiempo real del espectador o del lector en la construcción temporal de la obra. Ahora bien, si el tiempo “icónico”, que podríamos tal vez designar más generalmente como el tiempo “sínico”, corresponde a la extensión temporal de la obra, es evidente que los presupuestos de su existencia están presentes también en la narrativa y en el drama, cuyos productos se desarrollan asimismo en el tiempo.

En efecto, si miramos ahora la narrativa y el drama, encontramos que también en estas artes la duración de la obra misma se refleja de cierta manera en su construcción temporal mediante el llamado *tempo*, término utilizado en la narrativa para el ritmo de la narración en diferentes segmentos, y en el drama, para referirse al ritmo general del texto espectacular (determinado por el director escénico). En ambos casos el tempo se nos presenta más bien como una cualidad que como una magnitud temporal medible; pero en el cine, donde la extensión temporal de la obra está sustentada por el movimiento regular del proyector, la magnitud interviene también en el tiempo sínico y este tiempo figura claramente como parte de la construcción temporal.

Si aceptamos como supuesto epistemológico indispensable la existencia de *tres* niveles temporales en todas las artes que trabajan con fábula, podemos decir que el cine es un arte en el que los tres niveles funcionan de manera igual, mientras que en la narrativa sobresale el nivel del tiempo de la fábula, y en el drama, el nivel del tiempo del receptor (en tanto que el nivel del tiempo de la fábula está pasivamente unido a éste). Si quisiéramos preguntar—y no sólo por razones de simetría—si existe un arte en el cual tenga prominencia el tiempo sínico, tendríamos que dirigirnos a la

lírca, donde encontraríamos una supresión total tanto del tiempo del receptor (un presente sin señales de transcurso temporal), como del tiempo de la fábula (los motivos no están conectados por la sucesión temporal). Una prueba del pleno peso del tiempo sígnico en la lírica la constituye la importancia que tiene en ella el ritmo, un fenómeno relacionado con el tiempo sígnico, al cual convierte en una magnitud medible.

## **SOBRE EL ESTADO ACTUAL DE LA TEORÍA DEL TEATRO**

Establecer un vínculo activo entre el espectador y la escena es uno de los problemas importantes del teatro actual, que se está resolviendo de diversas maneras. La solución está en gran medida en manos del teatro mismo, es decir, del director escénico y de los actores. En efecto, estos agentes han hecho múltiples tentativas por involucrar de algún modo al espectador en la actuación y han llegado a resultados interesantes y artísticamente valiosos, aunque en general poco eficaces por lo que se refiere al objetivo deseado. Pero está también la otra parte del teatro: la sala y los espectadores que la ocupan, que son los que deben ser estimulados a la actividad. Éstos también han sido tomados en consideración, pero usualmente no como una comunidad concreta de personas que frecuentan tal o cual teatro, sino como representantes del conjunto social. Con ello el problema se ha transferido al de la relación entre el teatro y la sociedad. Son suficientemente conocidas las profundas, pero en la práctica poco fructíferas, reflexiones acerca de que el requisito indispensable de un contacto intenso y de un entendimiento cabal entre el teatro y la sociedad, es la unidad espontánea de la cosmovisión y de los sentimientos religiosos y éticos, tal como existió, por ejemplo, en la Antigüedad griega o en la Edad Media. Sin embargo, quienes van al teatro, sobre todo al teatro de hoy, no son toda la sociedad de una época o de una nación, sino el público, es decir, una comunidad a menudo socialmente muy heterogénea (no sólo con respecto a los estratos sociales, sino también a la edad, etc.), pero unida por un vínculo de receptividad para el arte dramático. El público siempre media entre el arte y la sociedad como un todo. También la literatura, la pintura, la música y las demás artes necesitan un público, es decir, un conjunto de individuos con una aptitud tanto innata como adquirida para adoptar una actitud estética hacia el material con el cual trabaja el arte dado.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La sensibilidad y comprensión para un material determinado no es una capacidad general. Rara vez un individuo, por grande que sea su sensibilidad estética, es capaz de ser miembro del público de todas las artes: el sentido de la eficacia estética de la palabra no va necesariamente unido al sentido de la eficacia artística del color, del tono, etc.).

Sin embargo, el “público teatral” en general es todavía una noción demasiado amplia y relativamente abstracta: cada teatro, especialmente si está identificado con una corriente estética bien definida, posee su propio público, el cual conoce el perfil artístico de ese teatro, acompaña a los actores de una obra a otra y de un papel a otro. Éste es un requisito importante para la relación activa del público con el teatro, y de allí parte uno de los caminos más fáciles para involucrar al espectador en la representación. Depende de las intenciones artísticas del director escénico si querrá suprimir la división física entre la escena y la sala; pero aun cuando esta división se conserve, la relación entre la escena y el auditorio permanece recíprocamente activa, si el público acepta voluntariamente y con detalle las convenciones artísticas sobre las cuales el teatro, y más precisamente el teatro dado, construye su puesta en escena. Sólo en tal caso puede la reacción del público ante la acción escénica convertirse en otra fuerza activa que se integre, tácita pero eficazmente, en la interpretación escénica misma. Es bien sabido con qué sensibilidad reacciona la escena a la comprensión y al estado anímico que emanan de una sala en silencio.

Familiarizar a los espectadores con los fundamentos del arte dramático puede ser un buen comienzo para el acercamiento del público al teatro. En la escena, la intención artística sólo puede ser encarnada, mas no explicitada. Todo el trabajo previo permanece oculto para el espectador, y sin embargo, su conocimiento podría facilitarle mucho la comprensión de la puesta en escena. La representación misma es ya una totalidad demasiado homogénea y no es fácil penetrar en su hechura para verla desde dentro. Durante la representación parece natural que tal o cual palabra del texto sea pronunciada en cierta forma y acompañada de cierto gesto, o que su efecto se manifieste de un modo determinado en la mímica, la gestualidad y los movimientos de los demás actores. En los ensayos el espectador vería que la unión de la palabra con el gesto, etc., es resultado de una selección consciente a partir de diversas posibilidades, que ningún componente del teatro se deriva automáticamente de otro, y que la puesta en escena es una construcción muy compleja y azorosamente móvil.

En esta contribución nos proponemos mostrar, a través de unos cuantos apuntes y ejemplos, que el teatro, pese a la palpabilidad física de sus recursos (edificio, maquinaria, decorados, utilería, todo el personal), no es



más que la base de un juego inmaterial de fuerzas que avanzan a través del tiempo y del espacio y arrastran al espectador adentro de su cambiante tensión, adentro de aquel juego coordinado que llamamos interpretación escénica o representación. Los presupuestos teóricos para tal mirada al teatro están dados en la actual teoría del teatro, particularmente la checa. Me refiero en especial a uno de los tratados recientes, *Estética del arte dramático* de Otakar Zich.<sup>2</sup> En esta obra el teatro ya se concibe en toda su amplitud y complejidad como una interacción dinámica de todos sus componentes, como una unidad de fuerzas internamente diferenciada por las tensiones mutuas, y como un conjunto de signos y significados. En la misma concepción del teatro se basan los trabajos teóricos de Petr Bogatyrev, Jindřich Honzl, E. F. Burian y de varios investigadores jóvenes.

Hemos mencionado la complejidad del teatro; ahora debemos mostrar en qué consiste. Partamos de una aseveración generalmente conocida: desde la época de Wagner se dice que el teatro es todo un conjunto de artes. Ésta fue la primera formulación de la complejidad del teatro y tiene el mérito de la primicia, pero no capta la esencia del asunto. Para Wagner el teatro era un conjunto de varias artes independientes. Hoy es claro que al entrar en el teatro, las artes individuales renuncian a su independencia, se interpenetran, entran en contradicciones mutuas, se sustituyen unas a otras; en fin, se diluyen para confluír en un arte nuevo y plenamente unificado. Veamos, por ejemplo, la música. En el teatro, la música está presente no sólo cuando suena directamente o cuando incluso se apodera de la palabra dramática (en la ópera): las cualidades que la música tiene en común con la acción teatral (la entonación de la voz en relación con la melodía musical, el ritmo y la conducción del movimiento, del gesto, de la mímica y de la voz) hacen que cada acción escénica pueda proyectarse sobre el trasfondo de la música y formarse de acuerdo con su modelo. E. F. Burian, músico y director en una persona, mostró hasta qué punto el tiempo escénico puede volverse rítmicamente medible según el modelo de la música, aun cuando no suene ninguna música en el escenario, y también lo cercano que es el papel del motivo entonacional lingüístico en la construcción glo-

---

<sup>2</sup> Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* (Praha, 1931). N. de la T.

bal del espectáculo, al papel del motivo melódico en la composición musical. No sólo el drama musical posee leitmotifs melódicos—también los tiene el drama hablado.

Algo muy similar sucede con la escultura en el teatro. La escultura está presente en el escenario cuando la estatua forma parte de los decorados. Sin embargo, en este caso el papel de la estatua es otro que fuera del escenario: afuera, por ejemplo en el vestíbulo mismo del teatro, la estatua es una cosa, una representación de algo, mientras que en la escena es un actor inmóvil, opuesto al actor de carne y hueso. Prueba de ello son los argumentos dramáticos en los cuales una estatua en la escena cobra vida. Como antítesis del actor, la estatua siempre está presente en la escena, aun si su presencia no se materializa: la inmovilidad de la estatua y la movilidad del hombre vivo es una antinomia permanente, entre cuyos polos oscila la figura del actor en escena. Craigh, al formular su conocido postulado del actor “supermarioneta”, cuyos antepasados fueron, como dice expresamente, las estatuas de los dioses en los templos, no hizo más que llamar la atención sobre esta antinomia oculta, pero siempre presente, del arte de la actuación. Lo que llamamos “pose” es un efecto evidentemente escultural. En el teatro medieval “los movimientos, lentos y mesurados, corresponden a las pausas en la declamación, mientras que durante la declamación misma el actor está parado, sin moverse”.<sup>3</sup> También la máscara escultórica de la Antigüedad, del teatro japonés y de otras partes une al actor con la estatua, y la transición entre la inmovilidad de la máscara fija y el maquillaje del actor moderno es muy paulatina.

Así mismo las demás artes, ya sea la literatura, la pintura, la arquitectura, la danza o el cine, tienen en el teatro una posición similar a la de la música y la escultura. Todas están potencialmente presentes en el teatro, pero al entrar en contacto con él pierden su autonomía y se transforman sustancialmente. Al lado de ellas existe un arte que está esencialmente ligado con el teatro, a saber, la actuación; y, por último, un tipo de actividad artística que lucha por la unidad de todos los componentes del teatro: la dirección escénica. La presencia de estos dos componentes artísticos es

---

<sup>3</sup> W. Golther, “Der Schauspieler im Mittelalter”. E. Geissler, ed., *Der Schauspieler* (Berlin, 1926) 97.

la que más claramente caracteriza al teatro como un género artístico independiente y unitario.

Con la enumeración de las artes que participan en la construcción del espectáculo no se agota la complejidad del teatro: cada uno de estos componentes se descompone en componentes secundarios, que a su vez suelen diferenciarse internamente en otros componentes más. Por ejemplo, los componentes de la figura del actor son la voz, la mímica, la gesticulación, el movimiento, el vestuario, etc. Cada uno de ellos es en sí complejo; por ejemplo, la voz tiene como componentes la articulación de los fonemas, la altura y sus variaciones, el timbre, la intensidad espiratoria, el *tempo*. Pero aún no hemos terminado. Los diferentes componentes de la voz pueden descomponerse más. Por ejemplo, el timbre: cada persona tiene un timbre individual, que forma parte de su personalidad física—por el timbre de la voz es posible reconocer la persona sin verla. Existen además algunos matices que corresponden a diferentes estados de ánimo (“con ira”, “con alegría”, “con ironía”, etc.) y están dotados de un significado independiente del timbre vocal personal. Ambas clases de timbre o matiz vocal pueden ser aprovechadas artísticamente. El timbre individual de la voz de los actores que trabajan en un montaje puede jugar un papel importante en la “instrumentación” de la interpretación escénica por el director. Con la matización momentánea de la voz por el estado anímico suele contarse artísticamente ya en el propio texto dramático (acotaciones del autor, variaciones y contradicciones emocionales en el diálogo), así como en el trabajo del actor.

El teatro no sólo posee gran número de componentes, sino también una rica gradación de los mismos. ¿Puede alguno de ellos ser declarado como básico e imprescindible para el teatro? La respuesta es: ninguno, mientras consideremos el teatro, no sólo desde el punto de vista de una corriente artística determinada, sino como un fenómeno en constante evolución y transformación. Es cierto que las diferentes etapas evolutivas del teatro y las corrientes dramáticas concretas poseen algunos componentes predominantes: una vez la dominante del teatro es el texto dramático, otra vez el actor, o bien el director o incluso la escenografía; y existen casos todavía más complicados, por ejemplo, un tipo de teatro donde predomina el director, pero situando en el primer plano al actor (Stanislavski). Lo mismo

se observa en los detalles: en el trabajo del actor predominan a veces (según la época o la escuela) los componentes mímicos, otras veces los elementos vocales, etc.; incluso en la voz misma prevalece, ya sea la articulación, ya la entonación, y así sucesivamente. Todo esto es muy variable, y en el curso de la evolución todos los componentes se turnan en el papel rector, sin que ninguno de ellos asuma un predominio permanente. Esta variabilidad sólo es posible gracias al hecho de que ninguno de los componentes es imprescindible o básico para el teatro. No es indispensable el texto dramático, ya que existen formas teatrales con diálogos en gran medida improvisados (como la *commedia dell'arte* y algunas formas del teatro folclórico) o totalmente ausentes (pantomima). Incluso el actor, portador de la acción dramática, puede faltar en la escena, al menos temporalmente, mientras su papel es asumido por otro componente, por ejemplo, la iluminación (en el montaje de Burian de *El barbero de Sevilla*, la luz combinada con el estruendo de la tempestad expresó, mediante destellos y cambios de color, la revuelta que se supone tras la escena, mientras que la escena misma permaneció vacía), o incluso una escena vacía, sin acción, que puede expresar con su desolación una peripecia decisiva (tales “pausas escénicas” fueron favoritas del Teatro de Arte de Moscú). Aunque estos casos no son frecuentes, bastan para demostrar que el teatro no está ineludiblemente ligado con ninguno de sus componentes, de manera que la libertad del reagrupamiento de éstos es inagotable.

Además, los componentes singulares del teatro no están ligados por relaciones previsibles e invariables, como podría parecer a la luz de una convención fija; no existe pareja de componentes, por afines que sean, cuyo vínculo no pudiese ser puesto en movimiento. Podría pensarse, por ejemplo, que el gesto, la mímica y el parlamento son necesariamente paralelos; sin embargo, los moscovitas han demostrado que el teatro puede aprovechar artísticamente su falta de paralelismo. Dice Tille en su reseña del montaje moscovita de *El tío Vania*:

El director ruso aprovechó la experiencia de que en la vida los gestos, la expresión facial y los actos de las personas no son una consecuencia lógica de la palabra pronunciada, así como las palabras no son consecuencia de impulsos externos: ambos—gestualidad y palabra—nacen, ya sea simétrica o asimétricamente, de la vida interior y son evocados por una fuerza motriz oculta, constituida, de una parte, por el carácter de las personas—en virtud de

su voluntad o de su energía incontrolada-- y, de otra parte, por aquellas influencias externas que determinan la actuación de la gente sin su voluntad y a menudo sin su conocimiento.

La voz y el gesto se separaron, pues, con miras al efecto artístico. Al separarlos, en contraste con la convención anterior, los moscovitas influyeron no sólo en la evolución ulterior del teatro, sino también en la vida extrateatral de su público. El espectador que había vivenciado el sistema escénico de los moscovitas, percibiría en lo sucesivo a sí mismo y a sus congéneres de manera más diferenciada: el gesto ya no sería para él un acompañamiento pasivo de la voz, sino un síntoma independiente del estado de ánimo, y a menudo más directo que la expresión vocal. En las más diversas variaciones, el teatro afecta al espectador siempre en la misma dirección; desde ángulos cada vez nuevos le revela las múltiples relaciones entre las manifestaciones visibles del comportamiento humano.

De lo anterior se deduce un requisito importante para la teoría del teatro: convertir en método y objetivo de su investigación la concepción del teatro como un conjunto de relaciones inmateriales, porque la simple enumeración de componentes es un inventario muerto. También la historia propia (interna) del teatro no es otra cosa que el seguimiento de las variaciones de las relaciones mutuas entre los componentes. Ninguna de las etapas evolutivas del teatro puede ser aceptada (teóricamente) como una realización perfecta de la esencia del teatro, y tampoco se puede considerar como tal ninguna de las formaciones teatrales particulares, como son el teatro de una nación, el teatro folclórico o primitivo, las expresiones teatrales de los niños, etc. Cuanto más rico y variado es el material del que dispone el investigador, tanto más fácilmente puede distinguir los componentes particulares y sus relaciones en la construcción general de la obra escénica. Muchas veces no es fácil diferenciar ni siquiera los componentes singulares entre sí, debido a la estrechez de las relaciones que se pueden establecer entre ellos. Por ejemplo, suele ser casi imposible diferenciar el movimiento del actor de sus gestos (la marcha, por ejemplo, es movimiento y gesto a un tiempo), o el vestuario del aspecto físico del actor.

Los componentes también pueden sustituirse unos a otros. En Shakespeare, las descripciones verbales ricamente desarrolladas suplen los decorados,

que faltaban en el teatro isabelino. Otro ejemplo: la luz puede verse como parte del vestuario del actor (si le da color). Los directores con frecuencia aprovechan esta suplencia mutua como un medio técnico. Stanislavski (*Mi vida en el arte*) cuenta que el director puede “aliviar” el trabajo del actor con los decorados, por ejemplo, encubriendo un desempeño actoral mediocre con una escenografía llamativa.

La franja cambiante de relaciones inmateriales en constante reagrupamiento es, pues, la esencia del teatro. Sobre ella se construye no sólo la evolución teatral de un período a otro, de un director a otro, de una escuela actoral a la siguiente, sino también cada espectáculo individual. También dentro del espectáculo se encuentran y equilibran los componentes particulares en una constante tensión mutua, transmitida por el tiempo escénico. Todo entra en el transcurrir de este tiempo: no sólo la acción física, sino también la pausa, aparentemente inmóvil. Existen sistemas de dirección y de actuación basados en el aprovechamiento del silencio como elemento dinámico. Cuenta el biógrafo del actor alemán Albert Basserman:

En el cuarto acto de *Wallenstein* de Schiller, Basserman actúa sólo la escena de la entrada en Egger. En ella expresa admirablemente la distracción del hombre de espíritu fuerte, el extinguirse de una gran fortaleza. El personaje habla con el alcalde de la ciudad conservando aún el porte de príncipe y la actitud del gobernante que escucha con amabilidad, pero está alarmantemente distraído. Su atención sufre bajas súbitas. Surgen largos silencios en el diálogo. Para lograr este efecto artístico, Basserman hizo cortes radicales en el texto de Schiller.<sup>4</sup>

Con esto evidentemente buscaba aumentar la tensión dramática por medio de los silencios, es decir, del mero fluir del tiempo: un tiempo inmaterial como cauce de una acción inmaterial.

Todo lo que está en la escena es sólo un soporte material de la acción escénica, cuyos protagonistas propios son dos momentos que se suceden e interpenetran sin cesar: la acción y la reacción. Cada desplazamiento en las relaciones de los componentes es a la vez reacción a lo inmediatamente

---

<sup>4</sup> Julius Bab, *Albert Basserman: Weg und Werk* (Leipzig, 1909)

te anterior y acción con respecto a lo que sigue. No sólo los actores son portadores de las acciones y las reacciones, sino también lo es la escena como un todo. La escena está en constante movimiento entre el actor y la cosa inanimada; en un momento de tensión intensa, el “agente” es el revólver con el cual un personaje apunta a su enemigo, mucho más que el actor que representa al personaje. Así mismo los decorados se pueden convertir en actores y, al contrario, los actores en decorados.<sup>5</sup> De la secuencia de acciones y reacciones nace una tensión cada vez nueva y nuevamente establecida, que no equivale a la creciente tensión dramática (conflicto, peripecia, crisis, catástrofe), pues ésta se aplica sólo en algunos géneros y períodos evolutivos del teatro. La tensión dramática presupone una *fábula*, e incluso una fábula coherente; pero existen formas dramáticas que no conocen la unidad de fábula (el drama medieval, la *revue*), o ni siquiera la fábula propiamente dicha (por ejemplo, escenas inconexas de cuya conexión *posterior* nació la pantomima antigua o el drama litúrgico medieval).

Habiendo comprendido la esencia del teatro, intentemos ahora verificar nuestras aseveraciones e ilustrarlas mediante el análisis de varios de sus componentes. Veamos primero el texto dramático. Hubo épocas que suponían que el teatro sólo servía para reproducir la obra de un autor dramático (como en el teatro francés del siglo XIX, en el cual el autor mismo generalmente ponía en escena su propia obra); por el contrario, en otras prevaleció la opinión de que el drama es sólo un texto para la representación teatral y no una obra literaria autónoma (ésta es la opinión que sostiene Zich en su *Estética del arte dramático*). Ambas concepciones sólo expresan ciertas opiniones sobre el teatro que son características de un período y están limitadas a determinado sistema artístico. Si consideramos el drama sin preconcepciones de época, encontraremos que es a la vez un género literario autónomo, como la lírica y la épica, y uno de los componentes del teatro, aunque por su orientación artística puede inclinarse a uno o a otro de estos dos polos. La evolución de la literatura sería impen-

---

<sup>5</sup> Jiří Veltruský, “Člověk a předmět na divadle [El hombre y el objeto en el teatro]”, *Slovo a slovesnost* 6 (1940): 153-59.

(“Man and Object in the Theater”, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, ed. and trans. Paul Garvin [Washington: Georgetown UP, 1964] 83-91. N. de la T.)



sable sin el drama, una forma literaria dialógica, como tampoco sería pensable la evolución del drama sin la literatura: el drama se nutre de la lírica y la épica, a la vez que ejerce influencia sobre estos géneros vecinos. En cuanto a la relación del drama con el teatro, hay que tener en mente que el teatro, necesitando la palabra para sus fines, puede recurrir a cualquiera de las formas literarias o poéticas básicas, y en efecto lo hace: el plañir medieval (lamentos de la Virgen), aunque una manifestación lírica, estaba destinado a la representación; la literatura épica entra en contacto con el teatro mediante la dramatización de las novelas, etc. Si el teatro trabaja más frecuentemente con el drama que con la lírica o la épica, es porque el drama es un género dialógico y el diálogo es acción expresada por medio del lenguaje: los parlamentos del diálogo adquieren en el teatro el carácter de una cadena de acciones y reacciones.

Al integrarse en el teatro, el drama asume una función y un aspecto diferentes de aquellos que le corresponden mientras es concebido como una obra literaria. Una misma obra de Shakespeare es distinta cuando es leída y cuando es representada en escena (por ejemplo, las descripciones, que actúan en escena como palabra-decorado, funcionan en la lectura como pasajes líricos de la obra). Naturalmente, a este respecto hallamos diferencias considerables: existen obras dramáticas que oponen gran resistencia a la representación escénica (los llamados dramas librescos, o dramas para leer), y otras que casi no tienen vida fuera de escena.<sup>6</sup> Pero en todo caso existe tensión entre la obra dramática y el teatro. Rara vez pasa un drama por la escena sin arreglos dramáticos, y la expresión “interpretación escénica de la pieza” suele usarse como un eufemismo para enmascarar la tensión entre el teatro y el arte literario. Al “encarnar” el drama, el actor y el director colocan por su libre decisión (a veces contra la voluntad del autor) algunos aspectos del texto dramático en el primer plano, mientras a otros los opacan; y finalmente, el actor decide cómo va a manejar el “sentido oculto” del texto, es decir, aquello que no puede ser directamente expresado en el diálogo y, sin embargo, necesariamente hace parte del

---

<sup>6</sup> Dice Václav Tille sobre *Cyrano de Bergerac* de Rostand: “Obras como la de Rostand se parecen más a textos muy bien compuestos de óperas y piezas espectaculares en las cuales el autor sólo brinda una oportunidad a los actores para desplegar su arte”. *Divadelní vzpomínky [Memorias del teatro]* (Praha, 1917) 15.

drama. El autor sólo domina la palabra, mientras que el actor dispone de un rico conjunto de recursos vocales, mímicos y otros. En realidad no es posible que el actor sólo represente lo que está contenido en el texto: en la escena siempre vemos a la persona entera y no únicamente aquellas facetas suyas que nos muestra el autor. Muy bien expresó la tensión entre el texto dramático y la escena Stanislavski en un capítulo del libro citado, titulado “Cuando representas a un hombre malo, búscale un lado bueno”. Dice así:

Observando desde la sala, vi claramente los errores de los actores y me puse a explicarlos a mis compañeros. Estás representando a un hombre quejumbroso, le dije a uno, y no haces más que lamentar. Seguro sólo te preocupa que no te salga, Dios no quiera, diferente a un personaje quejumbroso. Por qué matarte la cabeza, si el autor mismo se encargó de esto más de la cuenta. Todo el tiempo pintas con un solo color. Entiende que el color negro sólo se torna realmente negro si se añade de vez en cuando un poco de blanco como contraste. Agrégale a tu papel un poquito de blanco en distintos matices y en armonía con otros tonos del iris. Aparecerá el contraste, la variedad y la veracidad. Por eso, cuando representes a un “quejetas”, búscale un lado alegre y eufórico.

No siempre se trata de complementar el texto con un contraste inequívoco. A menudo son muchas las posibilidades de significado que el texto le deja al actor. A este respecto observamos una fluctuación histórica en la propia literatura dramática. Algunos períodos buscan predeterminedar en grado máximo la interpretación escénica por el texto dramático, en otros el texto dramático deja el mayor espacio posible para que el teatro termine de crearlo. A esta última clase pertenecen los dramas de Ibsen, que casi sistemáticamente dotan el texto de doble sentido: uno directamente expresado por las palabras, y otro accesible sólo para el actor—para su gestualidad, la entonación y el timbre de su voz, el tempo y el estilo de su declamación. Algo similar hallamos en Chejov. El encanto de sus obras consiste

en que no es posible expresarlo con palabras, sino que se esconde debajo de las palabras o en los silencios y en las miradas de los actores, en la irradiación de sus sentimientos más íntimos. Al mismo tiempo cobran vida las cosas inanimadas en la escena, los sonidos y los decorados, como también los cuadros vivos y la atmósfera de la pieza y de toda la representación. Todo

depende aquí de la intuición creadora y de la sensibilidad del actor.  
(Stanislavski, *Mi vida en el arte*)

Ésta es la relación entre el teatro y el drama: siempre tensa y por ello sujeta a cambios. En principio, el teatro no está subordinado al arte literario, ni tampoco el arte literario al teatro. Uno u otro de estos extremos puede presentarse en ciertos períodos evolutivos, pero en otros períodos hay equilibrio entre las dos partes.

Pasemos ahora al segundo de los factores básicos del teatro: el espacio dramático. Este espacio no equivale a la escena, ni a un espacio tridimensional en general, ya que surge en el tiempo a través de las sucesivas transformaciones de las relaciones espaciales entre el actor y la escena, y entre los actores mismos. Cada movimiento del actor es percibido y evaluado en relación con los movimientos anteriores y con atención al próximo movimiento anticipado. De la misma manera, la distribución de los personajes en la escena es entendida como un cambio de la distribución anterior y como transición hacia la distribución siguiente. Por eso Zich describe el espacio escénico como un conjunto de fuerzas:

Los personajes dramáticos representados por los actores son como unos centros de fuerzas de diversa intensidad, según el peso de los personajes en la situación dramática presente, y sus relaciones dramáticas, dadas por esta situación, son como unas líneas de campo magnético que se unen y se abren entre los personajes. La escena dramática, rellena con la red de estas líneas de fuerza y con pistas motrices, es una especie de campo de fuerzas, variable en cuanto a la forma y la potencia de los diversos componentes.

Por su carácter energético, el espacio dramático puede traspasar la escena en todas las direcciones, y surge así un fenómeno llamado escena imaginaria (acciones detrás, encima o debajo de la escena). Incluso la acción principal puede pasar temporalmente a la escena imaginaria, y diferentes períodos evolutivos del teatro utilizan las multiformes posibilidades de esta clase de escena de diversas maneras: a veces el teatro recurre a ella por razones puramente técnicas (en la escena imaginaria se ubican las acciones difíciles de ejecutar en el escenario, por ejemplo, carreras, grandes asambleas del pueblo, etc.), en otras ocasiones se ve obligado a usarla por fuerza de la convención (en la tragedia clásica francesa se pasan a la esce-

na imaginaria las acciones sanguinarias), o, en fin, lo hace por razones artísticas (aumento de la tensión, etc.). Es característico de la índole del espacio dramático de un período determinado el hecho de que utilice abundantemente la escena imaginaria o que rehuya su uso.

Además, el espacio dramático trasciende la escena de otra manera más fundamental que en la sola escena imaginaria: uniendo el escenario con el auditorio. Ya Zich constata que “los efectos que salen del campo dinámico del espacio dramático se transfieren a la sala, al público”. La actual teoría del teatro entiende la escena y la sala como un todo único desde el punto de vista del espacio dramático. Pero aun cuando la escena está separada de la sala por la rampa, no tiene existencia independiente. La ubicación del actor en el primer plano o en el fondo, a la derecha o a la izquierda, funciona desde la perspectiva del espectador que está sentado delante del escenario; si los espectadores rodearan el escenario (como sucede, por ejemplo, en el teatro folclórico), estas determinaciones, como anota Zich, perderían sentido. Así el espacio dramático se apodera de todo el teatro y se crea, durante la representación, en el subconsciente del espectador. Es una fuerza que procura la unidad entre los demás componentes del teatro, recibiendo a su vez de ellos un significado concreto.

Otro componente importante del teatro, que aglutina en su torno a los demás y los vehicula, es el actor. La importancia del actor para la construcción de la interpretación escénica consiste en que es el portador más frecuente de la acción. En este contexto es significativo el hecho de que el actor sea un ser humano viviente. Al respecto dice Hegel en su *Estética*: “El material propio del arte dramático es el hombre, y no sólo la voz humana, sino el hombre entero, que no sólo expresa emociones, imágenes e ideas, sino, involucrado en un acto concreto, actúa en el sentido de todo su ser sobre las ideas, decisiones y comportamientos de otros, al tiempo que es influido por ellos o se opone a su influencia.” Por lo tanto, el actor es el centro de la acción escénica, y todo lo demás en la escena es valorado únicamente en relación con él, como signo de su disposición anímica y física. De ahí la multiplicidad y complejidad de los signos teatrales, la cual fue revelada de manera pionera por Zich en el libro citado, y sobre la cual hizo luego reflexiones fructíferas Bogatyrev. Las cosas distintas al actor son percibidas solamente por medio de los sentidos, mientras que el

actor y sus manifestaciones son accesibles a la empatía del espectador. Por eso, el actor es visto como la más real de las realidades en la escena, o la única realidad de la escena. Cuanto más cercano está el actor a la acción escénica, tanto más directamente es percibida su realidad y, con ella, el carácter multifacético de su figura y de sus manifestaciones: de ahí la diferencia entre los personajes principales y secundarios. Mediante la participación en la acción, incluso una cosa puede ser percibida por el espectador como actor; en ese momento el espectador la ve como una realidad:

Un surtidor real en un escenario vacío al estilo de Meyerhold, donde los demás elementos de escenografía son una tienda de campaña, un trípode y un termo. Estas realidades generales y cotidianas no están en el escenario por su armonía, ni para evocar un ambiente—están allí para el teatro, para emocionar y arrebatarse, están en un papel actoral—tienen miles de significados según las relaciones y los momentos en que intervengan... Están allí para la acción, sin contar nada sobre ella, pero completándola con su rítmica espacial o con el cambio de tiempo.<sup>7</sup>

Muy particular es la relación entre el actor y el personaje por él representado. Muchas veces se ha planteado la cuestión de si el actor crea el personaje desde sí mismo, desde sus propias emociones y vivencias, o por separado de su vida personal, mediante un frío cálculo. Por primera vez hizo esta pregunta Diderot en su famosa *Paradoja acerca del comediante*. Hoy la teoría del teatro la responde más o menos como sigue: siempre están presentes tanto la vivencia directa del personaje por el actor, como la creación emocionalmente imparcial del personaje; en la evolución del teatro se acentúa ya el uno, ya el otro polo (por ejemplo, la creación de personajes a partir de fondos propios prevaleció en algunos grandes actores del período del realismo psicológico).<sup>8</sup> No olvidemos, además, que el vínculo entre el hombre y el artista en la persona del actor es recíproco: el actor no sólo vive en parte su actuación, sino que en parte actúa la vida. Coquelin, en su conferencia “El arte y el actor”, cuenta la siguiente anécdota sobre el

---

<sup>7</sup> Jindřich Honzl, “Vsevolod Meierchold a revoluční oktjabr divadla [Vsevolod Meyerhold y el octubre revolucionario del teatro]”, *Moderní ruské divadlo [El teatro moderno ruso]* (Praha, 1928) 72.

<sup>8</sup> J. Honzl, “Nad Diderotovým paradoxem o herci [Sobre la *Paradoja acerca del comediante* de Diderot]”, *Program D<sup>40</sup>* (8 de febrero de 1940): 81-85.

actor Talme: “Al enterarse de la muerte de su padre, lanzó un grito tan desgarrador, tan sincero, tan *hermoso*, que el artista que llevaba dentro, siempre vigilante, recordó ese grito y resolvió reproducirlo en escena.” La tensión entre la subjetividad del artista y la objetividad de su obra existe en todas las artes, sólo que en el actor es sentida con más intensidad, porque el actor es en sí mismo material artístico con toda su personalidad, con cuerpo y alma.

A pesar de ello, el nexo entre la vida del actor y su creación artística en determinada pieza teatral no es directo. Entre las dos se interpone un estrato compuesto por un conjunto estabilizado de medios formales, que son característicos del actor y pasan de un papel a otro. Para el público, estos recursos formales estabilizados están inseparablemente ligados con la persona real del actor: por ellos lo reconoce en un papel nuevo, ellos se lo acercan o alejan emocionalmente, con referencia a ellos valora sus diferentes actuaciones. La tensión entre una actuación particular y el conjunto estable de recursos formales, es además un factor de la modelación artística de la actuación. Existen períodos, clases de teatro y personalidades actorales en los cuales prevalece aquello que es estable en el trabajo del actor, mientras que en otros se hace énfasis sobre una diferenciación marcada de los distintos papeles. La personalidad actoral estable predomina sobre la diferenciación de los papeles sobre todo en los cómicos (como en el actor cómico checo Vlasta Burian). La actuación cómica va incluso más allá en la estabilización del trabajo del actor, creando tipos de personajes independientes de la personalidad de un ejecutante único: Pulcinella, Baiazzo, Arlequín, Hanswurst, etc. Falta agregar que con las contradicciones y la tensión entre la personalidad del actor y la ejecución concreta no se agota el número de tensiones en las que se ve envuelto el actor en escena (como todo lo demás que entra en el montaje). Podríamos señalar muchas otras antinomias del arte de la actuación, sobre todo si pasáramos del actor individual al elenco y de un solo personaje dramático a todo el conjunto de personajes que intervienen en determinada representación escénica.

Otro factor básico del teatro es el público. A éste le corresponde, lo mismo que al espacio dramático y al actor, un papel totalizador, en el sentido de que todo lo que acontece en la escena va de una u otra manera dirigido al público. Cuando hablan los actores en el escenario, la diferencia entre su diálogo y la conversación cotidiana consiste en que se cuenta con su efec-

to sobre un interlocutor silencioso (rara vez interpelado directamente), que escucha tras la rampa. Para este interlocutor están calculadas también las reacciones de los personajes escénicos ante los parlamentos del personaje que habla. A menudo el diálogo está construido en tal forma que el público lo entiende de otro modo que uno de los personajes actuantes. Así mismo, el público puede saber más—o menos—acerca de la situación que los personajes que actúan en ese momento. Todo esto revela la participación del público en el acontecer escénico. La acción escénica influye en el público, pero éste influye a su vez en la interpretación, aunque por lo general sólo en el sentido de que los actores se sienten impulsados o frenados en su trabajo por la receptividad del público, por su disposición anímica durante la representación, etc. Existen, por último, casos en que la participación de los espectadores se hace evidente, como sucede a menudo en el teatro folclórico (cuando el actor entabla un diálogo directo con la audiencia),<sup>9</sup> o en las improvisaciones cómicas, por ejemplo, cuando el actor interpreta la risa del público como una respuesta positiva o negativa a sus palabras y toma la cuña para proseguir su diálogo con su compañero: “Ya ves lo que piensa el público de tí.”

El teatro busca continuamente que la participación del espectador en la representación escénica sea lo más directa posible. Éste es el objetivo que se persigue con la colocación de los actores entre los espectadores, con la entrada de los actores por la sala, o con la designación de cierta persona como mediador entre la escena y la sala. Sin embargo, incluso cuando el teatro no apela al espectador por medios tan directos, siempre busca su participación. El poeta Vildrac da un ejemplo muy plástico tomado del montaje de Hilar de la obra *Lumière* de Duhamel:

Todos recordamos la escena en la cual el ciego Bernardo, de pie junto a la ventana abierta con vista a la laguna en las montañas al ponerse el sol, describe poéticamente la belleza del espectáculo que no ve y no ha visto nunca. Pues bien, en el Teatro Nacional de Praga, cuando el ciego se acerca a la ventana, el bello paisaje iluminado se convierte en un vacío negro, y es delante de este trasfondo totalmente oscuro, resaltado por el marco de la venta-

---

<sup>9</sup> Ver P. Bogatyrev, *Lidové divadlo české a slovenské* [El teatro folclórico checo y eslovaco] (Praha, 1940).



na, que está fuertemente iluminado por una luz violácea e irreal, que el ciego pronuncia su descripción. Es una invitación al espectador para ponerse en el lugar del locutor: delante de esta ventana, también el espectador se torna ciego.<sup>10</sup>

Después de todo, los papeles del actor y del espectador en el teatro están mucho menos diferenciados de lo que parecería a primera vista. También el actor es en cierta medida espectador para su compañero en el momento en que éste actúa; en especial se perciben como espectadores los extras que no intervienen activamente en la actuación. Muy clara se hace la integración de los actores en el público cuando el cómico hace reír a los demás actores. Aun cuando esta risa puede ser intencional (para establecer una comunicación activa entre la escena y la sala), no se puede desconocer que en ese momento el límite entre la escena y la sala pasa por la escena misma, pues los actores que ríen están del lado del público.

En suma, el público está presente en todo momento de la interpretación escénica. De su comprensión depende el sentido, no sólo de lo que acontece en la escena, sino también de las cosas que se encuentran en ella. Esto es así sobre todo en el caso de la utilería, la cual tiene sólo aquel sentido o existencia en la escena que le atribuye el público. El objeto en la escena puede ser visto por el público como algo muy diferente de lo que realmente es, e incluso puede estar presente únicamente en la imaginación (un objeto escénico imaginario en el teatro chino<sup>11</sup>); basta, por ejemplo, que el público sepa, por la gesticulación del actor, que éste tiene en sus manos un remo.

Hemos finalizado nuestro bosquejo de los problemas de la teoría del teatro. No se ha tratado de presentar una revisión completa de su problemática, sino de señalar sucintamente el punto de vista desde el cual la actual teoría del teatro aborda sus tareas. Vimos que la construcción de la puesta

<sup>10</sup> Charles Vildrac, "Notes sur le théâtre à Prague", *Choses de théâtre* 2 (1923): 12-13.

<sup>11</sup> Cfr. Karel Brušák, "Znaky na čínském divadle [Los signos en el teatro chino]", *Slovo a slovesnost* 5 (1939).

("Signs in the Chinese Theater", trans. K. Brušák, *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, ed. L. Matejka and I. R. Titunik [Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1976] 59-73. N. de la T).

en escena es considerada cada vez más por los teóricos como una estructura, es decir, como una construcción dinámica, atravesada y mantenida en movimiento por numerosas contradicciones siempre activas entre los componentes particulares y los grupos de componentes. Es una estructura que fluye libremente ante la mirada y en la conciencia del espectador, sin estar inequívocamente atada, por ninguno de sus componentes, a la realidad de la vida, gracias a lo cual significa figuradamente toda la realidad que rodea y forma al hombre en la época y la sociedad dadas.

## LAS CONTRADICCIONES DIALÉCTICAS EN EL ARTE MODERNO

Si queremos intentar un esbozo de la dialéctica del arte moderno, conviene decir primero qué vamos a considerar como arte moderno. El concepto de 'modernidad' es muy indeterminado; su inestabilidad se debe, entre otras cosas, al hecho de que es concebido una vez como cierto valor, otra vez como mera delimitación temporal. A nosotros no nos interesa la valoración, sino tan sólo la delimitación temporal; aun así, debemos decidir la cuestión por nosotros mismos, porque, aun cuando tengamos razones para nuestra decisión, otros podrían trazar otra demarcación basándose en sus propias razones.

Para el propósito que tenemos en mente, el arte moderno comienza con la línea divisoria entre el realismo-naturalismo y el simbolismo en la literatura, y entre el impresionismo y el postimpresionismo en la pintura.<sup>1</sup> El rasgo común del período evolutivo que se inicia con esta doble línea divisoria es la supresión o, si se quiere, desintegración del individuo. Para aclarar de qué se trata, retrocedamos todavía más en el tiempo, hasta la primera mitad del siglo XIX, el romanticismo. No hay duda de que el romanticismo, al menos en algunas de sus manifestaciones, es más cercano al arte actual que el período evolutivo inmediatamente antecedente a éste último, es decir, el período del realismo, naturalismo e impresionismo. Podríamos aducir muchas pruebas: por ejemplo, la poesía checa actual vuelve una y otra vez a la poesía de Mácha, y no por alguna admiración platónica, sino para buscar en este poeta ayuda para la solución de sus propios problemas estructurales. ¿En qué consiste la afinidad entre el romanticismo y el arte de hoy? La respuesta no es difícil: en ambos períodos la obra es percibida intensamente como mero signo, entre el cual y la realidad no hay una coincidencia absoluta y necesaria. Por el contrario, en el período intermedio del realismo se manifiesta desde el comienzo una

---

<sup>1</sup> El impresionismo es, sin embargo, un caso extremo de la tendencia realista-naturalista y a la vez la primera etapa del abandono de la imitación de la naturaleza.

tendencia creciente a suprimir aquellos factores que puedan interponerse entre la realidad y la obra de arte, como son, principalmente, la emoción subjetiva y cualquier tipo de valoración, aunque objetivada. El naturalista en la literatura aspira a presentar un documento científico, el impresionista en la pintura pretende captar adecuadamente las percepciones sensoriales en bruto, antes de cualquier interpretación, como equivalentes inmediatos de la reacción fisiológica a un estímulo externo. (Estamos hablando sólo de una tendencia, no de las posibilidades y grados de su realización.)

El rasgo común del arte romántico y del arte actual es la tendencia al distanciamiento entre la realidad empírica y su representación en el arte; y este distanciamiento se alcanza mediante la deformación de la realidad empírica. Por otro lado, existe también una *diferencia* sustancial, dada por la diferente participación del individuo en estos períodos en la deformación de la realidad empírica. En el romanticismo, el individuo transforma esta realidad bajo su propia responsabilidad: es una rebelión del individuo contra una realidad que es arreglada por las convenciones sociales en el momento mismo de su percepción. No importa si en el caso dado el individuo se siente suficientemente fuerte para soportar esta responsabilidad (el titanismo) o si sucumbe a ella (la desilusión romántica, el wertherismo). Con la responsabilidad del individuo se relaciona una fuerte afirmación de la emotividad; véase la lirización de la épica en el llamado cuento poético byroniano.

En el período que hemos denominado moderno, la situación a este respecto es otra, como se observa sobre todo en la poesía. El individuo, en su función de punto de apoyo de la certidumbre epistemológica, fue suprimido durante el período realista-impresionista. El único papel que le asignó Zola en su conocida frase “la nature vue à travers un tempérament”, es el de una matización totalmente secundaria de la realidad tratada. En el momento en que reaparece la tendencia a la deformación, como oposición evolutiva natural a aquel período de fidelidad documental, no existe ya individuo que pueda asumir la responsabilidad por la transgresión de la convención social, convención que invade la realidad empírica desde el instante mismo de la percepción sensorial. El simbolismo, corriente poética situada en el umbral de este último período, lo demuestra con su deseo de objetivación extrema de la expresión artística. Nos referimos a su año-

ranza de la obra “absoluta”, una obra máximamente distanciada de la realidad empírica (es decir, de la base sobre la cual con mayor probabilidad puedan ponerse de acuerdo personas de la misma época y de la misma esfera social), y que sería válida, a pesar de ese distanciamiento y justamente gracias a él, como un valor invariable para todas las personas, sin distinción de tiempo, lugar y ambiente social. En su afán de objetivación, el simbolismo acaba por ahogar la capacidad creadora del poeta. El experimento simbolista, que desemboca en la consigna desesperada de Mallarmé “Un golpe de dados no abolirá el azar” (vale decir, nunca se logrará crear una obra absoluta, independiente del hombre) muestra plásticamente el *horror individui* del cual fue presa el simbolismo y el *impasse* así creado.

Nunca más volvió el arte moderno a una formulación tan tajante contra el individuo; sin embargo, la supresión del individuo como portador de la responsabilidad por la deformación es común a todas las fases del desarrollo del arte hasta la época actual. Así, el futurismo declara, por boca de su inspirador Marinetti, que “en la literatura debe suprimirse el yo”; el dadaísmo, aunque desea una desintegración extrema de la realidad empírica, elimina al mismo tiempo cualquier responsabilidad personal del individuo, hasta el punto de dejar la toma de decisiones al azar.<sup>2</sup> Alguien podría señalar como objeción el expresionismo, un arte basado en la emoción, incluso en la gradación de la emoción. Contestaríamos, sin embargo, que el expresionismo, por su naturaleza y por su fracaso, demuestra justamente lo contrario. “La emoción sin límites” (*das maßlose Gefühl*),<sup>3</sup> bajo cuyo ángulo de vista contempla esta corriente artística la realidad, tiende a una objetivación casi ontológica; es ambición del expresionismo construir el arte como metafísica. Y la imposibilidad de tal objetivación es justamente la causa del fracaso, así que W. Hausenstein puede escribir en su polémica contra el expresionismo: “Nos sentimos tentados a suponer que el expresionismo no sólo está lejos de presentar una objetivación del mundo, sino que es el más extremo exceso de la subjetividad que haya

---

<sup>2</sup> La despersonalización dadaísta difiere, sin embargo, de la simbolista: los simbolistas excluyen el azar en aras del orden, los dadaístas el orden en aras del azar.

<sup>3</sup> Cfr. Kasimir Edschmid, “Über den dichterischen Expressionismus”, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* (Berlin, 1921) 39-78.

existido jamás.”<sup>4</sup> Así, también el expresionismo tiende a la objetivación, y fracasa ante su imposibilidad.

Naturalmente, en este estado de cosas no se puede hablar de responsabilidad epistemológica del individuo; por el contrario, sobreviene una total desintegración del mismo: “La vieja concepción de la personalidad está amenazada. Además, cuál personalidad, si todo fluye, todo es una corriente, por doquier hay discontinuidad y desagregación, de modo que el hombre se pierde en sí mismo, se desintegra en una serie de reacciones y estallidos mutuamente inconexos, no unidos por un hilo de un objetivo racional.”<sup>5</sup> El arte contemporáneo se agita entre dos tendencias contradictorias: una conduce a la deformación de la realidad empírica, a su disolución, la otra impide apoyar esta deformación en la responsabilidad epistemológica del individuo como medida de todas las cosas. Con ello también queda cerrado el camino a la realidad material, área de la cual salen los estímulos que activan los sentidos humanos y que, por tanto, existe independientemente del hombre, pero de la cual el hombre es parte. El romanticismo, aunque se rebelaba contra la realidad empírica igual que lo hace el arte moderno, tenía, a diferencia de éste, acceso a esa realidad independiente del hombre y de su relación con el mundo a través del individuo, cuyo libre albedrío, no limitado por las convenciones sociales, le parecía ser testimonio directo de la existencia de dicha realidad de la cual el hombre es parte. El realismo, por su parte, a pesar de haber renunciado al individuo como garantía de la existencia de tal realidad, encontró una nueva garantía en su convicción de que existe un paralelismo exacto de la realidad empírica con la realidad material. El arte moderno recibió del realismo la desconfianza en la garantía romántica; pero, en una actitud de antítesis evolutiva, rechazó también la adoptada por el realismo.

De otra parte, no debemos confundir o identificar dos cosas diferentes: si bien el individuo en el arte moderno es excluido de la responsabilidad epistemológica, no por ello queda eliminada la personalidad del artista como un factor de la estructura de la obra. Más bien es liberada y fortale-

---

<sup>4</sup> W. Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei* (Berlin, 1919).

<sup>5</sup> F. X. Šalda, “O dnešním položení tvorby básnické [La situación actual de la creación literaria]”. *Šaldův zápisník [El cuaderno de apuntes de Šalda]* (Praha, 1933) 5, 331.

cida al verse exenta de la responsabilidad epistemológica, de modo que hoy más que nunca tiene cabida en la obra de arte un toque de lo personal, que es además exigido por la propia crítica y el público. Incluso diferentes obras de un mismo autor o diferentes períodos de su creación son individualizados unos frente a otros. La individualidad y la unicidad estructural vienen a ser uno de los criterios importantes del valor de la obra.<sup>6</sup>

Debemos agregar que en los últimos años se viene manifestando, cada vez más programáticamente, una corriente artística que se propone volver a posicionar al individuo en su función de punto de apoyo en el contacto del arte con la realidad material. Se trata del surrealismo. En virtud de su relación deformativa con la realidad empírica, el surrealismo se integra en el ciclo evolutivo del arte moderno; particularmente evidentes son en él las huellas del dadaísmo. Sin embargo, desde un punto de vista epistemológico, es guiado por el afán de restablecer el contacto con la realidad material a través de la personalidad. Sin tratar de reconstruir el individuo psicológico romántico, que apoyaba su validez epistemológica en la voluntad consciente, el surrealismo se dirige a la personalidad biológica. Para los surrealistas, la personalidad es un fenómeno natural. De ahí el esfuerzo de penetrar, durante la creación artística, hasta aquellos estratos de la vida psíquica que parecen estar más cerca de la base biológica, como son los diferentes tipos de automatismo psicológico, el sueño, etc. Con la ayuda del individuo biológico, liberado de las relaciones sociales, los surrealistas esperan conseguir un contacto inmediato con la realidad material, que debe ser redescubierta para el hombre. Y otra cosa: mientras que el individuo romántico separaba radicalmente a su portador de otras personas, el surrealismo supone que el individuo biológico, aunque diferenciado tipológicamente por sus disposiciones, contiene suficientes rasgos accesibles al entendimiento general y suprapersonal. Sin embargo, estas diferencias entre el romanticismo y el surrealismo no impiden establecer analogías; por ejemplo, el interés del surrealismo por el sueño coincide con el interés análogo del romanticismo. Entre los románticos checos, sobre todo Mácha anotaba y explotaba poéticamente sus sueños.

---

<sup>6</sup> Cfr. F. X. Šalda: "La verdadera valoración consiste en nada más y nada menos que la demostración de la unicidad del hecho estudiado, de su trágica teatralidad creativa que no se repite jamás." Introducción a *Duše a dílo* [*El alma y la obra*] (Praha, 1913) 6.



El cuadro que intentamos presentar en los párrafos anteriores es forzosamente esquemático. Los conceptos como romanticismo, realismo, etc. no pueden ser considerados como expresión de toda la variedad del estado real; por tanto, las líneas divisorias señaladas y todo lo que se construye sobre ellas, valen sólo a grandes rasgos. No olvidemos que ya en el período realista-naturalista (años setenta del siglo pasado) aparece una pléyade de poetas que se inscriben directamente en el arte moderno (Rimbaud, Lautréamont).

Un rasgo común del arte moderno es, como hemos mostrado, la supresión de la personalidad, sobre todo de la personalidad psicológica compleja y marcadamente única, que subraya ya con su mera presencia la unidad de la obra. En estas circunstancias sobresale la construcción artística objetiva y, con ella, las numerosas contradicciones dialécticas que la permean. No es por casualidad que, paralelamente con el arte, también la moderna teoría del arte esté llegando, por diferentes caminos y en diferentes áreas, a la noción de estructura artística como una serie evolutiva continua que existe en la conciencia colectiva y evoluciona bajo el influjo de las contradicciones que contiene. La estructura se ve liberada de su dependencia del individuo y de la realidad material, pero con esto se altera su propio equilibrio: las antinomias, que siempre actúan de manera oculta en la obra, salen a la superficie. La obra artística se muestra como un conjunto de contradicciones. Cada uno de sus componentes es a la vez él mismo y su opuesto; y similarmente, la obra en su conjunto está en una relación de contradicción con lo que está fuera de ella.

El aumento de la tensión dialéctica en el arte moderno se manifiesta a menudo por la acentuación unilateral de uno de los miembros de la antinomia dada. Por ejemplo, en la contradicción entre la función estética y las demás funciones del arte, que son funciones subordinadas, una vez se acentúa hasta el extremo la función estética (como en el arte por el arte, que se ha impuesto programáticamente varias veces en el arte moderno), otra vez es negada por completo (por ejemplo, en la arquitectura moderna). Este carácter marcadamente antinómico se asocia con una tendencia a ir hasta las últimas consecuencias (como se ve en la predilección por el experimento). Por ejemplo, si se busca purgar a la pintura de los medios no pictóricos, este camino termina en el suprematismo y el neoplasticismo,

corrientes que suprimen no sólo la figuratividad del cuadro, sino también cualquier plasticidad o cualquier característica de dibujo, y finalmente hasta el marco, para dejar sólo el color como el único elemento compositivo del cuadro. De manera similar, la búsqueda de la poesía “pura” ha conducido, en última consecuencia, a la negación de todos los elementos de la poesía salvo los fonemas y sus combinaciones (poemas en una “lengua artificial”). Sin embargo, en ocasiones el arte moderno alcanza el aumento de su carácter dialéctico, no por la acentuación de un solo miembro de la antinomia, sino por una oscilación intensa entre ambos miembros; más adelante aduciremos ejemplos de ello al tratar de las antinomias veracidad vs. carácter ficticio del tema, y expresividad subjetiva vs. objetividad sgnica de la obra de arte.

Empezaremos por la *antinomia dialéctica entre el arte y la sociedad*. En ninguna época y en ningún arte se da una relación tan directa y tranquila entre estas dos esferas, que el arte exprese cabalmente algún “espíritu de la época”. El arte no lo puede hacer, por el simple hecho de que la sociedad misma siempre está estratificada y nunca sale de las tensiones entre sus diferentes componentes, ni de los mutuos reagrupamientos de éstos. Esta tensión y este movimiento involucran también al arte, el cual suele estar vinculado a determinado estrato que es su portador; y puede suceder, en un período y sociedad dados, que los portadores de diferentes artes, o incluso de diferentes clases de un mismo arte, sean varios estratos sociales distintos. Pero hoy ha llegado al extremo un estado de cosas que se ha venido preparando desde el siglo pasado: el arte ha sido privado de la base social firme dada por su vínculo con cierto estrato social. Ya no existe una relación evidente entre el artista y el individuo que encarga la obra. A menudo el artista crea para un destinatario desconocido y socialmente indeterminado. Por ejemplo, la pintura y la escultura crean principalmente para las muestras de arte, donde la obra es objeto de libre demanda, o bien confían la venta de sus obras a los agentes, que a menudo no se guían en sus compras por el gusto actual, sino que especulan con un probable gusto futuro. En lugar del cliente que encarga las obras y que representa, frente al artista, un medio social bien definido, hoy cada vez más se interpone entre el arte y la sociedad el público, un conglomerado de individuos socialmente heterogéneo e indefinido. Es síntoma y medida de la alienación

entre el arte y la sociedad el desarrollo que ha tenido desde el siglo pasado la crítica artística, particularmente la de las revistas especializadas y la periodística. El crítico está situado entre el público y el arte como un mediador y su influencia incide en ambas partes; sin embargo, su postura básica es polémica, tanto frente al artista como frente al público: impone sus exigencias contra la voluntad de ambos, prefiriendo sentirse identificado consigo mismo y libre de cualquier compromiso.<sup>7</sup> Es también característico que la influencia del crítico sea tanto más fuerte, cuanto más heterogéneo y aleatorio sea el conglomerado de individuos que constituye el público. Por ejemplo, la crítica teatral es siempre más directamente influyente y temida que la literaria, porque el público teatral, variable a menudo de una representación de una misma obra a la siguiente, es mucho menos coherente y continuo en su composición que el público literario, pues éste se halla relativamente estabilizado y, por tanto, es fiel a los autores que ha llegado a apreciar.

En toda la esfera del arte moderno observamos, pues, un considerable distanciamiento entre el arte y la organización social. Entre el arte y la sociedad está el público, entre el público y el arte se sitúa la crítica; y ni la crítica ni el público son un factor pasivo y firmemente aglutinante. Por el contrario, los dos son elementos inquietos; el público por su heterogeneidad social, la crítica por su doble enfoque polémico. No será exagerado afirmar que el arte en el mundo actual se halla socialmente desarraigado. Una de las consecuencias conspicuas de este estado anormal es un ritmo evolutivo acelerado. Las escuelas y las corrientes se siguen en rápida sucesión y las contradicciones entre ellas son notables. Esto se debe al aflojamiento de la influencia retardadora del medio social, el cual en épocas anteriores ataba el arte con sus demandas. Este aflojamiento significa una mayor autonomía para el arte: en este contexto de debilitamiento de la presión social, el arte es abandonado a su propia dinámica evolutiva, libre de trabas. Así mismo la organización externa de algunas artes se ve influida por el debilitamiento de los vínculos con la sociedad. Por ejemplo, el teatro muestra una tendencia creciente a formar pequeñas escenas de van-

---

<sup>7</sup> Cfr. F. X. Šalda, "Kritika patosem a inspirací [Crítica por medio del pathos y la inspiración]", *Boje o zítvĕk [Las luchas por el mañana]*, 3a. ed. (Praga, 1918) 157-77.

guardia, las cuales, dirigiéndose a un sector reducido del público, reducen la indefinición social del mismo.

Los artistas soportan mal este divorcio entre su creación y la sociedad. Nace el odio hacia el público, ese elemento voluble. En los comienzos del arte moderno aparecen intentos de desplazar al público por completo del campo de visión del artista. Los simbolistas, en su añoranza de la obra absoluta, declaran que eventualmente no les haría falta ni un solo lector (Mallarmé). De manera similar, el futurismo proclama: “No es necesario que nos comprendan” (Marinetti). Aun en los casos en que el artista no rechaza el público, sino que, por el contrario, lo desea, el camino hacia la comprensión mutua está obstruido. Dice A. Breton en *Los vasos comunicantes*: “¡Qué inclemencia por todas partes! Un público, al cual hablamos y del cual deberíamos aprenderlo todo para continuar hablando, que no escucha; otro público, indiferente u odioso, que escucha.”<sup>8</sup> Sin embargo, la actitud de rechazo hacia el público no necesariamente significa rechazo de la relación entre el arte y la sociedad. Si bien se puede suponer que el simbolismo—al menos en sus formas más extremas—tendía no sólo a la desocialización, sino hasta a la deshumanización del arte en el sentido de un valor absoluto e independiente del receptor, no se puede afirmar lo mismo sobre las fases evolutivas subsiguientes del arte moderno. Sólo se trata de una polémica contra el público, una multitud socialmente heterogénea, que no es capaz de brindarle certeza al arte con exigencias estables y unidireccionales. El objetivo de dicha polémica es recuperar una relación directa entre el arte y la sociedad misma, pero no ya con uno solo de sus estratos (un retorno total a una fase evolutiva anterior es tan imposible aquí como en otras áreas), sino con la organización social en toda su extensión y homogénea. Esta tendencia se refleja, entre otras cosas, en los repetidos pronunciamientos de los artistas contemporáneos, en el sentido de que el arte será innecesario en la sociedad futura, pues todos serán artistas. Dejando de lado los aspectos irrealizables de esta idea (por los diferentes grados y tipos de disposición estética de los individuos, entre otras razones), nada nos impide interpretar tales proclamas como una

---

<sup>8</sup> A. Breton, *Les Vases communicants*, 4a. ed. (París: Gallimard, 1955) 115. N. de la T.

expresión del deseo de una verdadera inserción de la creación artística en la vida de la sociedad como un todo.<sup>9</sup>

La contradicción dialéctica entre el arte y la sociedad, que es uno de los móviles más poderosos en la historia del arte y un factor importante en la evolución histórica de la sociedad misma, se torna particularmente tensa en el arte moderno por causa de la alienación mutua de estas dos esferas, pero a la vez se ve muy acentuada debido a la necesidad bilateral de un nuevo acercamiento. Falta agregar que la efectividad de esta relación inusual entre ambas esferas se manifiesta también en la estructura de las obras artísticas. Recordemos la fuerte tendencia a la exclusividad, que funciona a menudo en el arte moderno como un factor de la construcción artística; por ejemplo, los diversos modos de ocultamiento de partes del tema o el oscurecimiento de la expresión verbal en la literatura, o la complicación y confusión de la aperccepción global de un cuadro en la pintura. Todos estos medios van de mano con el mencionado afán de restringir el público.

Después de la contradicción entre el arte y la colectividad, le corresponde el turno a la *antinomia entre el arte y la vida psíquica del individuo*. Podemos expresarla con la siguiente fórmula: el arte como expresión inmediata de un estado psíquico subjetivo, frente al arte como signo objetivo que media entre los miembros de una misma colectividad. Una expresión subjetiva pura es, por ejemplo, una exclamación de dolor o de alegría. Es innegable que en la obra artística hay algo que se parece a esta exclamación, y que puede percibirse como equivalente del estado psíquico del autor y también del receptor. Pero, además de ello, la obra de arte es un signo supraindividual, desligado de cualquier sujeto, que hace énfasis en aquello que es accesible a la comprensión general. La obra puede inclinarse a uno de estos extremos; recordemos la contradicción entre el romanticismo y el realismo, que corresponde de alguna manera a esta polaridad.

---

<sup>9</sup> Otro síntoma de esta tendencia es la situación especial del cine. Siendo el arte más joven, el cine responde con mayor exactitud a las demandas de la época: en tanto que las otras artes—particularmente el teatro, el más cercano al cine—tienden a limitar la heterogeneidad del público, el cine tiende a abarcar un campo social lo más amplio posible. Aquí son más frecuentes que en cualquier otro arte figuras como Chaplin, que apelan a todos los niveles del gusto.

Sin embargo, el arte moderno, sobre todo en algunas de sus manifestaciones, prefiere la oscilación entre los dos extremos, provocando una emoción aparentemente muy personalizada, pero dando a entender que la calidad de esta emoción es irrelevante con respecto al individuo real y que sólo funciona como componente de la construcción de la obra. Como es natural, el género en el que mejor se ve este juego es la lírica. El poeta checo Vítězslav Nezval expresa esto como parte de su poética directamente en sus poemas, por ejemplo en estos versos:

Dnes skočil básník z kazatelny  
Má měkký klobouk místo helmy  
Nepíše dávno při luně  
Dal sbohem už i tribuně  
Má fantasii místo citu

“Dopis Mukařovskému”, *Zpáteční lístek*

(Hoy el poeta bajó del púlpito de un salto  
Tiene un sombrero blando en lugar del casco  
Hace tiempo no escribe al claro de la luna  
Se ha despedido hasta de la tribuna  
Tiene fantasía en vez de sentimiento

“Carta a Mukařovský”, *Tiquete de ida y regreso*)

La emoción en cuanto componente del poema es para Nezval “mermelada para las *crêpes*”. En otra parte dice:

Nesmírná blaženost vytváří ve mně osu  
na níž se otáčím jak hvězdná tělesa  
Houpám se na tišinách houpám se na patosu  
dobývám na vlně sváteční nebesa

“Jízda na mořské vlně”, *Sbohem a šáteček*

(Una dicha sin fin crea en mí un eje  
sobre el cual giro como los cuerpos astrales  
Me columpio en los remansos me columpio en el patetismo  
montando la ola conquisto los cielos pascuales

“Cabalgata en ola marina”, *Adiós y el pañuelo*)

Poéticamente no se puede expresar con más claridad la antinomia: el patetismo como expresión de un sentimiento inmediato y como un juego plenamente incorporado en la estructura de un signo objetivado, fuera de cuya esfera pierde validez. No obstante, la crítica orientada hacia una lírica unidireccionalmente expresiva interpreta tales “juegos con los sentimientos” como cinismo del poeta.

Otra antinomia construida sobre el carácter sígnico del arte es *la contradicción entre la obra de arte como signo autónomo y como signo comunicativo*. Esto atañe sobre todo a las artes que trabajan con un tema definido (contenido), como son la pintura (pintura figurativa) y la literatura. Hasta cierto punto, el tema es siempre una comunicación sobre una realidad. Si designamos de todos modos una obra de arte temático como signo autónomo, nos referimos a aquella característica del arte según la cual su contenido no está ligado con determinada realidad concreta hasta el punto de que se le pueda aplicar el criterio de la veracidad o de la falta de veracidad. Si percibimos y valoramos una novela como obra de arte, no exigimos que la historia narrada corresponda a un hecho real, localizado en determinado punto espacio-temporal real, aunque tal exigencia sería natural y apropiada con respecto a cualquier otra manifestación lingüística propiamente comunicativa. Desde luego, también en este aspecto debemos considerar el arte dialécticamente, ya que, aun con toda su autonomía, la obra pictórica o literaria siempre contiene una comunicación en potencia. Sin embargo, desde el punto de vista del arte mismo, la comunicación en él contenida funciona tan sólo como componente de la construcción artística. Por ejemplo, un rasgo característico de la novela o de la pintura realista es su empeño de producir la *impresión* de veracidad de lo narrado, descrito o retratado; pero sólo se trata de una impresión, o ilusión, creada por los medios plásticos de la obra, y no de un valor documental obligatorio.<sup>10</sup>

El arte temático oscila siempre sobre la línea ficción-veracidad; el énfasis recae ya sobre la una, ya sobre la otra vertiente de la antinomia. En cambio, el arte moderno a menudo destaca la contradicción entre la ficción y

---

<sup>10</sup> Cfr. el artículo de Jakobson “O realizmu v umění [El realismo en el arte]”, *Červen* 4 (1921): 300-04.



la veracidad intensificando dicha oscilación con la ayuda de una estratificación compleja de los matices de transición entre ambos polos. Por ejemplo, en *Konec starých časů* [*Fin de los viejos tiempos*] del novelista checo Vladislav Vančura, el juego en el límite entre la veracidad y la ficción se logra con la confrontación de dos sistemas de valores ficticios—el mundo feudal y el de los nuevos ricos de posguerra—que pretenden ser ambos verdaderos. En otras ocasiones se yuxtaponen los planos de lo real y de lo ficcional en tal forma que no se pueda saber con certeza a cuál de ellos pertenecen los diferentes detalles del tema. De hecho el paso del plano de la ficción al plano de lo real ya fue utilizado por el simbolismo, que maneja el significado de tal manera que una imagen poética desarrollada se transforma de golpe en denominación directa, y viceversa.

En la pintura son similares a estos casos, aunque no idénticos, los virajes de la figuratividad a la no figuratividad y viceversa, o la anulación de la figuratividad de ciertos objetos representados de manera realista, etc. La figuratividad y la no figuratividad forman una antinomia dialéctica, cuya tensión viene intensificándose en la pintura actual en comparación con otras épocas. Así, la pintura cubista desintegra el objeto anulando su contorno real; pero, por otro lado, destaca su realidad presentándolo (sinecdóquicamente) desde muchos ángulos de perspectiva simultáneos para hacer percibir su unidad en cuanto punto de cristalización en el espacio, con independencia del ángulo de vista del espectador. La pintura futurista a menudo convierte las cosas caracterizadas como objetos materiales en metonimias de hechos inmateriales; por ejemplo, cuando pinta un manojo de cosas heterogéneas que expresan el ruido de la calle, de tal manera que los diferentes sonidos son representados a través de los seres y los objetos que los producen. Todavía más intenso es el paso de la figuratividad radical a la abstracción radical en la pintura surrealista, donde se destaca la figuratividad de cada objeto por separado, pero al mismo tiempo se sugiere, a través del encuentro inmotivado de objetos misteriosamente heterogéneos en el marco de un mismo cuadro, que no son más que metáforas para un sentido oculto totalmente abstracto de todo el conjunto. Ni siquiera aquellas corrientes que aparentemente excluyen la figuratividad por completo, pierden relación con ella; en algunos casos incluso el viraje dialéctico de la abstracción absoluta hacia una nueva

figuratividad total se hace obvio. Nos referimos al suprematismo, el cual llegó, en su polémica contra la figuratividad, hasta el extremo de erradicar cualquier elemento de dibujo y plasticidad. El cuadro está compuesto de rectángulos de color, percibidos no como contornos, sino como meras magnitudes cromáticas; por consiguiente, es perfectamente no figurativo desde el punto de vista pictórico y se torna objeto en sí mismo. El propagador teórico del suprematismo, A. Behne, proclama que “la nueva pintura no se guía por el objeto, el cual sólo viene a ser creado por el color mediante el simbolismo, la ficción, la sustitución o la alusión; más bien se guía directamente por los colores, los cuales son utilizados, no como alusión a algún objeto, sino como lo que realmente son y lo que significan por sí solos en su calidad de rojo, azul claro, verde oscuro, etc.”<sup>11</sup> Es tal la tendencia del cuadro suprematista a convertirse en una cosa más entre las cosas, que para los suprematistas deja de ser absurda la idea de la producción industrial de cuadros.

Con esto llegamos a otra antinomia: la existente *entre el material y su aprovechamiento en la obra artística*. Se trata de la contradicción entre la obra de arte como estructura estética y la misma obra como cosa. Partamos de un ejemplo sencillo. Una piedra—por ejemplo, una piedra semipreciosa, como un trozo de jaspe—es una cosa con ciertas cualidades reales (físicas, químicas, etc.), sobre las cuales nos informan nuestros sentidos. Pero tan pronto como asumimos una actitud estética hacia ella, se produce un cambio: sin perder su validez real, cada una de estas cualidades se convierte, en su relación con las demás y como parte del conjunto, en un factor del estado estético que es inducido por este conjunto en el observador. Igualmente la obra de arte es a la vez una cosa real y una construcción estética, y también en ella el portador de las cualidades reales es el material físico, mientras que, con respecto al efecto estético, estas cualidades se tornan componentes de la estructura artística.<sup>12</sup> Por eso, el material tiene gran importancia para la construcción de la obra de arte:

<sup>11</sup> A. Behne, *Von Kunst zur Gestaltung* (Berlín, 1925) 75.

<sup>12</sup> Nos referimos sobre todo al material de las artes plásticas. El material de la literatura—el lenguaje—es un caso mucho más complejo, puesto que desde antes de entrar en la obra constituye ya no sólo un hecho material (perceptible por el oído), sino ante todo un signo.

una estatua en mármol es no sólo materialmente, sino también artísticamente, distinta de la misma estatua hecha en metal.

La obra de arte puede aprovechar las cualidades específicas de cada material positivamente, es decir, contando con ellas en su elaboración, o negativamente, violándolas. En ambos casos el material funciona como componente de la estructura de la obra. En este aspecto, como en otros, el arte moderno es marcadamente dialéctico: llama la atención sobre la materialidad cruda del material, dejándole suficiente peculiaridad propia para que pueda actuar en oposición a la estructura artística, a pesar de estar integrado en ella. Un rasgo típico de toda la plástica actual es la predilección por materiales inusitados o completamente nuevos, que llaman la atención sobre sus cualidades específicas y su materialidad. Dejando de lado la arquitectura, donde los nuevos materiales se pueden explicar en parte por el auge de la producción industrial y por la oferta de una rica gama de productos, podemos poner como ejemplo los cuadros de Moholy-Nagy, pintor que utiliza como base espejos de cristal o láminas de metal incompletamente recubiertos con colores, reemplaza a menudo los óleos con barnices y hasta echa mano de materiales nuevos como el celuloide, la galalita, etc. Para destacar el material en cuanto cosa, la pintura suele llamar la atención sobre su estado crudo, no elaborado; recordemos la práctica cubista de pegar trozos de papel, fragmentos de periódicos o naipes en las superficies pintadas de sus cuadros. Un caso similar, en la misma escuela pictórica, es la representación realista de la estructura del material del objeto representado (por ejemplo, los anillos de crecimiento de la madera) en un cuadro que rompe el contorno del objeto y tipifica los detalles en formas estereométricas; es decir, en un cuadro no realista. También podemos mencionar aquí la técnica que consiste en modelar en relieve algunos de los objetos representados utilizando una pasta de color, mientras que en el resto del cuadro esta pasta se esparce homogéneamente. La ampliación del repertorio de materiales y su aprovechamiento conspicuo se destaca en especial sobre el trasfondo de la pintura del siglo pasado, que trabajó las más de las veces con un conjunto de materiales bastante reducido, dejando los demás a las formas de arte inferiores.

La contradicción dialéctica entre el material y la función estética que éste adquiere en la obra, apunta hacia otra antinomia: la hallada *entre el arte y el no arte*, es decir, entre los productos con función estética dominante y

aquellos en los que la función estética está subordinada a otra función dominante, o bien está ausente. Tampoco esta antinomia se limita al arte moderno, pues la función estética siempre está en contradicción con las demás funciones. En el arte mismo se ve a menudo presionada por otra función para cederle su posición rectora, mientras que fuera del arte muchas veces exhibe una tendencia a convertirse en función dominante.<sup>13</sup> El arte moderno acentúa esta fluctuación: unas veces demanda programáticamente y realiza por medios artísticos un predominio absoluto de la función estética (como en el ‘arte por el arte’ de la poesía simbolista y decadentista), otras veces proclama su exclusión (véase la teoría de la arquitectura funcional). Pero ambas posturas—la acentuación y la negación extremas de la función estética—se convierten en su propio opuesto. La supresión de todas las funciones distintas de la estética hace que esta última se transforme en otras, por ejemplo, en la función ética (“Lo que irrita a una persona de buen gusto al observar el vicio es su deformidad y falta de proporción”, dice Baudelaire) o la intelectual (“Conocer la belleza del mundo es la meta de nuestros esfuerzos”, Otakar Březina); por el contrario, la negación radical de la función estética en la arquitectura funcional se convierte en un medio del efecto estético (funcionalidad máxima = máximo valor estético).

Entre los casos de fuerte acentuación de la contradicción entre el arte y otros productos de la actividad humana, hay que incluir la tendencia del arte moderno a favorecer ciertos productos que en algún tiempo y algún lugar funcionaron—o aún funcionan—como arte, pero que no encajan en el canon estético del ambiente para el cual trabaja el artista, sino que lo contradicen. Un ejemplo puede ser la relación entre la plástica africana y la escultura moderna, o la orientación al arte “marginal” en la literatura (véase los ensayos de *Marsias* de Karel Čapek) y en la pintura (cfr. *El arte más modesto* de Josef Čapek y los cuadros de H. Rousseau). Puesto que tales contactos del “gran arte” con el arte “primitivo” o “bajo” significan al mismo tiempo la introducción de un canon estético ajeno en la estructura artística de la obra, trataremos de ellos más adelante, cuando hablemos

---

<sup>13</sup> Para más detalles sobre esta antinomia véase nuestro estudio *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. (En el presente volumen, N. de la T.)

de la antinomia entre la “belleza” y su negación. Así mismo es típico de la relación entre el arte y el no arte el vínculo del arte moderno con la tecnología industrial (poesía civilizacional, acercamiento de la producción industrial a las artes plásticas, intervención importante de la máquina como factor estético en el cine y en la fotografía). Por último, también las contradicciones mutuas entre las diferentes artes son, hasta cierto punto, análogas a la contradicción entre el arte y el no arte; pero como no se trata del contacto del arte con la esfera extraestética, las comentaremos más adelante.

La antinomia del arte y el no arte ha dirigido nuestra atención a la función estética, la cual constituye la base del arte. Ahora nos ocuparemos de *las antinomias internas de la función estética misma*, es decir, de las contradicciones que surgen en la obra entre los componentes que funcionan como factores estéticos. La primera es la antinomia que suele denominarse (no muy apropiadamente) la contradicción entre contenido y forma. La relación de estos dos conjuntos de componentes en los cuales se divide la obra de arte (si se trata de arte temático), puede definirse de varias maneras. Utilizaremos una definición que no es exhaustiva pero para nuestro propósito expresa bien el *quid* del asunto: los componentes que pertenecen al contenido de la obra son aquellos que suelen considerarse como condicionantes, mientras que los componentes formales son los que se presentan como condicionados. En realidad, el contenido es siempre condicionante y condicionado a la vez, y lo mismo sucede con la forma, porque la contradicción dialéctica entre el contenido y la forma se basa justamente en la tensión entre lo condicionante y lo condicionado.

El arte moderno aumenta esta tensión y destaca la antinomia contenido-forma desplazando el peso principal hacia su *non A*, con lo cual se acentúa el condicionamiento por la forma. Así, la poesía contemporánea muchas veces genera el contenido a partir de la forma derivando el tema de los elementos lingüísticos, como cuando la única línea temática continua, aunque variable, está dada por la cadena semántica de las rimas (en algunos poemas líricos de Vítězslav Nezval), o cuando el contexto semántico se construye abiertamente a partir de las figuras eufónicas. En la pintura hallamos la culminación de esta tendencia en cierto tipo de técnica pictórica expresionista, la llamada pintura absoluta de Kandinsky, así como en el

orfismo de Kupka, en algunos cuadros de Josef Šíma y en el artificialismo de Jindřich Štyrský y Toyen,<sup>14</sup> donde una tematización rudimentaria (espacio, contorno) es sugerida vagamente por la distribución de los colores (los colores cálidos sobresalen hacia el primer plano, los fríos receden hacia el fondo), y por el trazado de la línea (vagas sugerencias de figuratividad por medio de contornos cerrados y no cerrados).

Otra posibilidad de acentuar la antinomia contenido-forma consiste en que la forma, sin cambiar su carácter formal, pase a ser a la vez contenido. Un ejemplo plástico nos lo ofrecen las imágenes poéticas simbolistas. Una imagen poética es evidentemente asunto de la forma, ya por su relación con la cosa designada, a la cual sólo alude indirectamente. No obstante, los simbolistas a menudo la emplean de tal manera que una imagen desarrollada forma en sí un pequeño conjunto temático. A veces el poema presenta por medio de la imagen, y sólo en forma de imagen, toda una narración, como en los siguientes versos del simbolista checo Otakar Březina:

Sem nikdo z živých nezbloudí. Jen vzkříšen zraky mými  
vstal smutek těchto míst a kroky bázní ztlumenými,  
by bratří neviditelných ze spánku nevyrušil,  
mi vyšel naproti.

“Smutek hmoty”, *Stavitelé chrámu*

(Ninguno de los vivientes pone pie aquí. Sólo, por mis ojos resucitada,  
se levantó la tristeza de este lugar, y con pasos quedos, callada,  
de hermanos invisibles temiendo perturbar el sueño,  
salió a mi encuentro.

“La tristeza de la materia”, *Los constructores del templo*)

La imagen de la tristeza que sale a nuestro encuentro con pasos quedos es más que mera forma: es forma que se torna dialécticamente contenido. Otro ejemplo lo ofrecen las imágenes llamadas por Breton “dobles” (en

<sup>14</sup> Seudónimo de Marie Čermínová. N. de la T.

*Los vasos comunicantes*): aquellos tipos de imágenes en los cuales una misma palabra del texto funciona a la vez como imagen (parte de la forma) y como denominación propia, que se refiere directamente al tema. Nezval ha presentado varias veces la poética de esta clase de imágenes, por ejemplo:

La novela. La puesta del sol en la habitación. Hay escritores que quieren pintar esta puesta del sol con palabras. Observan los muebles pieza por pieza, escudriñan el cuarto en busca de reflejos. Las escuelas literarias del pasado empleaban un aparato mitológico. Una sola frase puede evocar este misterio: Se puso el sol. Quedó un recuerdo de él en el cuarto. La rosa en el vaso sobre el alféizar.<sup>15</sup>

La rosa es una imagen del sol y como tal pertenece a la forma, pero a la vez es una rosa real con todos sus atributos, por lo cual es parte del contenido. Podemos aducir también el ejemplo contrario: el contenido, sin dejar de ser contenido, se hace forma. Nos referimos a los cuadros cubistas: su contenido suele estar indicado inequívocamente sólo por su título, pero el título (por ejemplo, “Hombre con pipa”) predetermina en gran medida la interpretación formal. Si el cuadro careciera de título, la interpretación de su forma también podría ser incierta; o si el título fuera otro, la interpretación cambiaría. Aquí el tema actúa como un factor generador de forma.

Con estos procedimientos —condicionamiento del contenido por la forma y transformación dialéctica de la forma en contenido y viceversa— se agudiza en el arte moderno la contradicción entre el contenido y la forma. De otra parte, cada uno de estos grupos de elementos posee su propia antinomia interna, la cual también es explotada por el arte contemporáneo con gran efecto. La antinomia interna de la forma es la siguiente: la forma de la obra es un factor organizador y desorganizador a un tiempo. El miembro básico de la antinomia es, desde luego, el poder organizador de la forma; así es como suele entenderse y explicarse la forma teóricamente. Sin embargo, el arte moderno hace énfasis en la negación, en la potencia desorganizadora de la forma, la cual, al alcanzar su grado máximo, se convierte, por reversión dialéctica, en una nueva afirmación: reorganiza-

---

<sup>15</sup> Vítězslav Nezval, *Chtěla okrást lorda Blamingtona* [*Esa mujer quiso robarle a Lord Blamington*] (Praha, 1930) 77.



ción por medio de la forma. Una de las pruebas más evidentes la hallamos en la pintura cubista. Por un lado, la forma desorganiza el objeto al quitarle la unidad de la perspectiva y al reducir las partes resultantes a la regularidad de formas estereométricas; por otro lado, organiza el objeto como una nueva unidad de plano y de contorno. De manera similar procede el poetismo, que rompe la conexión causal de los hechos, introducida por el tema desde la realidad externa, para reemplazarla por una conexión nueva, esta vez formal (compositiva, puramente semántica, rítmica, etc.).

Igualmente el contenido (tema) posee su propia antinomia interna, paralela a la antinomia interna de la forma: la contradicción entre la unidad y la pluralidad. El contenido de la obra de arte es por definición un todo semántico; sin embargo, es también una pluralidad, puesto que está articulado en unidades subordinadas, cuyas interrelaciones semánticas alteran y a la vez acentúan la unidad total. Por ejemplo, en la construcción normal de una narración épica se crea tensión al introducir una secuencia inesperada de hechos que sea inicialmente imposible de conectar dentro de una unidad de significado; sólo el desenlace otorga unidad al tema, reuniendo retrospectivamente todas sus partes en un significado unitario. Con frecuencia el arte moderno aumenta la antinomia dialéctica entre la continuidad y la discontinuidad del tema, al presentar el tema de un modo tan discontinuo que cada una de sus partes retiene una referencia (una relación con la realidad que se presupone detrás de la obra, o detrás de su tema) independiente. La corriente que más lejos llega en esta dirección es el surrealismo: en la poesía construye el tema a partir de hechos totalmente heterogéneos, en la pintura lo hace utilizando objetos no conectados entre sí más que por el marco común. Rechaza incluso la unificación posibilitada por la forma (por la composición, el ritmo, etc.); en cambio, realiza la naturaleza documental de cada uno de los hechos presentados en la obra poética, o la materialidad de cada uno de los objetos plasmados en la obra pictórica, para que impacten tanto más intensamente al espectador como inconexos. La reunión de los hechos y cosas inconexos en una unidad semántica se le deja como tarea al espectador o al lector. Así se subraya la antinomia interna del tema.

Así podríamos seguir discutiendo toda la estructura en orden descendente, hasta sus componentes discretos, e ir descubriendo las antinomias que la

permean hasta en las bases; pero se requeriría un análisis detallado y especificado según las diferentes artes, que no tiene cabida en este trabajo. Sin embargo, no podemos pasar por alto una de las antinomias más importantes, cual es *la contradicción entre la belleza y su negación*. No nos referimos al problema convencional de la estética de lo “feo”, sino al hecho de que la obra artística, sobre todo en el momento de su frescura inicial, provoca no sólo placer estético, sino también fuertes elementos de displacer, generados por la transgresión de una norma estética tradicional. El arte moderno se complace en intensificar esta sensación de transgresión. Sin embargo, esto no significa supresión de la normatividad, sino su revelación y agudización: cuanto más fuertemente ha de acentuarse la transgresión de la regularidad de la norma, tanto más fuertemente tiene que sentirse esta regularidad. Por eso, el arte actual es amigo de cruzar una norma con otra. Esto lo hace confrontando el canon (gusto) imperante con un canon diferente, también elaborado ya como sistema con su propio ideal de belleza, pero válido en algún ámbito situado fuera de la esfera del arte contemporáneo “oficial”. Ya citamos algunos ejemplos cuando tratamos de la contradicción entre el arte y el no arte. En lugar de la negación de un conjunto de normas único (canon), se produce una oscilación entre un conjunto doble, usualmente al interior de la estructura, de tal manera que unos grupos de componentes se someten al primero de los cánones y otros al segundo (un ejemplo literario sería la construcción de las frases en contradicción con el léxico). También es posible que la contradicción se produzca fuera de la estructura, si una obra construida enteramente según un canon extraño es incorporada al contexto del arte oficial, cuyo canon sirve entonces de trasfondo para la percepción de la obra.

La última antinomia a la cual debemos dedicar un par de palabras es *la contradicción mutua entre las diferentes artes*; dicho de otro modo, la contradicción entre un arte orientado a otro arte y el llamado arte “puro” (poesía “pura”, pintura “pura”, etc.). Todo arte puede buscar un camino hacia otras artes, bien sea enfatizando aquellos componentes que tiene en común con ellas (el tema une a la narrativa, el drama, la pintura, el cine; el ritmo y las cualidades acústicas acercan la poesía a la música; la distribución de la luz y de la sombra, la dimensión y el contorno son comunes a la pintura, la escultura y el cine), bien sea procurando competir mediante sus

procedimientos específicos con los medios específicos del otro arte (la literatura busca competir con las posibilidades visuales de la pintura, el cine compete con el teatro y el teatro con el cine, etc.). Las relaciones mutuas entre las diferentes artes las atestiguan también las fórmulas metafóricas utilizadas por la crítica, como “la musicalidad” de un poema o de un cuadro, “la poesía” de la música o de la pintura, “la plasticidad” de una poesía o de un cuadro. Las influencias mutuas pueden producir algunas relaciones muy complejas. La composición de las obras musicales de Wagner revela una clara inclinación de la música a la poesía (el motivo característico, las citas musicales y las alusiones literarias), en tanto que el novelista Thomas Mann retoma conscientemente el principio wagneriano como modelo de composición de sus obras literarias.<sup>16</sup>

También es posible que un arte determinado desee ser idéntico a sí mismo acentuando aquellas propiedades específicas que lo distinguen de otras artes; por ejemplo, los elementos puramente lingüísticos en la literatura, el color en la pintura, etc. Ambas tendencias—al arte “puro” y a la fusión con otro arte—suelen llevarse al extremo en el arte moderno (por ejemplo, la poesía en una lengua “artificial”; en el polo opuesto, la poesía simbolista que se funde con la música, o la pintura surrealista que se identifica con la poesía). Además, muchas veces esta pareja dialéctica se cruza de manera interesante con la pareja subordinación-predominio de la función estética. Así, en la poesía simbolista se junta la gravitación hacia otro arte (música) con un predominio marcado de la función estética; el constructivismo en la arquitectura acentúa la especificidad de la arquitectura, mientras trata de reducir la función estética a un papel subordinado.

Hemos intentado demostrar que el arte moderno está construido sobre contradicciones dialécticas. Con ello no queremos decir que en otras fases evolutivas del arte estas contradicciones hayan estado ausentes (por el contrario, son una fuerza motriz constante de la evolución), sino que las contradicciones, que generalmente se manifiestan en forma secuencial, sobresalen en el arte moderno masiva y conspicuamente, actuando de manera abierta y cruzándose unas con otras. Mostramos al comienzo del

---

<sup>16</sup> W. Schaber, “Klang und Wort im Kontrapunkt”, *Thomas Mann zu seinem sechzigsten Geburtstag* (Zurich, 1935) 21-48.

estudio las causas de esta situación particular. No lo hicimos con el ánimo de presentar una crítica del arte moderno, ni tampoco su apología, sino de intentar una caracterización epistemológica. Con demasiada frecuencia el arte moderno es caracterizado como una expresión de la crisis de la cultura y la sociedad contemporáneas. Tal caracterización sólo es justificada si no expresa una aversión hacia cualquier clase de arte vivo, y si el crítico es consciente de cuánto esfuerzo de reconstruir el mundo de los valores subyace al arte moderno y cuán intensa es la búsqueda, en su aparente caos, de un orden dinámico.

VI

**REVISIONES:**

**NUEVAS PERSPECTIVAS,  
CABOS SUELTOS**



## INTRODUCCIÓN

En su postfacio a *Studie z estetiky* (1966), Mukařovský menciona los ensayos “El individuo y la evolución literaria” y “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte”, ambos de 1943, como ejemplos de su esfuerzo por pensar hasta sus últimas consecuencias las cuestiones fundamentales de la estética y de la teoría del arte.

“El individuo” replantea la cuestión del sujeto en el arte. El valor del sujeto siempre estuvo en debate. Los antiguos le quitaban la iniciativa para entregarla a las “musas”. Es verdad que, en los albores de la modernidad, Descartes lo había puesto en el centro de su empresa filosófica, en su capacidad de *cogitans*, pero era un sujeto racionalista y abstracto, prototipo del sujeto trascendental. Entre el siglo XVIII y XIX se ensayaron varias modalidades de determinismos, geográfico, social, biológico, económico. En contra de estos planteamientos se levantó la audaz rebeldía romántica, en la literatura y en la filosofía, sólo para desembocar en unas contorsiones de desengaño y en especulaciones fantásticas.

El siglo XX se abre con otra batería de cuestionamientos. La “psicología profunda” desmantela al sujeto en estratos harto heterogéneos y vacía el *ego* para volcar su atención en el sustrato corporal, biológico. Pero más que en lo individual, se interesa en descifrar la lógica de la comunicación del subconsciente, para terminar postulando el ‘inconsciente colectivo’. El perspectivismo epistemológico, producto metafórico de la teoría de la relatividad, pone al sujeto en el centro pero de un mundo fragmentado en pedazos inconmensurables. El arte narrativo mimetiza esta fragmentación, desintegrándose en la “corriente de la conciencia” o buscando apoyos en el mito (*Ulyses*) o en la mitopoeya del lenguaje (*Finnegans Wake*).

En cambio, el arte moderno, antimimético, desintegra programáticamente al sujeto, sea tema o autor, o lo elimina completamente, quitándole hasta la sombra de responsabilidad epistemológica por el “mundo creado” (el



azar, en el dadaísmo o surrealismo; véase los pasajes correspondientes de “Las contradicciones dialécticas”, 1935). La crítica y la teoría del arte (desde “Kunstwissenschaft ohne Namen” hasta el estructuralismo y postestructuralismo parisinos) proclaman la inutilidad o hasta la “muerte” del autor.

Para Viktor Shklovski, la creación equivale a la “creación colectiva”, cuyos supuestos están dados en “la época” (*Zeitgeist*). El autor es sólo “un punto geométrico donde se intersecan las líneas de la creación colectiva” (“Creación colectiva”, *Antología del Formalismo ruso*, II, pág. 264). Si Shakespeare no hubiera nacido, opina en otra parte, sus obras se habrían escrito de todas maneras. La fe en lo colectivo de T. S. Eliot, en su famoso ensayo contemporáneo “La tradición y el talento individual” (1919), no va tan lejos, pero aun así contiene sorprendentes planteamientos análogos.

El individuo hablante está desahuciado, tanto en la lingüística saussureana como en el imaginario heideggeriano (según éste, el lenguaje, unido con el Ser como por un cordón umbilical, habla a través del individuo). A esta embriaguez con la biología, con el mimetismo o antimimetismo y con los códigos, la posmodernidad añade la tecnología. Por un lado, se propone el sujeto como un *cyborg*, organismo cibernético “posthumano”, y, por el otro, se elabora su minuciosa determinación genética cifrada en el código del ADN.

Este resumen, aunque somero, nos hace ver el desafío que enfrentaba Mukařovský cuando cerraba, en 1943, tres lustros de reflexiones sobre la posicionalidad del sujeto en la evolución del arte. Si en sus comienzos aceptaba sin pestañear la tradición antisujeto de la época, sus reflexiones desde la segunda mitad de los años treinta marcan un cambio paulatino que desemboca en los grandes ensayos de la guerra. En cierto sentido, “El individuo y la evolución literaria” enfoca el lado del autor, y “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte”, el del receptor.

En “El individuo”, Mukařovský propone como tarea urgente ante la teoría contemporánea “repensar la epistemología de la personalidad”. Para evitar fáciles pero engañosas generalidades, “cada una de las disciplinas científicas a las que atañe este problema debe hacerlo por su cuenta y con un

sentido de responsabilidad hacia su material”. Sorprende el paralelo con su semiótica de las artes: se plantea la epistemología del sujeto con miras a un material (contexto) específico, en este caso, la historia del arte, para investigar el sujeto como factor en la evolución de la literatura.

En primer lugar, Mukařovský separa la personalidad del artista de la ‘personalidad del autor’; ésta es la “proyección del acto psíquico del receptor”, o sea, proyección que arroja la totalización semántica de la obra por parte de éste, la cual no depende en nada del conocimiento o desconocimiento del autor real. La ‘personalidad del autor’ es lo que Wolfgang Kayser y luego Wayne Booth propondrán, independientemente, como el ‘autor implícito’, o sea, la imagen del autor en la obra. Con la diferencia de que Mukařovský, elegantemente, evita tanto la antropomorfización del autor implícito, como su identificación con el autor extrínseco, o sea, problemas con los que lucha todavía Genette sin mucho éxito, y ancla esta imagen inequívocamente en la perspectiva totalizadora del receptor.

En adelante, Mukařovský considera la incidencia de los dos avatares del autor en la evolución de la estructura (en el sentido de la tradición viva). La reflexión anda en la cuerda floja entre el supuesto de la evolución inmanente (impersonal) y la intervención innovadora del individuo. Mukařovský logra presentar una imagen balanceada y matizada de este encuentro e iniciar, también, una rehabilitación de la importancia del individuo en el gran esquema de las cosas.

“La intencionalidad y la no intencionalidad” enfoca otro problema clave, que atañe a las bases conceptuales de su estructuralismo: los conceptos de estructura, gesto semántico, la obra como signo. En “El problema de las funciones en la arquitectura”, de 1937, se había señalado la pugna, el carácter conflictivo de la totalización funcional bajo la coordinación de la función estética. Esta idea que estaba dormitando en el pensamiento de Mukařovský está retomada, ahora, con motivo de la totalización semántica de la obra de arte y adquiere su formulación más compleja.

También la totalización semántica bajo la coordinación de la ‘estructura’ o del ‘gesto semántico’, en cuanto dimensión ‘estructurante’ de aquélla, se revela como conflictiva, como una lucha por integrar en la totalidad los

componentes más dispares y como una pugna entre estos componentes. Según el grado de la resistencia a la totalización, ciertas antinomias quedan integradas (hoy diríamos “naturalizadas”), mientras que las resistencias radicales no permiten tal integración.

Según esta visión pionera, los procesos de totalización semántica (la lectura, la interpretación) no arrojan necesariamente resultados lisos y llanos (la tan buscada “armonía” o “equilibrio” estáticos), sino que revelan una pugna entre cierta totalización lograda (‘lo intencional’) y el residuo, la resistencia, la totalización fracasada (‘lo no intencional’) que existe como margen y como desafío dialéctico permanente de aquélla. El resultado de este conflicto no es casual, porque responde a los parámetros de la recepción en distintos períodos históricos, y, por lo mismo, cambia con la evolución del contexto y de la tradición viva. Lo no intencional no es tampoco ningún residuo pasivo, mera resistencia, sino que es un componente activo de la estructura total.

Mukařovský da vueltas al término fenomenológico de ‘intencionalidad’. Primero analiza el sentido de lo intencional tal como lo define el lenguaje común (literalmente, ‘lo deliberado, lo consciente’). Luego le da la primera vuelta, definiéndolo como el proceso de la totalización semántica, que lo convierte en sinónimo del ‘gesto semántico’. Y, finalmente, lo ancla en el receptor, terminando de producir un viraje total con relación a la concepción tradicional de ‘la intencionalidad’ en el arte.

Junto con la intencionalidad se desplazan también los otros conceptos: en general, la obra no es cosa sino signo, pero luego, en concreto, debido al juego de lo intencional y lo no intencional, dentro de la dimensión sígnica se perfila el “signo” (signo<sub>2</sub>) como ‘lo intencional’ y la “cosa” (cosa<sub>2</sub>) o la realidad, como ‘lo no intencional’. Los conceptos de ‘gesto semántico’ y de ‘estructura’ también se desplazan al incluir la dimensión conflictiva de la estructura y de la estructuración.

A lo mejor, el error de Mukařovský en este ensayo fue identificar lo no intencional con la realidad o ‘no signo’ (cosa<sub>2</sub>). Porque el residuo no intencional también puede ser sígnico (signo<sub>3</sub>): por ejemplo, el texto literario ya es sígnico en el primer nivel (del artefacto); y el problema de lo ‘no

intencional' no es necesariamente que no entendamos, sino que no sepamos cómo integrarlo en la totalidad (véase más en nuestro *Metaestructuralismo*, págs. 233-41).

El debate está abierto; sea a donde sea que nos lleve en detalle, “La intencionalidad y la no intencionalidad” es uno de los grandes textos deconstructivistas en la teoría de la literatura y del arte en el siglo XX. Y junto con “El individuo y la evolución literaria”, estos estudios añaden nuevas antinomias importantes a las de “Las contradicciones dialécticas en el arte moderno” (1935).

Si echamos una mirada retrospectiva sobre la senda del pensamiento crítico, vemos que el siglo XX está lleno de verdades a medias, las cuales hicieron furor en modas, en sus eclipses y en nuevas modas. Por supuesto, esta situación no es privativa del siglo XX; sólo que, desde el punto de vista de hoy, sus verdades a medias (o incluso menos que eso) son más visibles como tales. Hoy se cierra el siglo y, con él, también el ciclo del arte moderno y su búsqueda, cada vez más angostada, de la autonomía; sólo que sus verdades a medias son sustituidas ahora por otras flamantes a verdades a medias, posmodernas.

El siglo XX fue dominado por la idea *gestaltista* de las totalidades, y no sorprende que fuera circunscrito por el auge y el eclipse de totalitarismos. La *gestalt* puntualiza que “la totalidad es más que la suma de sus partes”. A partir de esta idea pionera se construyeron ‘configuraciones’ (*Gestalten*), ‘estructuras’, ‘sistemas’, ‘conjuntos’, ‘todos’ y ‘totalidades’; se esclareció su organización y su operación; pero también su regulación de las realidades modelizadas, su censura y hasta exclusión del horizonte contemplado. En el camino recorrido, se produjeron algunos avances espectaculares; sin embargo, las metas propuestas de la descripción y de la explicación totalizadoras eludían a sus practicantes. Siempre algo se hallaba fuera, por más que se cambiase un sistema por otro, “mejorado” o diferente, porque cada uno de ellos era también necesariamente un sistema de inclusiones y de exclusiones.

Hoy en día tenemos que ir más allá de Mukařovský o Derrida, aunque ellos, desde sus perspectivas distintas, hayan señalado el camino. Si estamos

de acuerdo en que “la totalidad es más que la suma de sus partes”, también es verdad que *la totalidad es menos que el valor potencial de sus elementos*. El pensamiento crítico tiene que despertar para esta nueva coyuntura, porque, una vez más, *todo es diferente*.

(E. V.)

## EL INDIVIDUO Y LA EVOLUCIÓN LITERARIA

El problema de la personalidad se vuelve cada vez más urgente en las ciencias de la cultura y en la praxis. Tanto la teoría como la praxis conducen a un renovado interés por el individuo. En la praxis se trata de la responsabilidad del individuo, que es evidente sobre todo allí donde éste puede ejercer influencia directa sobre el curso de los acontecimientos; la teoría, por su lado, no puede pasar por alto al individuo si quiere captar la complejidad real de los procesos históricos. Los problemas de la praxis son complicados y aquí no vamos a tratarlos. Por lo que concierne a la investigación teórica, es claro que la inclusión del individuo conlleva un riesgo: que el individuo se convierta en un pretexto cómodo para evadir problemas difíciles, y que introduzca en la investigación científica un elemento irracional (aseveraciones improbables, etc.), contrario a la esencia misma del pensamiento científico.

Por ello es necesario repensar la epistemología de la personalidad desde las bases. Cada una de las disciplinas científicas a las que atañe este problema debe hacerlo por su cuenta y con un sentido de responsabilidad hacia su material. Es probable que en cada caso se revele un aspecto diferente del problema; pero si no se toman en consideración materiales concretos, no se puede llegar a resultados generales que sean de utilidad. En el pensamiento teórico se puede conseguir la independencia relativa de las conclusiones generales frente a un material demasiado individualizado, sólo si se aplican los resultados obtenidos con un tipo de material sobre otro y se efectúa una corrección de dichas conclusiones.

En el presente estudio intentaremos examinar la epistemología de la personalidad con base en una serie de datos tomados de la historia del arte, principalmente la literatura. Aquí el problema de la personalidad es muy evidente, ya que el material de la literatura, el lenguaje, está diferenciado individualmente desde antes de su ingreso en el arte, y es además el sistema de signos más común de que dispone el hombre para la comunicación.

Nos proponemos investigar la personalidad como factor de la evolución histórica de la literatura. Contra la concepción usual de la personalidad como una totalidad autolimitada y autodeterminada, deseamos plantear una concepción dinámica de la personalidad como una fuerza que pone constantemente la evolución literaria en movimiento.

No podemos, claro está, desentendernos de los aspectos estáticos de la personalidad del artista. Cuando problematizamos un concepto ya existente y designado con un término tradicional, es necesario cuidar de que no se confundan varios conceptos ligados con el mismo asunto y hasta designados con la misma palabra. Por tanto, procuraremos distinguir entre varios aspectos diferentes bajo los cuales podemos ver la personalidad del artista, especialmente con el fin de poder trazar con claridad el límite entre los aspectos estáticos y los dinámicos.

Partamos de la impresión concreta que nos causa la obra de arte. Uno de sus componentes más esenciales es la impresión de unidad, la cual se hace sentir aun cuando percibamos en la obra contradicciones que se oponen a la unidad. En este caso incluso percibimos la unidad más intensamente, como superación de disonancias; de aquí la vieja definición de la impresión estética como “unidad en la diversidad”. Si preguntamos de dónde nace esta unidad, no podremos contestar mientras tengamos en cuenta sólo la obra artística “material”. La unidad de sus diversas propiedades o componentes no se nos revelará hasta cuando dirijamos nuestra atención hacia el estado psíquico evocado por la obra en el receptor. La unidad es este estado o, mejor, acto psíquico por medio del cual nos apropiamos de la obra de arte. Dicho acto no es esencialmente diferente de cualquier otra clase de apercepción; pero en el caso de la obra artística está libre del influjo perturbador de la actitud práctica y puede destacarse en su integridad. Y puesto que el receptor ubica el estímulo de este acto y de su integridad en la obra artística, y teniendo en cuenta que la obra artística es exterior al receptor, el estado psíquico correspondiente es proyectado hacia fuera del ser interior del receptor, y se supone que su portador es el individuo que creó la obra, es decir, el artista. Una prueba de ello es la percepción del drama como obra de arte: mientras sentimos detrás de la obra dramática a alguien que hace actuar a los personajes (es decir, mientras no atribuimos la responsabilidad por los actos y los parlamentos a los perso-

najes mismos), valoramos la acción que presenciamos como drama; pero en el momento en que tengamos la sensación de que cada uno de los personajes actúa *motu proprio* y bajo su responsabilidad, empezaremos a percibir el drama como un *suceso real*, y no como obra de arte. Así la personalidad del creador es percibida detrás de la obra siempre, aun cuando no tengamos la menor noticia sobre el autor concreto y su vida psíquica real; no es más que una proyección del acto psíquico del receptor. Podemos expresar esto mismo de otro modo: la obra de arte es un signo que media entre dos individuos en cuanto miembros de una misma colectividad, y como todo signo requiere, para el ejercicio de su función semiótica, dos sujetos: el que emite el signo y el que lo recibe. Sólo que—a diferencia de otras clases de signos en las que prima la relación entre el signo y la cosa por él designada (la relación referencial)—en la obra de arte, que es un signo autónomo con una función referencial débil, sobresale la conexión entre el signo y el sujeto. Por esta razón, detrás de cada obra de arte el sujeto receptor percibe con intensidad al sujeto emisor del signo (el artista) como responsable del estado psíquico evocado por la obra en el receptor. De allí hay sólo un paso a la hipóstasis involuntaria del sujeto creador concreto, construido sobre la sola base de los supuestos dados por la obra. Es claro que esta personalidad supuesta, que llamaremos personalidad del autor, no tiene que solaparse con la personalidad psicofísica real del artista.

La cuestión que nos interesa aquí con respecto a la personalidad del autor, es saber si esta personalidad es dinámica o estática; si es un hecho histórico o estático. Desde el punto de vista del receptor desprevenido (sin una orientación teórica), no hay duda de que la personalidad del autor es un hecho ahistórico, empezando por que la unidad perfecta debe parecer invariable en el tiempo. Así como el estado psíquico inducido por la obra es sentido por el receptor como necesario e invariable (de allí la teoría de los valores eternos en el arte), así también la personalidad del autor, construida sobre dicho estado, ha de parecer independiente en su invariabilidad frente a todas las circunstancias, y especialmente frente al tiempo. Sin embargo, tal invariabilidad es una ilusión. Es bien sabido que la estructura de la obra cambia en el transcurso del tiempo (inserción de una obra antigua en un contexto evolutivo nuevo, si es percibida mucho tiempo después de su escritura); con ello tiene que cambiar el estado psíquico que



constituye su correlato en la mente de los receptores y, por consiguiente, la imagen de la personalidad del autor. En suma: la personalidad del autor es mera sombra, mero reflejo de la estructura de la obra en la mente del receptor. Por sí sola carece de interés teórico, pues no contiene nada que no pueda expresarse mejor con la descripción objetiva y el análisis de la obra misma. Sólo gana interés cuando es confrontada con la personalidad psicofísica real del artista.

Pasemos entonces a este otro aspecto. La personalidad psicofísica del artista es un haz de disposiciones en parte innatas, en parte adquiridas (por la educación, el medio sociocultural, el nivel social, etc.). Puesto que cada una de las disposiciones puede ser innata y a la vez modificada por influencias externas, no es fácil distinguir los dos niveles con precisión. No obstante, el análisis psicológico de esta personalidad debe orientarse hacia una concepción de la personalidad del artista como una unidad que halla su justificación última en sí misma, en el acto de su nacimiento, es decir, como una unidad ahistórica. El material en este caso no lo puede constituir la obra sola, sino que se deben tener en cuenta todas las manifestaciones vitales del autor, sus palabras escritas y pronunciadas y sus actos. Si se realiza este tipo de análisis minuciosamente, se mostrará a menudo que la personalidad del artista es más amplia que la personalidad del autor; que ciertas disposiciones quedaron fuera de la obra, o al menos se manifestaron en la vida del artista con otra fuerza y de otro modo que en su obra. Los biógrafos del romántico checo Karel H. Mácha constataron con cierta sorpresa que este poeta, que tiende a usar las palabras como valores principalmente fónicos y reprimir con intención la precisión de sus conexiones en conjuntos semánticamente definidos, fue, como personalidad real, un buen matemático y un excelente abogado; quiere decir que en la vida revelaba otras disposiciones que en su obra. En cuanto a las modificaciones de una misma disposición, basta recordar el abismo entre el erotismo de su poema *Mayo* y su *Diario*.<sup>1</sup> (Como caso análogo cfr.

---

<sup>1</sup> Cfr. Roman Jakobson, "Co je poesie?", *Volné směry* 30 (1933-1934): 229-39.

("Quest-ce que la poésie?" *Huit questions de poétique*, Ouvrages de Roman Jakobson [París: Seuil, 1977] 31-49. "What is poetry?", *Semiotics of art: Prague School Contributions*, ed. L. Matejka and I. R. Titunik [Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1984] 164-75. N. de la T.)

*Sagesse* de Verlaine y las memorias de su vida privada.) Hace poco, en una conversación privada, un destacado escritor checo descubría en sí mismo una diferencia entre la memoria práctica y la memoria que le suministra los materiales para su arte, aunque ambos tipos de memoria se nutren de la vida y las vivencias del autor.<sup>2</sup> La contradicción entre la personalidad del autor y la del artista puede conducir hasta el contraste; pero en otros casos puede darse una concordancia casi total, como lo muestra Jakobson en el trabajo citado.

La relación entre la personalidad del autor y la del artista es característica de su creación, pero no depende tanto de la voluntad del artista como podría parecer. La personalidad del artista, según hemos visto, no es más que la proyección de la estructura de la obra en la esfera psíquica. Y la estructura no depende únicamente de la voluntad del artista, sino que es predeterminada, principalmente, por su propia evolución, la cual produce una serie continua que se desarrolla en el tiempo (por ejemplo, la estructura de la poesía checa). Así, la relación entre las disposiciones del artista y la personalidad del autor viene determinada desde dos lados: por la evolución de la estructura en la literatura dada, y por las disposiciones del escritor que recibe la estructura de manos de sus predecesores. No sorprende, pues, que sea posible rastrear, en los diferentes períodos evolutivos, una relación casi típica entre estas dos clases de personalidad, característica de cada período dado, como lo señaló Jakobson en el estudio citado al comparar a un poeta romántico (Mácha) con otro moderno (Nezval) en lo tocante al erotismo. De esta manera, también la personalidad psicofísica del escritor, a primera vista totalmente ahistórica, se muestra integrada a la evolución de la literatura, si bien sólo por su relación con la personalidad autorial. En otras palabras: ni siquiera el estudio psicológico de la personalidad del escritor puede emprenderse sin atender a la evolución de la literatura.

Los dos aspectos de la personalidad que acabamos de examinar—la personalidad que se manifiesta en una obra determinada y la personalidad

---

<sup>2</sup> A menudo los biógrafos consideran como su deber ocultarle al público aquella parte de la personalidad del escritor que ha quedado fuera de la obra, por temor a estropear las ilusiones sobre el poeta. No es necesario comentar la inadmisibilidad científica de tal proceder.

real—comparten la propiedad de presentarse, al menos a primera vista, como aspectos estáticos. Sin embargo, podemos, y debemos, acercarnos al problema de la personalidad desde el punto de vista de la evolución, es decir, entendiendo de entrada la personalidad como un hecho histórico y dinámico.

Surge así la cuestión de la relación entre la evolución y la individualidad (personalidad). Si consideramos como característica básica de la personalidad la tendencia a la unicidad, la ausencia de condicionamiento y la invariabilidad, veremos la personalidad necesariamente como opuesta a la evolución inmanente de cada serie cultural en la que interviene (en nuestro caso la literatura). Desde el punto de vista de la serie en evolución, la intervención de la personalidad es, a la vez, un rompimiento de su continuidad en el tiempo y una fuerza que pone la serie en movimiento. Cuanto más fuertemente se manifieste la personalidad mediante aquellos de sus rasgos que son verdaderamente únicos (las disposiciones innatas y, sobre todo, su jerarquía), tanto más evidente será su intervención para el observador. Por eso la concepción estricta de la personalidad como independiente de la evolución conduce, en primer término, a la conocida tesis de Carlyle, según la cual la historia del mundo es la historia de las grandes personalidades, y en última instancia llevaría a la negación total de la evolución (la personalidad fuera de la evolución). Esta conclusión es obviamente absurda, pero tampoco la tesis de Carlyle es correcta. Aparte de que la evolución así concebida se desmorona en las manos del historiador en una serie de estallidos sin regularidad ni orden, surgen dos interrogantes difíciles: ¿Es del todo pensable una personalidad perfectamente incondicionada? Y, en el caso contrario, si admitimos un condicionamiento parcial aun en las personalidades más fuertes, ¿dónde están los límites? ¿Cómo impedir que incluso la personalidad más fuerte se le diluya al teórico en un agregado de condicionamientos?

Es necesario buscar un tipo de relación entre la evolución inmanente de la serie dada y la personalidad que permita tener en cuenta la contradicción entre la evolución y la personalidad, pero sin poner en peligro el presupuesto básico de la evolución—la continuidad de la serie que evoluciona. La evolución, en cuanto transformación regulada de una cosa en el curso del tiempo, es resultado de dos tendencias contrarias: de una parte, la serie

en evolución permanece idéntica a sí misma (porque sin conservación de la identidad no podría ser entendida como una serie continua en el tiempo); de otra parte, altera su identidad constantemente (porque sin ello no habría cambio). La alteración de la identidad mantiene el movimiento evolutivo, su conservación imprime regularidad a este movimiento. La fuente de la tendencia a la conservación de la identidad es la propia cosa que evoluciona; de suerte que la esfera de donde salen los estímulos para la alteración debe de estar situada fuera de la cosa en evolución.

Desde el punto de vista de la regularidad evolutiva, estas intervenciones externas son accidentales. Los accidentes que pueden afectar a la literatura en evolución son muchos: pueden originarse en otras series culturales evolutivas (por ejemplo, en otras artes, en la ciencia, en la religión, en la política, etc.). Todos son reflejo de las transformaciones de la sociedad, pero en la literatura intervienen directamente por medio de la personalidad del creador. Cabe anotar que estos “accidentes” son accidentes absolutos sólo desde el punto de vista de la serie que recibe su influencia. Desde la perspectiva de las series que los originan, son resultados naturales de su evolución inmanente y, por tanto, pueden ser descritos y determinados objetivamente. Además, también desde la perspectiva de la serie cuya evolución está sometida a estudio sistemático (en nuestro caso la literatura), lo “accidental” de estas intervenciones se ve limitado por el hecho de que su secuencia, su intensidad y su aprovechamiento evolutivo dependen en gran medida de las necesidades de la serie en evolución. También es importante señalar que no todas las intervenciones externas mencionadas se mueven en el mismo plano. La relación de la organización social con todos los fenómenos culturales es distinta de la relación de los fenómenos culturales entre ellos, porque la sociedad es portadora de la cultura y su organización es el cauce de la evolución de ésta. Esto trae consecuencias para la importancia relativa y la distribución de las influencias externas: todo cambio en la estructura de la sociedad termina por manifestarse de una u otra manera en la estructura global de la cultura y en la relación mutua de las distintas series culturales, como son las artes, las ciencias, etc., mientras que las influencias mutuas de las distintas series de fenómenos culturales tienen un alcance mucho más limitado.

Ahora debemos preguntar: ¿cuál es la posición de la personalidad en cuanto factor externo de la evolución literaria? ¿Cuál es la medida de su accidentalidad con respecto a los demás factores externos, como son las demás artes, la ciencia o la organización social? Por lo que se refiere a la accidentalidad, es forzoso admitir que la personalidad, cuya base (oculta pero muy eficaz) la forman las disposiciones innatas, está menos predeterminada (gracias a dicha base) por los antecedentes históricos que los fenómenos culturales y la organización social; en consecuencia, si interviene, por ejemplo, en la evolución de la literatura como influencia externa, puede introducir más elementos imprevistos y afectar más a la identidad que ha tenido la evolución literaria hasta el momento. Al mismo tiempo, como anotamos arriba y comentaremos más adelante, la accidentalidad y la falta de condicionamiento de la personalidad están considerablemente limitadas por el hecho de que el individuo es miembro de un grupo social cuya evolución comparte, y la literatura, al igual que cualquier otra serie cultural, es para el individuo sólo parte de un bien cultural común, cuya evolución e influencia sobrepasan ampliamente la esfera de la influencia y las decisiones del individuo.

En su relación con la literatura, el individuo está, pues, atado por muchos vínculos y de ningún modo representa un accidente absoluto que pueda imponerse en forma soberana. Si hablamos de su mayor carácter accidental con respecto a la evolución de la literatura, sólo queremos decir que la intervención de la personalidad está relativamente menos condicionada que otras intervenciones externas. También en cuanto a la relación con otros factores externos de la evolución literaria, la personalidad ocupa una posición especial. Si hubimos de situar la organización social aparte de los demás factores externos de la evolución literaria, por la razón de que la sociedad es fuente y portadora de la cultura, también debemos reservar un lugar separado a las intervenciones de la personalidad, ya que la personalidad forma un punto de intersección en el cual se encuentran todas aquellas influencias externas que pueden afectar a la literatura, y así mismo constituye el foco desde el cual dichas influencias penetran en la evolución literaria. Todo lo que sucede con la literatura, sucede a través de la personalidad. Éste es el único factor evolutivo externo que entra en contacto directo con la literatura; los demás sólo establecen contactos indirectos, por medio de la personalidad. Todos los demás factores externos se

pueden incluir en la esfera de la personalidad (aunque no se puede reducir su problemática al problema de la personalidad).

Así las cosas, la antinomia de la evolución literaria, que hemos caracterizado en forma abstracta como la contradicción entre la afirmación y la negación de la identidad de la literatura, puede ser formulada concretamente como la contradicción entre la literatura y la personalidad. Las tesis de esta antinomia las constituyen las distintas etapas de la evolución literaria inmanente, mientras que las antítesis son las personalidades que intervienen en cada etapa de la evolución literaria. Las personalidades son las antítesis, porque de ellas sale la negación de la identidad de la literatura, la tendencia a convertirse en algo diferente de su estado actual. Entre todas las antinomias posibles de la evolución literaria, la antinomia literatura-personalidad es la más básica, pero también la más compleja, ya que implica a todas las demás.

Con esta concepción de la relación de la personalidad con la evolución, se hace todavía más claro que el problema de la personalidad como factor evolutivo no se puede limitar a las personalidades fuertes, cuya influencia en la evolución salta a la vista porque trae como consecuencia una reconstrucción radical de la estructura literaria. También en los períodos en que prevalecen, sobre la influencia evidente de la personalidad, otras influencias evidentes e impersonales, debemos tener presente que *todas* las influencias externas entran en la obra por medio de la personalidad, y que la problemática de la personalidad como factor evolutivo no pierde urgencia, ni siquiera en el estudio de tales períodos (cfr. la personalidad como factor evolutivo en el folclor). Tanto la presencia como la ausencia de personalidades fuertes en una etapa evolutiva dada debe ser averiguada y explicada científicamente. Si la consideración de la influencia de la personalidad sobre la evolución de la literatura ha de ser científicamente fructífera, la personalidad debe ser concebida como una fuerza permanente que actúa todo el tiempo como contrapresión frente a la inercia inmanente de la evolución literaria.

Vista como un factor permanente de la evolución, la personalidad ya no representa un elemento extraño que penetre en el contexto evolutivo para romperlo, sino la negación dialéctica de la evolución inmanente, la cual,

siendo su acompañamiento necesario, realmente deriva de ella. Como negación dialéctica, la personalidad no está automáticamente en una relación destructiva con la evolución. Si bien es cierto que en algunas etapas evolutivas la personalidad subvierte la tendencia existente de la evolución, o al menos propende a hacerlo, en otras etapas figura como la culminación de la evolución antecedente, o como un factor que sintetiza las tendencias hasta entonces dispersas en una sola corriente evolutiva. Por consiguiente, no está situada fuera de la evolución, sino más bien dentro de ella, como su aspecto negativo. Para aclarar y documentar esto, intentaremos enumerar los vínculos que insertan a la personalidad en la evolución como factor evolutivo:

1. El rasgo más llamativo de la personalidad, que parecería atestiguar su independencia de la evolución, es la intensidad con la cual se hacen valer en la evolución literaria las llamadas personalidades fuertes. La personalidad fuerte parece ser absoluta con respecto a la evolución y su regularidad. Y sin embargo, ciertos hechos demuestran que no sólo en el ambiente social y cultural de algunos períodos evolutivos, sino directamente en la evolución inmanente de la literatura misma están dadas las condiciones para la llegada de la personalidad fuerte, y que, por tanto, tampoco la intensidad de la expresión de la personalidad es independiente de la evolución inmanente. Un ejemplo: en los comienzos de la evolución de la poesía checa moderna aparece, cual cumbre sobresaliente, la personalidad de Mácha. Hay vínculos poderosos y evidentes que ligan a Mácha con la evolución nacional anterior: por ejemplo, en el campo de la métrica, la necesidad, derivada de esa evolución, de crear el yambo checo, cuya forma forjada por Mácha guarda una relación estrecha con los demás componentes de la construcción de su poema *Mayo*, como son el léxico, la construcción sintáctica y semántica, etc. Todo esto no merma lo inesperado y sorprendente de la actuación de Mácha y su conspicua distinción de sus contemporáneos; pero Mácha entra a actuar en un momento de la evolución en que todo ya se había estado preparando para un viraje. Tras una serie de experimentos, las luchas teóricas y los esfuerzos prácticos por la reconstrucción del verso checo estaban a punto de cristalizar; el afán por crear una obra de carácter monumental, habiéndose agotado varias veces en mera voluminosidad, hubo de llegar al fin a la solución de que la monumentalidad no reside en la extensión de la obra, sino en el modo de



ejecución (cfr. el proceso análogo en la literatura rusa, del cual trata Tynianov en *Arjaisty i novatory*).<sup>3</sup> Además, la conspicuidad de la figura de Mácha se halla aumentada por la situación que colocó a este autor en el inicio de una nueva evolución de la poesía checa, luego de su debilitamiento en el barroco (limitación de la poesía a un solo género, a saber, la poesía religiosa) y después de un período de tanteos en un afán por recuperar un campo temático amplio y la diversificación de los géneros, en las primeras décadas del siglo XIX. Si quisiéramos, tomar en consideración, además de la situación evolutiva inmanente, la situación cultural y social general, seguramente encontraríamos otros momentos adicionales que contribuirían a explicar la conspicuidad de la personalidad poética de Mácha.

No pretendemos que al agotar todos estos factores, hayamos explicado cabalmente la intensidad de la figura de Mácha como un hecho de evolución inmanente; todos estos momentos favorables se acumularon en el período dado en torno a un solo individuo psicofísico con tales o cuales disposiciones y con tal o cual cantidad de energía para realizarlos. Sólo hemos querido ilustrar con este ejemplo la aseveración de que ni siquiera un hecho al parecer tan fortuito desde el punto de vista de la evolución como es la fuerza de la personalidad, carece de relaciones con la evolución anterior. También podríamos comentar con detalle el hecho, bien conocido y común, de que las personalidades fuertes a menudo se presentan en la evolución de un arte determinado por grupos, mientras que otros períodos carecen de ellas. También este hecho suscita inmediatamente el interrogante de si no habrá una conexión entre un período evolutivo determinado del arte en cuestión y el número de personalidades fuertes que intervinieron en él. No nos ocuparemos de este tema, pero la alusión al paralelismo temporal de varias personalidades fuertes nos lleva al punto siguiente.

**2.** Las diferencias individuales entre contemporáneos que parten de un mismo estado de evolución del arte, también parecen ser una expresión directa de que las personalidades no están condicionadas ni dependen de

---

<sup>3</sup> Véase Iuri Tynianov, "El hecho literario", *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtin*, Vol. 1, Polémica, historia y teoría literaria, ed. y trad. Emil Volek (Madrid: Fundamentos, 1992) 205-26. N. de la T.



la evolución. Pero si miramos más de cerca las diferencias que separan a las personalidades paralelas, encontraremos que precisamente en ellas se manifiesta cierta correlación de personalidades en cuanto factores evolutivos. Por ejemplo, en la relación mutua de los poetas Mácha y Erben se manifiestan en muchos aspectos, desembocando en una franca oposición; pero esta oposición no es asunto de tan sólo las disposiciones personales de los dos poetas, sino que puede formularse de manera objetiva como la contraposición de dos tendencias evolutivas que se complementan en virtud de su antagonismo, de modo que la individualidad de uno de los poetas no puede ser adecuadamente comprendida sin la confrontación con el otro. Jakobson define objetivamente la oposición entre Mácha y Erben como la antinomia del romanticismo revolucionario y el romanticismo de la resignación, o, en otro aspecto, como la oposición entre la orientación ontogenética y filogenética de la vivencia del terror. Incluso se puede formular este fenómeno como oposición de dos tipos de estructura poética: una (Mácha) tendiente a la ausencia extrema de motivación de los componentes y partes de la obra, y otra (Erben) orientada a la motivación extrema.

La personalidad de Mácha se puede someter a otras comparaciones, en especial con el dramaturgo Josef K. Tyl. Aquí también probablemente se mostraría la esencia de su relación—de nuevo, contradictoria—sólo en la comparación de las tendencias evolutivas que los dos representaron en la literatura. Así parece atestiguarlo el cuento *El atormentado* de Tyl, donde éste critica a Mácha y recalca la rivalidad literaria con su amigo, lo cual se confirma en la correspondencia privada de otros literatos de la época. Aun más claramente se revela la predeterminación evolutiva de las diferencias entre las personalidades de la generación de *Mayo* en el trío Jan Neruda - Vítězslav Hálek - Josef Heyduk. Si los agrupamos de acuerdo con sus relaciones humanas, está más cerca Neruda a Heyduk que Hálek a éstos dos. Pero como poetas, Heyduk está al lado de Hálek; sobre todo en la lírica ambos cumplen la tendencia evolutiva de una lírica emocionalmente no refrenada, frente a la lírica con una fuerte censura emocional que escribe Neruda. Esta distribución de las características distintivas radica en la evolución literaria, aunque en el caso de Heyduk la falta de censura y la espontaneidad emocionales fueron también un rasgo biográfico acentuado. La relación entre personalidades contemporáneas está dada, pues, con frecuencia y en gran medida, no tanto por las características personales de

los escritores, sino por sus relaciones mutuas como factores de evolución y representantes de diferentes tendencias evolutivas.

3. Además de la intensidad con la cual se manifiesta la personalidad como un eslabón en la serie evolutiva, y además de la claridad con la cual se distingue de sus contemporáneos, actúa como una expresión de personalidad no condicionada por la evolución la imagen de las disposiciones psicofísicas del escritor, tal como se manifiestan también en su obra. Más arriba mostramos que la imagen de la personalidad que se trasluce en la obra y la personalidad real del escritor no tienen que solaparse, y pueden incluso divergir sustancialmente; pero no se puede negar que, aun en el caso de extensión diferente de las dos personalidades hay cierta coincidencia e incluso en ocasiones la personalidad del escritor se manifiesta en la obra sin inhibiciones y por completo. ¿Es posible afirmar en este caso sin reservas que la personalidad interviene en la evolución de manera no condicionada, no dependiente de la evolución? Ya dijimos antes: los casos en que se manifiesta en la literatura una tendencia hacia una imposición de toda la personalidad del artista, están condicionados por la evolución. Pero además de ello, en cualquier etapa de la evolución los individuos que emprenden la creación literaria encuentran ciertos presupuestos dados por la evolución antecedente, los cuales tienen el carácter de postulados con respecto a su creación. Es cierto que casi siempre el individuo que ha de influir poderosamente en la evolución futura, manifestará la fuerza de su individualidad con una alteración tan notable como sea posible de este estado;<sup>4</sup> sin embargo, alterar el estado actual de la estructura artística de tal manera que sea evolutivamente traducido en otro estado (no abolido sin rastro), significa un grado considerable de acuerdo con dicho estado, una capacidad considerable para adaptarse a él.

Las disposiciones del individuo, incluido aquel que transforma poderosamente el estado actual de la estructura, están entonces en gran medida condicionadas por el estado anterior de la estructura literaria: sólo se impondrá como factor evolutivo poderoso aquel individuo que corresponda, mediante sus disposiciones y la jerarquía de éstas, a la estructura sobre la

---

<sup>4</sup>Cfr. F. Baldensperger, "L'Initiative des inadaptés", *La Littérature: Création, succès, durée* (Paris, 1913) 109-28.

cual debe ejercer influencia. Al lado de las concordancias se revelarán, en la personalidad fuerte, también otras disposiciones que no corresponden al estado actual de la estructura (cfr. la nota sobre los *inadaptés*) y son, por tanto, capaces de transformarla. Pero ni la dirección ni el carácter de estos desacuerdos de la personalidad con la estructura literaria del momento son siempre del todo accidentales desde el punto de vista de la evolución inmanente de la literatura, porque en un estadio evolutivo determinado están implicadas las directrices de la evolución futura. La evolución, si la contemplamos como un proceso continuo, no es un estado duradero en ningún instante o segmento, por corto que éste sea. La obra terminada, que parece estabilizar cierto momento de la evolución, es portadora de la corriente evolutiva sólo en el instante de su nacimiento; la evolución de la estructura se vierte enseguida en obras nuevas. Tal movimiento ininterrumpido tiene una dirección: en el presente está siempre implicado el pasado y el futuro, y por ello no está exenta de predeterminación ni la alteración producida por el desacuerdo parcial entre las disposiciones del creador y el estado de la estructura. Aun en la relación negativa con la estructura existente, debemos suponer una selección de individuos aptos para la realización de una tendencia evolutiva determinada. La propia constitución de la personalidad, el conjunto de sus disposiciones (su cualidad y jerarquía) posee ciertos contactos con la evolución inmanente de la literatura, es decir, no es accidental con respecto a esta evolución.

Hemos intentado averiguar la vinculación de la personalidad con la evolución de la estructura, y hemos visto que la personalidad se integra a la evolución incluso con aquellos de sus aspectos que parecen menos condicionados desde fuera, es decir, con la intensidad de su actuación, la diferencia de otras personalidades contemporáneas y el conjunto (cualidad y jerarquía) de sus disposiciones. Debemos señalar que con esta aseveración no corremos en absoluto el peligro del determinismo. Ninguno de los aspectos nombrados de la personalidad, por fuerte que sea su conexión en cada caso dado con la evolución, puede ser desvinculado de su portador, es decir, de la estructura de la personalidad de la cual forma parte. Así como la estructura literaria forma una unidad desde cuya perspectiva las intervenciones de la personalidad son accidentes que alteran su regularidad inmanente, así también la personalidad forma una unidad autocentrada, y desde el punto de vista de ella se presenta como accidente aquella regu-

laridad de la evolución literaria que, al obligar a la personalidad a adaptarse a ella, altera su orden inmanente. Cada componente de una obra literaria puede ser visto tanto en su relación con la estructura de la obra (es decir, se puede averiguar la medida de su regularidad), como en su relación con la personalidad del escritor, es decir, puede indagarse la medida de su accidentalidad desde la perspectiva de la evolución antecedente de la literatura. Y viceversa, cada componente de la personalidad del escritor puede ser observado en su relación regular con la estructura de la individualidad de la cual forma parte, como también en su relación con la obra, donde debe someterse a la presión externa de una regularidad ajena. La historia de la literatura es la lucha de la inercia de la estructura literaria con las intervenciones violentas de las personalidades; la historia de la personalidad literaria o la biografía del escritor describe la lucha del artista con la inercia de la estructura literaria. La teoría de Croce sobre la obra literaria como expresión directa de la personalidad necesita restricciones.

La imprevisibilidad de la personalidad literaria y, por ende, su importancia en cuanto factor evolutivo, no puede ser evaluada plenamente si tenemos en mente la personalidad singular en cada caso. Debemos tener en cuenta que, desde la perspectiva de la evolución general de la literatura, la accidentalidad y la imprevisibilidad de la personalidad están dadas, tanto por la sucesión de las personalidades en el tiempo, como por la alternación de personalidades contemporáneas. El cuadro de la secuencia de personalidades en la historia de cualquier arte no es, ni mucho menos, tan sencillo como lo trata de expresar un verso del poeta Jaroslav Vrchlický: “Uno a otro nos pasamos las antorchas”. Las personalidades que se siguen una a otra pueden provenir de áreas geográficas y sociales muy diversas, pueden representar las más distintas disposiciones innatas, pueden ser fuertes o débiles; e igual sucede con las personalidades contemporáneas que pugnan por el predominio. La personalidad que ya ha intervenido una vez, será en sus intervenciones sucesivas un factor más o menos previsible o incluso una constante. Pero las personalidades que se suceden una a otra o que actúan simultáneamente, son factores heterogéneos e inconmensurables. Ésta es la principal razón por la cual la personalidad es, para la evolución, fuente de inquietud constante y foco de virajes. Así llegamos por otro lado una vez más a lo que constatamos arriba: sólo podemos percibir todo el peso de la personalidad como factor evolutivo, si la consideramos,

no como un punto aislado e irrepetible en el tiempo y en el espacio, sino como una fuerza permanente que ejerce una presión constante sobre la evolución, una presión cuya dirección e intensidad varían sin cesar.

Otra circunstancia que permite ver con claridad el carácter no condicionado de la personalidad con respecto a la evolución, es la siguiente: Dijimos que cada etapa evolutiva, vista como presente, implica en parte a la etapa anterior y en parte a la siguiente; en otras palabras, que la dirección de la evolución futura está siempre dada en cierta medida por los imperativos que derivan de la evolución anterior. Pero esta determinación puede atañer sólo a la directriz global, y no a su realización concreta. Digamos que en cierta etapa evolutiva aparecieron, como reacción a algún estado evolutivo inmediatamente anterior y como resultado de éste, las corrientes concretas a, b, c, d, puestas en práctica por las personalidades A, B, C y D. Difícilmente se podría comprobar en algún caso que estas corrientes fueron lógicamente necesarias hasta tal punto que pudiese faltar una de ellas si no estuviese disponible la personalidad correspondiente, o que no pudiesen agregarse corrientes e, f, g, etc., si hubiese más personalidades disponibles. Sin embargo, como bases de la evolución subsiguiente se desarrollarán aquellas corrientes que sí se realizaron y no aquellas que podríamos suponer, o más bien intuir, como no realizadas. Aquí la influencia evolutiva decisiva de la personalidad, aun con toda su accidentalidad respecto de la evolución, es muy evidente. La situación que hemos descrito es, desde luego, abstracta; en la realidad, o en la mayoría de los casos, es probable que la realización, o eventualmente la no realización, de una corriente determinada se vea influida por presupuestos evolutivos para los cuales esta corriente será más apropiada que otra, aunque esta otra también sea a priori posible. Sólo quisimos demostrar cómo la personalidad determina, con su accidentalidad, la trayectoria de la evolución inmanente, que parecería estar totalmente determinada por fuerzas suprapersonales.

Tampoco el hecho de que la personalidad actúe en la evolución como representante de cierto medio, estrato social, etc., tiene que significar sólo un papel pasivo de la misma. Por el contrario, es evidente, aunque difícilmente demostrable, que la fuerza relativa de los representantes de diversos medios (o incluso de diversas tendencias inmanentes) puede determinar la jerarquía.

Si examináramos de esta manera todos los componentes y aspectos de la obra literaria, se mostraría que cada una de ellas puede ser determinada en relación directa con la personalidad del escritor. Sin embargo, deducir de allí una dependencia absoluta de la obra literaria de la personalidad del escritor sería igualmente incorrecto que el otro extremo, el de negar del todo la dependencia de la obra de la personalidad del creador. Cada componente de la obra literaria, así como su construcción global, pueden estar a priori condicionados, tanto por la personalidad del escritor, como por la evolución de la estructura. La investigación debe contar con esta dualidad como hipótesis de trabajo y principio constructivo. Esto quiere decir que debe indagar, con respecto a cada parte de la obra y a su totalidad, en qué medida nacen de una motivación individual y en qué medida obedecen a una motivación evolutiva. En la esfera de la motivación individual se incluyen todas las influencias de otras series culturales evolutivas y el influjo de la evolución de la organización social, pues el portador de todo esto—y de ningún modo un portador pasivo—es, como ya dijimos, el individuo. Tan pronto como se haga efectiva una influencia de este tipo en la evolución de la estructura literaria, se mostrará como integrada en ella con respecto tanto al pasado como al futuro: será evidente de qué modo ha sido requerida por la evolución y cómo ha sido aprovechada. Sin embargo, la necesidad evolutiva no es idéntica a la necesidad lógica: siempre es posible suponer que la función evolutiva realizada por la influencia de una personalidad determinada habría podido realizarse por otra influencia si hubiese intervenido otra personalidad, procedente de otro medio o dotada de otras capacidades; y la evolución ulterior originada por esta otra influencia probablemente tendría otro aspecto que la efectivamente realizada. La articulación de la línea evolutiva inmanente, por estricta que parezca, deja plena libertad al accidente—al individuo—, no en el sentido de que el individuo pueda romper la tendencia evolutiva (tal intervención no sólo está fuera del alcance de la voluntad del individuo, sino también fuera de su propósito, pues el individuo pretende cambiar el estado actual, lo cual significa conservar la identidad del fenómeno cambiado), sino en el sentido de que la tendencia evolutiva es mucho más amplia que su realización concreta. Toda realización de la tendencia evolutiva es sólo una de muchas, o al menos una entre varias posibles.

La inclusión del individuo como factor evolutivo en la investigación teórica de la literatura, significa la liquidación definitiva de la concepción causal de la evolución. Mientras no veamos más que la evolución inmanente y, junto a ella, las demás series que intervienen en dicha evolución justo cuando ésta lo necesita y del modo como lo necesita, existirá el riesgo de que el término 'regularidad', aun cuando el investigador mismo lo entienda teleológicamente, contenga cierto componente latente de causalidad mecánica, propendiendo a un esquema de causas y de efectos derivados de manera necesaria e unívoca de las causas. Pero si nos damos cuenta de que detrás de la regularidad actúa sin cesar, como su reverso, lo accidental, representado por el individuo (individuo como género), el concepto de regularidad se librá de los últimos residuos de causalidad. Lo accidental y lo regular dejarán de excluirse uno a otro para unirse en una antinomia dialéctica real, dinámica y dinamizante.

La naturaleza no condicionada de la personalidad será todavía más evidente si, en lugar de considerarla desde dentro, la examinamos desde fuera; es decir, si consideramos la personalidad como fuente de estímulos y punto de intersección de las influencias externas que alcanzan a la literatura. La personalidad se verá (como ya anotamos arriba) como un conjunto de disposiciones innatas o adquiridas; dijimos también que no es fácil distinguir las disposiciones innatas de las adquiridas, pues con frecuencia una misma disposición es tanto innata como modificada por las influencias externas. Tanto lo innato como lo introducido por las circunstancias de la vida de la personalidad contiene en sí mismo un componente considerable de accidentalidad; pero más imprevisibles son los resultados en los que se juntan estos componentes particulares y, todavía más, la personalidad en cuanto estructura que une en un todo coherente las fuerzas tanto paralelas como contrarias. La unicidad de la personalidad como un todo es evidente, por lo cual es fundamentalmente errónea la suposición de Taine y sus seguidores, de que la personalidad puede ser determinada a cabalidad si la descomponemos en sus distintos componentes de origen biológico (herencia) y social (medio social, raza, etc.). Para descubrir este error, basta de hecho el conocido axioma de que la totalidad es más que la suma de sus partes y es diferente a ella.



Esto no significa que la investigación deba renunciar al análisis de la personalidad y a su ubicación objetiva en el contexto. Es posible, y necesario, procurar una descripción psicológica y una clasificación tipológica de la personalidad creadora, y es preciso resolver también los problemas generales de la psicología de la creatividad, como la cuestión de la invención poética y la imaginación, o de la relación entre la vida sexual y la creatividad artística; pero a condición de que el investigador tenga presente la posibilidad de variabilidad histórica de las regularidades aparentemente extratemporales que deriven de su material. También se debe plantear directamente el problema de la génesis de la personalidad del escritor; en otras palabras, se requiere una reflexión sobre la epistemología de la biografía. Es deber del biógrafo responder a la cuestión de cuáles influencias externas han incidido en la formación del escritor y de qué manera. Todos los actos del escritor deben ser explicados a partir de la estructura de su personalidad. La personalidad del escritor, si ha de ser entendida en su unicidad, debe ser concebida como un proceso, y no como una entidad duradera y fija. Por lo tanto, es incorrecto que el biógrafo se limite de manera ahistórica a la aprobación o al rechazo de la actuación del escritor, o a la heroización de su personalidad, ya sea positiva o negativa (el escritor como héroe del bien o del mal).<sup>5</sup>

Pero para captar la personalidad del creador como proceso, no basta descomponerla mecánicamente en los componentes que la han ido formando. El orden mismo en que estos componentes (las distintas influencias) han entrado en la personalidad, ha sido un factor de su formación: no es lo mismo si la influencia *x* afecta a la estructura de la personalidad todavía libre de la influencia *y* o después de su transformación por ella. Además, el biógrafo debe tener presente que el contacto entre la personalidad en cuanto estructura y una influencia determinada, no es mecánicamente necesario ni unívoco. Por ejemplo, el hecho de que el escritor procede de cierto estrato social muy probablemente puede ser un factor de su estructura mental, pero es pensable el caso extremo en que este hecho quede sin

---

<sup>5</sup> Una observación: la heroización es un procedimiento igualmente anticientífico si es provocador (el poeta como rebelde contra el ideal convencional del ser humano) o pequeño burgués (el poeta como un ejecutante perfecto del ideal del ciudadano de bien). La biografía se convierte así en un tratado moralizante, en el cual el único valor científico lo pueden tener los datos objetivos, si son nuevos.



efecto, sobre todo si es inhibido por otra influencia externa más fuerte. Y si la procedencia social se convierte efectivamente en un factor, su influencia no siempre es directa: el escritor puede ser exponente de un estrato social diferente del de su origen, o de varios estratos sociales sucesivamente, e incluso puede llegar a ser opositor de su propia clase social.

## LA INTENCIONALIDAD Y LA NO INTENCIONALIDAD EN EL ARTE

Entre las creaciones humanas, la obra de arte parece ser el prototipo mismo de producción intencional. La producción práctica también es intencional; sin embargo, en ella el hombre sólo dirige su mirada a aquellas propiedades del objeto fabricado que deben servir al propósito que tiene en mente, dejando fuera de consideración todas las demás propiedades, que son indiferentes desde el punto de vista del propósito. Esto se manifiesta sobre todo desde la época en que se produjo una clara diferenciación de las funciones. Todavía en las herramientas artesanales, originadas en un medio donde las funciones no estaban diferenciadas, se nota la atención a las propiedades “inútiles” (adornos ornamentales con función simbólica y estética, etc.); en cambio, la máquina o la herramienta modernas efectúan una selección perfecta de las propiedades relevantes para el fin dado. Tanto más claramente se destaca hoy la diferencia entre la producción práctica y la artística, que antiguamente no era muy evidente (y que todavía hoy no lo es en la producción artesanal, allí donde ésta aún existe). La producción artística no pierde de vista una sola propiedad del objeto, ni tampoco un solo detalle de su configuración. La obra artística cumple su destinación de signo estético como un todo indivisible. Ésta parece ser la fuente y la justificación de la impresión de intencionalidad suprema que nos causa una obra de arte.

A pesar de ello, o tal vez justamente por ello, al observador atento, desde la Antigüedad hasta hoy, siempre le ha llamado la atención el hecho de que la obra artística como un todo y el arte en general contienen numerosos momentos que escapan a la intencionalidad y sobrepasan el propósito dado en cada caso singular. La explicación de tales momentos no intencionales se ha buscado en el artista, a saber, en los procesos psíquicos que acompañan a la creación y en la participación del subconsciente en el nacimiento de la obra. Así lo atestigua la conocida expresión de Platón puesta en boca de Sócrates en *Fedro*: “La tercera clase de posesión y de delirio es la inspirada por las musas; cuando se apodera de un alma ino-

cente y virgen aún, la transporta y le inspira odas y otras obras poéticas que sirven para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando innumerables proezas de sus antepasados.... quienquiera que se aproxime al santuario de la poesía sin este delirio que viene de las musas, o quien crea que el arte solo basta para hacerle gran poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios será eclipsada por los cantos de los que están agitados por el delirio.” El “arte solo” (*techne*), es decir, la intencionalidad consciente, no basta: se necesita el “delirio”, o la participación del subconsciente; y más aún: sólo ésta da el toque de perfección a la obra.

La Edad Media, que veía en el artista sólo un imitador de la belleza de la creación divina<sup>1</sup> y un productor semejante a los artesanos,<sup>2</sup> era ajena a la cuestión del consciente y el subconsciente en la creación artística; pero ya en el Renacimiento volvemos a encontrar varias menciones de este problema. Por ejemplo, en el “Tratado de pintura” de Leonardo da Vinci leemos: “Cuando la obra pictórica está a la par con la razón del artista, es un mal signo en la valoración de la obra. Y cuando la obra sobrepasa a la razón, es todavía peor; ése es el caso de los que se preguntan a sí mismos cómo hicieron para que la obra les saliera tan bien.” Aquí la participación del subconsciente y, por ende, de la no intencionalidad en la creación artística es rechazada, ya que el arte renacentista y su teoría tienden a racionalizar el proceso creador de tal manera que el arte compite con el conoci-

---

<sup>1</sup> “Dios solo es el verdadero creador, que crea de tal modo que de la nada surge algo. La naturaleza no crea en este sentido, sino que descubre y desarrolla lo que ha sido ya creado en germen, prestando a lo creado sus diferentes formas fenoménicas. El hombre no puede hacer ni siquiera esto. Sólo une o separa lo que halla ya hecho o cambia el orden de las partes, pensando que, al crear así nuevas combinaciones, crea por lo menos de la misma manera como lo hace la naturaleza. Pero su arte es mera imitación de la naturaleza, es un arte inauténtico, falso y falsificador, imitador y simulador; es una ‘ars adulterina’. Es significativo que una etimología medieval asociara la expresión ‘ars mechanica’—el nombre de la artesanía, el único arte de que es capaz el hombre—con ‘moechus’ (adúltero). Esta ‘ars moecha’ falsifica y mancilla, echándola por tierra, a la verdadera obra de arte, que es la creación divina y natural.” H. H. Glunz, *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters* (Bochum-Langendreer: Verlag von Heinrich Pöppinghaus, 1937) 215-16.

<sup>2</sup> “En la estructura fuertemente social de la civilización medieval, el artista ocupaba la posición de un simple artesano y cualquier desarrollo anárquico estaba vedado a su individualismo, puesto que una disciplina social natural le imponía, desde fuera, ciertas condiciones limitantes.” J. Maritain, *Art et scolastique* (Paris: Louis Rouard, 1935) 34.

miento científico;<sup>3</sup> pero por eso mismo es significativo que, incluso bajo el dominio de tal tendencia, aparezca una alusión al subconsciente en la creación artística.

Es particularmente a comienzos del siglo XIX cuando el subconsciente como factor de la creación artística se pone en boga en la teoría del arte. En él se basa toda la teoría del genio: “El hombre genial también puede actuar de manera racional y premeditada, pero esto sólo sucede accidentalmente. Ninguna obra de genio puede ser mejorada mediante la reflexión y sus resultados inmediatos,” dice Goethe en una carta a Schiller; y Schiller a su vez escribe: “El inconsciente unido a la reflexión hace al poeta”.<sup>4</sup> Desde entonces el interés por el subconsciente en la creación artística no ha menguado. La psicología científica ve cada vez más claramente la participación y la actividad del subconsciente en la vida psíquica en general.<sup>5</sup> De acuerdo con el modelo de la creación artística, se indaga sobre la participación del subconsciente en la creación científica, técnica, etc. (Ribot, Paulhan); aparecen estudios especializados sobre la participación del subconsciente en la creación artística misma,<sup>6</sup> como también se observa el papel del subconsciente en la vida psíquica en general y su influencia sobre la estructura de la personalidad en particular (Janet y otros). El psicoanálisis sigue minuciosamente el transcurso de los procesos subconscientes, también con una marcada orientación al arte, y la actividad iniciativa del subconsciente es uno de sus presupuestos fundamentales.

---

<sup>3</sup> “La estética del Renacimiento está orientada realmente a lo bello natural, cuyo misterio procura develar, y el arte es un simple instrumento de comprensión y formación final de los presupuestos formales dados por la naturaleza. Sólo si contemplamos el arte renacentista en este contexto, podremos comprender su sentido más íntimo: este arte quiere aprehender el mundo y acabar de crearlo según sus propias leyes. . . . El arte renacentista se acompaña de una multitud de tratados que buscan dar fundamento racional al trabajo artístico. Quien se acerque a estos tratados con la expectativa de hallar en ellos hermosas emociones y vivencias, se asombrará de su seca gravedad y su objetividad matemática. . . . El sentido global del trabajo de estos artistas sólo se puede captar si lo consideramos en relación con la investigación en ciencias naturales de esa época; entonces se comprenderá su más profundo significado: es precursor de la nueva ciencia.” H. Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit* (Frankfurt: Verlag Gerhard Schulte-Bulmke, 1935) 26-30.

<sup>4</sup> Walzel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie* (Frankfurt am Main, 1937) 26, 23.

<sup>5</sup> “El subconsciente es un acumulador de energía: acumula para que el consciente pueda gastar”. Ribot, citado por Dwelshauvers en *L'Inconscient* (París, 1916) 5.

<sup>6</sup> Behaghel, *Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen* (Leipzig, 1907).

El problema del consciente frente al subconsciente en el arte tiene no sólo una larga tradición, sino una vitalidad aún inagotada. A esto contribuye también el hecho de que el problema del subconsciente posee una importancia concreta para la práctica artística misma: una y otra vez los artistas deben preguntarse a sí mismos hasta qué punto pueden contar con su subconsciente en su actividad creativa. No importa que la respuesta varíe según las diversas corrientes y circunstancias: una vez en favor de la creación consciente (cfr. Edgar A. Poe, *Filosofía de la composición poética*), otra vez en favor del subconsciente (cfr. los pasajes citados de Goethe y de Schiller).

Todos los que han planteado, desde la Antigüedad, la cuestión del subconsciente en la creación artística, evidentemente solían referirse no sólo al proceso psicológico de la creación, sino también a la no intencionalidad que es aparente en la obra creada (véase el texto citado de Platón). Sin embargo, las dos cosas—el subconsciente en la creación y la no intencionalidad en la obra creada—les parecían idénticas.

Sólo la psicología moderna ha descubierto que también el subconsciente posee su propia intencionalidad, con lo cual ha establecido el presupuesto para separar los dos problemas: la intencionalidad frente a la no intencionalidad, por un lado, y el consciente frente al subconsciente, por el otro. A conclusiones similares—independientemente de la psicología—ha llegado también la moderna teoría del arte, al demostrar que puede existir incluso una *norma* subconsciente; y recordemos que una norma es intencionalidad condensada en una regla.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Nos referimos a algunos estudios de métrica moderna, por ejemplo, un trabajo de Josef Rypka titulado “La métrique du Mutaquárib épique persan” (*Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 6 [1936], p. 192 y sigs.). Mediante el análisis estadístico del verso persa antiguo, el autor demuestra que en este tipo de verso actúa, paralelamente al metro cuantitativo sujeto a reglas conscientes, una tendencia hacia una distribución regular de los acentos léxicos y de los límites entre las palabras. Los poetas mismos no eran conscientes de esta tendencia, la cual eludió además a las investigaciones de especialistas europeos en métrica hasta el descubrimiento hecho por Rypka. Y, sin embargo, se trata de un factor estético activo: las discrepancias entre el metro cuantitativo, que es muy regular, y la tendencia latente hacia una distribución regular de los acentos léxicos y de los límites entre las palabras, aseguran la diferenciación rítmica del verso. Si éste se basara tan sólo en el metro cuantitativo, sería rítmicamente monótono.

La necesidad de separar los dos problemas (el de la intencionalidad frente a la no intencionalidad, y el problema psicológico del consciente y del subconsciente en la creación artística) se comprueba también por el hecho de que la no intencionalidad puede participar en la creación de una obra artística sin ninguna intervención, ya sea consciente o subconsciente, por parte del artista. Hoy día, cuando en la escultura son tan frecuentes los torsos artificiales, nadie pondría en duda que, al contemplar los torsos de la Antigüedad, percibimos espontáneamente su truncamiento como parte de su efecto artístico. Cuando estamos delante de la Venus de Milo, no tratamos de completar el contorno de la estatua con un yelmo y una mano que sostiene una granadilla, como lo sugiere una propuesta de reconstrucción, o con un escudo apoyado en el muslo, como lo imagina otra.<sup>8</sup> Incluso puede decirse, en general, que cualquier idea de completar el estado actual de la estatua tendría un efecto perturbador sobre nuestra percepción; y sin embargo, el contorno tan tridimensionalmente perfecto como lo apreciamos hoy y como ha sido destacado con la ayuda de un pedestal giratorio, es en gran medida el resultado de un accidente, sobre el cual el artista no pudo tener influencia alguna.

Aunque la psicología ha aportado mucho a la solución del problema de los elementos conscientes y subconscientes en la creación, es necesario replantear la cuestión de la intencionalidad y la no intencionalidad en la creación artística con independencia de la psicología. Esto es lo que vamos a intentar en el presente trabajo. Sin embargo, si deseamos liberarnos radicalmente del enfoque psicológico, debemos partir, no del iniciador de la actividad, sino de la actividad misma o de su producto.

Comenzaremos por la *intencionalidad*, dejando por ahora de lado su contrario, la no intencionalidad. Nuestra primera pregunta será: ¿de qué manera interviene la intencionalidad en la actividad o en el producto? En las actividades prácticas, que son el caso más común de acción, la intencionalidad se manifiesta ante todo por la orientación hacia determinado objetivo que debe ser alcanzado con la actividad, y también por el hecho de que la actividad se origina en determinado sujeto. En cuanto al producto de la actividad, la orientación hacia el objetivo se manifiesta de

---

<sup>8</sup> Ver A. H. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte* I (Stuttgart, 1923) 413.

alguna manera en su configuración; también la participación del sujeto en la producción del objeto la inferimos de esta configuración. Sólo cuando conocemos ambas instancias—objetivo y sujeto—, consideramos la actividad o su producto como satisfactoriamente caracterizados; y así mismo la valoración de la actividad o de su producto tiene en cuenta estas dos instancias. Naturalmente, unas veces nos interesará más el objetivo (preguntaremos si la actividad fue adecuada con respecto al objetivo), otras veces el sujeto (indagaremos si el objetivo elegido por el sujeto fue deseable y si fue proporcional a sus capacidades); pero sigue siendo cierto que nuestra atención se centrará, no en la actividad misma o en su producto, sino en el punto de partida y el punto de llegada, es decir, en dos instancias situadas *fuera* de la actividad misma (como también fuera de su producto).

Otra cosa sucede en la actividad artística. Sus creaciones no se dirigen hacia ningún objetivo exterior, sino que ellas mismas son el objetivo. Esto es válido aun si admitimos que una obra artística puede adquirir *secundariamente*, por medio de sus funciones extraestéticas (subordinadas, sin embargo, a la función estética), una relación con los fines externos más variados. Ninguno de tales objetivos secundarios alcanza a caracterizar de manera completa e inequívoca la finalidad de la obra, mientras contemplamos ésta justamente como una creación artística. Así mismo, la relación con el sujeto en el arte es diferente, menos determinada, que en las actividades prácticas. En éstas, el único sujeto que importa es a todas luces el autor de la actividad o del producto (si es que preguntamos por el autor); en la actividad artística, por el contrario, el sujeto básico no es el creador, sino aquel individuo al que se dirige la creación artística, es decir, el receptor. El artista mismo, en la medida en que trata su producto como un producto artístico (no como un objeto de producción material), ve y juzga su obra como receptor; y el receptor no es un individuo determinado, sino cualquier individuo. Todo esto se desprende del hecho de que la obra artística no es una “cosa”, sino un signo, destinado a mediar entre los individuos; y más precisamente, un signo autónomo, desprovisto de una relación unívoca con la realidad, lo cual destaca aún más su papel de mediador.<sup>9</sup> Vemos,

---

<sup>9</sup> Véase nuestros artículos “El arte como hecho signico” y “La denominación poética y la función estética del lenguaje”. (En el presente volumen. N. de la T.)



pues, que ni siquiera la relación con el sujeto puede caracterizar la obra de arte de manera inequívoca.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> La afirmación de que la obra de arte no puede ser caracterizada inequívocamente con relación a su creador, puede parecer paradójica si recordamos que existen corrientes enteras en la estética, como Croce y sus adeptos, que consideran la obra artística como una expresión inequívoca de la personalidad del autor. Sin embargo, no se debe generalizar una apreciación que es característica tan sólo de cierta época y de cierta actitud hacia el arte. Es bien sabido que todavía la Edad Media era indiferente hacia el autor de la obra; sólo en el Renacimiento empezó a formarse el concepto de autoría, de lo cual nos da un testimonio diciendo Giorgio Vasari en su biografía de Miguel Ángel. Vasari concluye así su relato de la creación de la *Piedad*: “Y por el amor y el esfuerzo con que había creado esa obra, Miguel Ángel decidió (cosa que no hizo en ninguna otra obra) dejar escrito su nombre en una cinta que ciñe el pecho de Nuestra Señora. Sucede que un día Miguel Ángel encontró junto a la estatua un grupo de forasteros de Lombardía que la alababan mucho, y cuando uno de ellos preguntó quién la había hecho, otro contestó: nuestro Gobbo de Milán. Miguel Ángel se quedó callado, pero no le gustó que su obra fuese atribuida a otro. Una noche se encerró dentro con una lamparita y sus cinceles y talló en la cinta su nombre” (Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* [Firenze, 1915] 315). Esta anécdota indica que todavía para el artista renacentista, aunque orgulloso de su obra, no fue motivo íntimo para la apropiación expresa de la obra alguna sensación de una relación profunda con ella, sino los celos; sólo cuando la obra fue atribuida a otro, el autor resolvió firmarla.

La misma actitud de indiferencia hacia el autor que caracterizó a la Edad Media, la hallamos todavía mucho más tarde en el medio cultural folclórico: “Cuando un humilde campesino ve un templo que lo impresiona y en el templo un cuadro que le parece admirable, y cuando oye tocar y cantar una misa que lo encanta, no preguntará por el nombre del arquitecto, del pintor o del compositor, sino que alabará lo que le parece digno de alabanza; a lo más deseará saber quién financió la construcción del templo, quién donó el cuadro para el altar y quiénes están tocando y cantando en el coro. Y de la misma manera se comportará con respecto a sus propias canciones. Tal vez ha escuchado personalmente una improvisación y conoce al improvisador, recuerda la letra y la melodía de la canción, y ayuda a propagarla con su propio canto; pero la canción misma le interesa a él y a sus oyentes más que el coplero. La signatura que lleva la canción es el lugar y la región de su origen, o cualquier otro signo exterior y fortuito, más que el nombre de una persona” (Otakar Hostinský, *Česká světská píseň lidová* [La canción secular folclórica checa] [Praha, 1906] 23). Este pasaje dice que al campesino no le interesa la personalidad del autor, sino la obra. Si su atención se dirige a una persona, es más bien a uno de los receptores —el que mandó construir el templo, el que donó el cuadro, el que toca y canta. Todavía más claramente caracteriza este interés por el receptor—o por el receptor que reproduce la obra— František Bartoš: “El pueblo sólo conocía a los buenos cantantes, sin preguntar por los poetas. Cuantas más canciones nuevas sabía el cantante, tanto más lo apreciaban; pero nadie preguntaba de dónde las había tomado, pensando simplemente que se las había escuchado a alguien, de la misma manera que ellos se las estaban escuchando por primera vez a él” (N. Melniková-Papoušková, *Putování za lidovým uměním* [En busca del arte folclórico] [Praha, 1941] 169).

La coincidencia entre la actitud medieval y la del medio folclórico hacia el autor de la obra demuestra que la afirmación de una conexión estrecha entre el autor y la obra es propia de determinados períodos, pero no es un hecho válido de manera general o por principio. Todavía más importante es que el “sentido” de la obra depende (como veremos más adelante) no sólo de su

Las dos instancias límite que en las actividades prácticas bastan para caracterizar la intención que dio origen a la actividad o a su producto, receden en el arte al segundo plano. En el primer plano se instala la intencionalidad en sí. Pero ¿qué es la intención “en sí”, si no está determinada con respecto al objetivo y al iniciador de la acción? Señalamos antes que la obra de arte es un signo autónomo, carente de un referente inequívoco. Como signo autónomo, la obra de arte no entabla una relación obligatoria mediante sus componentes individuales con aquella realidad que representa (comunica) a través de su tema; sólo como *totalidad* puede la obra establecer, en la conciencia del receptor, una relación con cualquier vivencia o cualquier conjunto de vivencias del receptor (la obra artística “significa” entonces la experiencia vital del receptor o su mundo psíquico). Hay que destacar este hecho, sobre todo en contraste con los signos comunicativos (por ejemplo, el enunciado verbal comunicativo), donde cada componente y cada unidad semántica parcial pueden ser verificados con respecto a la realidad a la cual se refieren (por ejemplo, en la prueba científica).

En consecuencia, un aspecto muy importante en la obra artística es la unidad semántica; y la intencionalidad es la fuerza que confiere unidad a las partes y los componentes de la obra, y que reviste a la obra de sentido. Cuando un receptor adopta frente a un objeto aquella disposición que es usual en la percepción de una obra de arte, enseguida procura hallar en su configuración los indicios de una organización que permita entenderlo como una totalidad semántica. La unidad de la obra artística, tantas veces buscada por los teóricos del arte fuera de la obra misma (en la personalidad del artista o en la vivencia como encuentro único de la personalidad del autor con la realidad), la unidad que las corrientes formalistas trataron de explicar, sin éxito, como la armonía perfecta de todas las partes y componentes de la obra (armonía que en realidad nunca existe), sólo puede ser hallada en la intencionalidad, fuerza que actúa al interior de la obra buscando la superación de las contradicciones y tensiones entre sus partes y sus componentes, confiriendo un sentido unitario al conjunto de estas partes y componentes y creando determinadas relaciones entre ellos. Esto

---

autor, sino también de la manera como concibe la obra el receptor. Quienes pretenden deducir de la obra conclusiones inequívocas sobre el artista, su perfil psíquico, sus vivencias, etc., corren riesgo de imputarle al autor su propia interpretación de la obra.

quiere decir que la intencionalidad en el arte es una energía *semántica*. En las actividades prácticas la intencionalidad también tiene el carácter de una fuerza que confiere unidad de sentido a la actividad; pero este carácter es encubierto por el hecho de que la atención se dirige al objetivo o al autor de la actividad. Tan pronto como concebimos una actividad práctica o su producto como un hecho artístico, la necesidad de unificación semántica aparece con toda claridad (por ejemplo, cuando los movimientos con que se ejecuta un trabajo se convierten en objeto de percepción por sí mismos, por analogía con la danza o con la pantomima, o cuando contemplamos una máquina como una obra de arte plástico a semejanza de la escultura).

Una vez más vemos aquí la importancia del sujeto receptor en el arte: la intencionalidad como hecho semántico sólo es patente para aquel que adopta frente a la obra una actitud no influida por un fin práctico. El autor, siendo el productor de la obra, tiene con ella una relación también puramente práctica. Su meta es terminar la obra, y en el camino hacia esta meta se encuentra con dificultades técnicas propias del oficio, que no tienen nada que ver con la intencionalidad artística misma. Es bien sabido que los artistas, al valorar las obras de otros, suelen dar gran importancia a la destreza con la cual fueron vencidas las dificultades técnicas en tales obras; por lo general, este criterio es ajeno al receptor cuyo interés es puramente estético. Además, el artista puede guiarse en su labor (al menos en parte) por motivos personales de índole práctica (consideraciones económicas, que se manifiestan abiertamente entre los artistas del Renacimiento, como lo atestiguan numerosos pasajes de las *Vidas* de Vasari); también estas consideraciones encubren la intencionalidad “pura” o autotélica.

Es cierto que el artista también debe considerar la obra como signo autónomo, incluso mientras todavía está trabajando en ella, de modo que en su actitud hacia la obra en proceso de creación se mezcla la motivación práctica con la intencionalidad pura. Pero lo importante es que en los momentos en que el artista contempla su creación desde la perspectiva de la intencionalidad pura, con el afán (consciente y subconsciente) de introducir en la configuración de la obra huellas de esta intencionalidad, está actuando como receptor, y que sólo desde el punto de vista del receptor se

manifiesta la tendencia hacia la unidad semántica en toda su potencia y claridad. No es la actitud del autor hacia la obra, sino la del receptor, la que es básica o “no marcada” para la comprensión de la intención propia de la obra, es decir, la intención artística. Por paradójico que parezca, la postura del artista se muestra —desde el punto de vista de la intencionalidad— como secundaria o “marcada”. Por lo demás, esta concepción de la relación entre el artista y el receptor con respecto a la obra no carece de ejemplos en la praxis; sólo debemos superar nuestra visión actual e históricamente limitada, a la cual atribuimos injustamente una validez general. Por ejemplo, cuando Vasari indaga (en la biografía de Pietro Perugino) por qué “entre todas las ciudades, Florencia fue la que más excelentes maestros produjo en todas las artes, sobre todo en la pintura”, lo que más destaca no son los artistas mismos (como tal vez lo haríamos hoy), sino la circunstancia de que a éstos “los impulsa el juicio que profieren muchos ciudadanos, pues el aire de ese lugar hace a las mentes naturalmente libres, de tal manera que no se contentan con creaciones mediocres, sino que siempre valoran las obras por su excelencia y su belleza, más que por su autor.”<sup>11</sup>

Por otra parte, tampoco puede afirmarse que sólo la actitud del autor sea activa, mientras que la del receptor sea pasiva. El receptor también es activo en su relación con la obra. La unificación semántica que tiene lugar durante la percepción, aunque inducida en mayor o menor medida por la construcción de la obra, no se limita a la mera percepción, sino que tiene el carácter de un esfuerzo por medio del cual se establecen relaciones mutuas entre los diferentes componentes de la obra percibida. Más aún: este esfuerzo es creador en el sentido de que, al establecerse relaciones complejas pero unificadas entre las partes y los componentes de la obra, se genera un significado que no está contenido en ninguno de los componentes considerados por separado, ni tampoco se desprende de la simple suma de éstos. Si bien el resultado del esfuerzo unificador está predeterminado en mayor o menor medida por la configuración de la obra, siempre depende en parte del receptor; éste decide (no importa si consciente o

---

<sup>11</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori. Le opere di Giorgio Vasari con nuove anotazioni e commenti di Gaetano Milanesi* (Firenze: G. C. Sansoni, 1906) tomo III, 567. N. de la T.

subconscientemente) cuál de los componentes de la obra tomará como base de la unificación semántica, y qué sentido dará a las relaciones mutuas de los componentes en su conjunto. Esta iniciativa del receptor (que por lo común sólo es individual en pequeña medida, ya que viene dada por factores generales como la época, la generación, el medio social y otros) permite que diferentes receptores (o, mejor, diferentes grupos de receptores) proyecten en una misma obra una intencionalidad diversa, a veces notablemente divergente de aquella con la cual proyectó y construyó su obra el autor. En la interpretación que hace el receptor no sólo puede producirse un cambio de la dominante y un reagrupamiento de los componentes que originalmente fueron portadores de intencionalidad; también pueden llegar a transmitir la intencionalidad algunos componentes que originalmente estaban fuera de la intención. Tal sucede, por ejemplo, cuando ciertas expresiones de un poema antiguo que son obsoletas, pero que en su tiempo eran simplemente formas de expresarse corrientes, impresionan al lector actual como arcaísmos de gran efecto poético.

El papel activo del receptor en la génesis de la intencionalidad confiere a ésta un carácter dinámico. Como resultante del encuentro entre la orientación del receptor y la configuración de la obra, la intencionalidad es lábil, fluctuando incluso durante la percepción de una misma obra, o por lo menos de un acto de percepción a otro (aun en el mismo receptor). Es bien sabido que cuanto más vivamente impresiona una obra a un receptor, tantas más posibilidades de percepción le ofrece.

La participación activa del receptor en la intencionalidad en el arte puede llegar a ser explícita: así sucede cuando el receptor interviene directamente en la creación de la obra. Estos casos son bastante frecuentes, empezando por el hecho de que el artista en su trabajo creativo tiene en cuenta al público. A veces la influencia del público es tan sólo inhibitoria,<sup>12</sup> otras veces es positiva. Incluso los casos en que el artista lucha con su obra contra el gusto imperante, son una expresión indirecta de la actividad del

---

<sup>12</sup> “Por mucho que el artista se respete a sí mismo, también tiene que respetar algunos prejuicios de su público” (Arnold Bennett sobre sí mismo, citado según L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* [Sociología de la formación del gusto literario], cap. IV, “La literatura y el público”).

receptor en la génesis de la intencionalidad en el arte. Entre los receptores se cuenta el crítico, cuya participación en la creación artística es muy evidente.<sup>13</sup> En ocasiones los artistas presentan su obra tentativamente, antes de publicarla, a ciertas personas que consideran como representantes de su público (recuérdese la anécdota de Molière y su sirvienta). Sin embargo, no siempre el artista tiene en mente la audiencia que recibirá su obra en el momento de su publicación. Con esta audiencia a menudo está en conflicto, apelando, en contraste, a un público futuro o del todo inexistente, como lo hace Stendhal (“seré leído alrededor de 1880”); pero esta idea también influye en la intencionalidad del artista. Por último, no sólo el público es receptor —lo es también el comprador que encarga una obra de arte, y sabemos cuán grande en todos los aspectos fue la influencia que ejercieron en el Renacimiento los compradores de arte sobre la creación originada por su estímulo. Un caso aparte es el arte folclórico, donde el límite entre el receptor y el autor a menudo se borra por completo. La canción folclórica, por ejemplo, una vez aceptada por el consenso colectivo, comienza a pasar por incontables variaciones; y los iniciadores de tales variaciones ya no son autores, en el sentido que tiene esta palabra en el arte culto, sino más bien receptores.

La intencionalidad en el arte no puede ser entendida plenamente sino desde el punto de vista del receptor. Con esto no queremos afirmar que la iniciativa del receptor real predomine por principio sobre la iniciativa del autor, ni tampoco que sea equivalente a ella. Con el término ‘receptor’ caracterizamos determinada posición frente a la obra de arte, en la cual se encuentra también el autor, en la medida en que percibe su obra como signo, es decir, como obra de arte y no sólo como un producto material. Desde luego, sería incorrecto designar por principio la relación activa del autor con la obra como secundaria (aunque en la práctica esto es posible, como lo muestra el arte folclórico); pero habría que señalar con claridad el

---

<sup>13</sup> “Al final de su artículo ‘Herec a kritik [El actor y el crítico]’ (*Dramaturgia*, 154), Hilar confiesa sentir una necesidad casi fisiológica de aprobación: ‘Así somos los teatreros. Necesitamos que la gente nos crea y que sea exigente con nosotros. Entonces somos capaces de lo sobrehumano. Una palabra de desconfianza o de duda nos desequilibra y aplasta. Una palabra de confianza nos eleva e inspira. Tal es el poder y la responsabilidad de la palabra del crítico.’” (Citado según el estudio de M. Rutte, *K. H. Hilar: Člověk a dílo [K.H. Hilar: El hombre y su obra]*, 1936, p. 94).

intervalo que separa la intencionalidad en el arte de la vida psíquica privada del artista. Esto sólo es posible si nos damos cuenta de que el individuo que más puramente percibe la obra del artista como signo, es el receptor.

Al liberar la intencionalidad de una relación directa y estrictamente unilateral con el autor, la hemos despsicologizado: su aproximación al receptor no vuelve a convertirla en un hecho psicológico, ya que el receptor no es un individuo concreto, sino cualquier persona. Aquello que el receptor aporta a la obra durante la percepción —su “psicología” particular— varía de un receptor a otro y, en consecuencia, queda por fuera de la obra en cuanto objeto. De otra parte, con la despsicologización de la intencionalidad cambia radicalmente el aspecto del problema central de este estudio, a saber, el de la no intencionalidad en el arte, y se nos presenta una nueva vía hacia su solución. De ello trataremos en los párrafos siguientes.

Primero, sin embargo, se interpone otra cuestión: desde el punto de vista del receptor, ¿existe algo en la obra que pueda considerarse no intencional? Si el receptor hace un esfuerzo por captar toda la obra como signo, como una formación que tiene origen en una intención unitaria y que deriva de esta intención unitaria un sentido unitario, ¿puede existir, para el receptor, algo en la obra que esté por fuera de dicha intención? En efecto, algunas orientaciones en la teoría del arte pretenden excluir la no intencionalidad del arte por completo.

La concepción de la obra de arte como puramente intencional fue afín sobre todo a las corrientes construidas sobre la perspectiva del receptor, entre ellas las formalistas. En el ámbito de la concepción formal del arte poco a poco se han creado, en el último medio siglo, dos conceptos que reducen la obra a intencionalidad pura: ‘estilización’ y ‘deformación’. El primero, que proviene de las artes plásticas, pretende ver en el arte sólo la superación y asimilación de la realidad mediante la unidad de la forma. En la teoría programática del arte, esta noción tuvo curso especialmente en el período en que las corrientes postimpresionistas en la pintura estaban dedicadas a recuperar el sentido de la unificación formal de los objetos representados y del cuadro como un todo, al tiempo que el simbolismo en la poesía reaccionaba de manera similar contra el naturalismo. El concepto de estilización penetró incluso en la naciente estética científica objetivista



(en la estética checa lo utiliza Otakar Zich). El concepto de deformación se puso en boga después del de estilización, también en correlación con la evolución del arte, cuando, en aras de destacar la forma, se comenzó a violar y romper la convención formal de tal manera, que la tensión entre el modo de creación nuevo y el que se pretendía superar produjera una sensación de dinamismo de la forma.

Si echamos hoy una mirada retrospectiva a los conceptos de estilización y deformación, encontramos que en ambos casos se trató esencialmente de un intento por encubrir la necesaria presencia de la no intencionalidad como uno de los factores de la impresión producida por la obra de arte. El concepto de estilización desplaza, de manera tácita pero eficaz, la no intencionalidad hacia afuera de la obra artística misma, hacia sus antecedentes, es decir, la realidad del objeto representado o del material utilizado en el trabajo; esta “realidad” es superada, “asimilada”, por la creación. Y el concepto de deformación pretende reducir la no intencionalidad al conflicto de dos intencionalidades: la que es superada y la que se superpone. Hoy podemos afirmar que, a pesar de haber sido fructíferos para la solución de ciertos problemas, los intentos mencionados terminaron en un fracaso. La intencionalidad *necesariamente* produce en el receptor la impresión de un artefacto, que es lo contrario de la realidad inmediata o “natural”; mientras que una obra viva, una obra que no está automatizada para el receptor, necesariamente evoca, *además* de la impresión de intencionalidad (o mejor: inseparablemente de ella), una impresión inmediata de realidad, o mejor: una impresión *causada por* una realidad.

El mejor ejemplo para aclarar esta polaridad esencial entre la intencionalidad y la no intencionalidad en la percepción del arte, lo ofrecen aquellos casos en que uno u otro de los dos aspectos prevalece en la percepción. Utilizaremos los testimonios de dos receptores, uno de los cuales concibe la obra de arte predominantemente como signo, mientras que el otro es impresionado por ella como por una realidad inmediata.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Los dos ejemplos los trae R. Müller-Freienfels en *Psychologie der Kunst: Eine Darstellung der Grundzüge* (Leipzig-Berlin: Teubner, 1912) 169 y sigs. Se trata de testimonios de dos espectadores de teatro, no nombrados. El autor los utiliza con otro fin que nosotros: para establecer tres tipos de receptor según la manera como se realiza el “yo” del espectador durante la percepción.



Dos espectadores de teatro hablan de su actitud hacia la obra de arte. Este es un caso particularmente apropiado para demostrar y caracterizar los elementos no intencionales en la percepción, ya que el teatro es una de las artes que apelan muy directamente a la capacidad del espectador para vivenciar la obra artística como una realidad no mediada. Uno de los dos espectadores, que a pesar de ello entiende el teatro como un arte predominantemente intencional, dice:

Estoy sentado delante de la escena como delante de un cuadro. En todo momento sé que la acción que veo no es real; en ningún momento olvido que estoy sentado en un auditorio. Naturalmente, a ratos siento las emociones y pasiones de los personajes representados, pero esto es sólo material para mi propio sentimiento estético. Y este sentimiento no reposa en las pasiones representadas, sino que se mantiene *por encima* de ellas. Mientras tanto, mi juicio permanece vigilante y claro. Mi emoción es siempre consciente y clara. Nunca me dejo llevar por la obra; y si de todas maneras esto llega a suceder, me es desagradable. Las personas que se dejan arrebatar por el amor o el temor, tienen sentimientos por completo antiartísticos. El arte comienza allí donde se olvida el “qué” y sólo interesa el “cómo”.

Totalmente al contrario concibe el teatro el otro testigo, una dama que se expresa así:

Olvido por completo que estoy en el teatro. Mi propia existencia cívica se me escapa. Sólo siento las emociones de los personajes. Ya monto en cólera con Otelo, ya tiemblo con Desdémona. A veces quisiera intervenir para salvar a alguien. Me siento arrastrada tan rápidamente de un estado de ánimo a otro, que no soy capaz de razonar. Esto es más fuerte en las obras modernas, pero recuerdo también que una vez en el final de un acto de *El rey Lear* noté que de la angustia me estaba aferrando a mi amiga.

---

Así llega a tres tipos: *Extatiker* (“extático”), *Mitspieler* (“coactor”) y *Zuschauer* (“espectador”). Los testimonios que citamos en el texto documentan los tipos *Zuschauer* y *Mitspieler*. Si hubiéramos de confrontar nuestra concepción de la polaridad entre la intencionalidad y la no intencionalidad con esta tipología de Müller-Freienfels, diríamos que el tipo “extático” es sólo un matiz de los casos en que predomina el sentido del carácter signífico de la obra artística, es decir, un caso muy cercano al tipo *Zuschauer*. El extático, tal como lo describe Müller-Freienfels, está completamente “dentro” de la obra percibida y, hasta donde es posible, contempla la realidad por medio de la obra. Más aún: cuando está frente a la realidad misma, la percibe según el modelo de una obra artística.

Müller-Freienfels considera este modo de recepción como primitivo. Hasta cierto punto tiene razón, si lo que tiene en mente son casos tan extremos como el citado. Sin embargo, también la percepción dirigida hacia la intencionalidad artística incluye elementos de esta actitud de vivencia inmediata. Lo demuestra el primer testigo mismo, cuando admite que “a ratos siente las emociones y pasiones de los personajes representados”, y que a veces incluso se “deja llevar” por la obra, aunque contra su voluntad consciente.

Este “dejarse llevar”, este arrebató espontáneo que hace de la obra una parte directa de la vida del espectador (en ocasiones el espectador se deja llevar hasta la reacción física —Don Quijote en el teatro de títeres), está fuera de la intencionalidad. Para el espectador, la obra de arte deja de ser un signo autónomo, sostenido por una intención unificadora; e incluso deja de ser signo del todo, para convertirse en una realidad “no intencional”.

Ahora examinaremos más de cerca esta no intencionalidad en el arte. Sin embargo, para que no quede ningún aspecto sin aclarar, volveremos a los principios y comenzaremos por una revisión rápida de la manera como se presenta la no intencionalidad desde la perspectiva del autor de la obra.

Como señalamos antes, aquello que es subconsciente para el autor en el proceso de la creación y en sus resultados, no tiene que ser no intencional. Esto mismo es válido para otros tipos de la no intencionalidad “autorial”.

Al lado de la no intencionalidad subconsciente, existe la no intencionalidad inconsciente, que proviene de un desarrollo anormal de los procesos psíquicos durante la creación. Se trata de una anomalía psíquica del autor, ya sea temporal (diferentes tipos de intoxicación) o permanente, como factor del proceso creador. A primera vista podría parecer que la no intencionalidad de este tipo es bien clara para el receptor, pero sería un error. La historia del arte contemporáneo muestra que las creaciones artísticas inusitadas a menudo han sido juzgadas como expresiones de alguna anomalía psíquica, por lo cual la intencionalidad, con frecuencia plenamente consciente por parte de los autores, ha sido interpretada como no intencionalidad. A la inversa, algunas obras originadas en una no

intencionalidad perfectamente inconsciente, pueden ser apreciadas como intencionales. Entre los casos de no intencionalidad inconsciente se cuenta también la inhabilidad del artista, que se manifiesta como desconocimiento de los principios técnicos generalmente aceptados o como dominio insuficiente del material. Son ejemplos de tal inhabilidad, en la pintura, la inobservancia de los principios de la perspectiva (ausencia de un punto de fuga, etc.), en la poesía, el manejo impreciso de un metro dado. Un ejemplo de inhabilidad por falta de dominio sobre el material es el conocimiento deficiente de la lengua en la cual escribe el poeta. Sin embargo, la “inhabilidad” es una noción muy relativa: lo que es visto como falta de arte por una época posterior, bien pudo ser apreciado por los contemporáneos hasta como una conquista técnica. También es incierta la no intencionalidad de la inhabilidad: es muy difícil distinguir qué parte de la “inhabilidad” manifestada en la obra es real y qué parte es intencional (recordemos el argumento favorito de los críticos en contra de las corrientes nuevas e inusitadas que violan intencionalmente la convención vigente: los artistas obran así por falta de arte). Incluso la verdadera falta de arte puede verse como parte de la intención (el primitivismo de Henri Rousseau, el conocimiento insuficiente del idioma por parte de escritores de origen extranjero o educados en el extranjero). Por tanto, la no intencionalidad inconsciente, al igual que la no intencionalidad subconsciente, no permite sacar conclusiones concretas y universalmente válidas.

Otro tipo de no intencionalidad que interviene en el proceso de creación, es la coincidencia de circunstancias fortuitas externas. Éstas pueden intervenir sobre todo en aquellos casos en que el proceso de creación se realiza con la ayuda de medios materiales, como en el teatro o en las artes plásticas. Según las circunstancias, esta clase de no intencionalidad puede actuar como parte de la intención de la misma manera que su violación (el receptor llega a enterarse de esta no intencionalidad sólo por la confesión directa del artista).

Queda, por último, el tipo de no intencionalidad que podríamos llamar impersonal, es decir, aquellas intervenciones fortuitas que afectan la obra ya finalizada. Un ejemplo característico es el daño que convierte una estatua en torso. Ya demostramos que el daño puede llegar a ser un componente integral de la impresión que la obra va a producir en lo sucesivo, y

así transformarse en intencionalidad. Como se puede ver, tampoco en este caso hay un criterio definido para diferenciar entre intencionalidad y no intencionalidad.

Son, pues, muchas las maneras en que puede penetrar en la obra una serie de elementos que son independientes de la orientación consciente del artista. Esta variedad podría enriquecerse aun más, si introdujéramos la categoría de lo “semiconsciente”. Dada la complejidad de los procesos psíquicos, un artista a menudo realiza de manera consciente cierta orientación global, mientras que los detalles de la ejecución se producen de manera subconsciente. Por ejemplo, en la poesía difícilmente puede suponerse que una orientación radical a la eufonía hubiese estado excluida de la conciencia del poeta; sin embargo, los grupos fónicos concretos—y, con ellos, las palabras y los significados correspondientes—sí pudieron resultar de asociaciones subconscientes.

Además de la no intencionalidad espontánea, por lo que se refiere al autor de la obra, es necesario contar con la no intencionalidad intencional. Nos referimos a aquellos procedimientos que deben crear en el receptor la impresión de una alteración de la unidad semántica, pero que fueron introducidos en la obra conscientemente con este propósito por el autor. La no intencionalidad se convierte así en un recurso de construcción artística; un ejemplo sería el torso artificial en la escultura. Todos los tipos y matices mencionados de la no intencionalidad en el autor, junto con algunos otros que se podrían descubrir mediante un análisis más detallado, son de gran importancia para la investigación de la génesis de la obra y de la relación entre la obra y su autor. Pero para la relación entre la intencionalidad y la no intencionalidad en el arte mismo no ofrecen apoyo alguno. Todo aquello que es realmente no intencional desde el punto de vista del origen de la obra, puede manifestarse en la obra como intencional; y viceversa, lo que da la impresión de ser no intencional en la obra, pudo haber sido introducido en ella intencionalmente. Además, en ausencia de testimonios directos, a menudo es muy difícil, o hasta imposible, establecer qué es genéticamente intencional o no intencional en una obra de arte. Una vez más, no nos queda otra solución que ubicarnos en el punto de vista del receptor, o, más bien, mirar la obra desde el lugar del receptor.

Ya hemos mostrado que en todo acto de percepción están presentes dos momentos: uno dado por la orientación hacia aquello que tiene validez sígnica en la obra, y otro tendiente a la vivencia inmediata de la obra como realidad. Hemos dicho también que la intencionalidad, vista desde la posición del receptor, es una tendencia a la unificación semántica de la obra, pues sólo una obra dotada de un sentido unitario es entendida como signo. Todo lo que opone resistencia en la obra a esta unificación, lo que altera la unidad semántica, es percibido por el receptor como no intencional. Durante la percepción, el receptor se mueve constantemente entre la sensación de intencionalidad y no intencionalidad; en otras palabras, la obra se le presenta a la vez como signo (signo autotélico, sin una relación unívoca con la realidad) y como cosa. Al decir que la obra es *cosa*, queremos dar a entender que la obra, por efecto de sus elementos no intencionales y semánticamente no unificados, se le presenta al receptor como un hecho similar a un fenómeno *natural*, es decir, un fenómeno que no responde por su configuración a la pregunta “¿para qué?”, sino que le deja al observador la decisión sobre su aprovechamiento funcional; ésta es la razón de la inmediatez y la perentoriedad de su influencia sobre el hombre.

Ahora bien, por lo general pasamos por alto los fenómenos naturales, a menos que nos involucren emocionalmente por su carácter misterioso o que pensemos aprovecharlos con fines prácticos. La obra de arte, en cambio, exige atención por el hecho de ser a la vez cosa y signo. La unificación interna, dada por la intencionalidad, induce *determinada* actitud hacia el objeto, formando un eje fijo en torno del cual se pueden acumular diferentes imágenes y sentimientos evocados por asociación. De otra parte, como cosa semánticamente no orientada (por causa de la no intencionalidad), la obra adquiere la capacidad de atraer hacia sí las imágenes y emociones más variadas, que no tienen que tener nada en común con el propio contenido semántico de la obra. Así ésta se torna capaz de establecer un vínculo íntimo con las vivencias, imaginaciones y emociones enteramente personales de cualquier receptor y de influir no sólo en su vida psíquica consciente, sino de activar las fuerzas que gobiernan su subconsciente. De ahí en adelante, toda la relación *personal* del receptor con la realidad, ya sea activa o contemplativa, será modificada en mayor o menor medida por esta influencia. La obra de arte tiene un efecto tan poderoso sobre el hombre, no porque (como dice la fórmula corriente) le

transmita una impresión de la personalidad y las vivencias del autor, sino porque ejerce una acción sobre la *personalidad y las vivencias del receptor*. Esto se debe, como hemos visto, al elemento de no intencionalidad contenido y percibido en ella. Una obra exclusivamente intencional sería, en cuanto signo, *res nullius*, un bien común, sin capacidad para afectar al receptor en lo que le es propio sólo a él mismo.

Podría objetarse que existen obras artísticas, e incluso períodos enteros en la evolución del arte, que privilegian la intencionalidad, y que no obstante muchas de estas obras han sobrevivido a sus autores por largo tiempo. Pues bien: con seguridad rara vez el arte ha buscado la intencionalidad tan intensamente como en el período del clasicismo francés, cuya poética postulaba—por boca de Boileau—la intencionalidad de manera extrema:

Il faut que chaque chose y [en la obra] soit mise en son lieu;  
 Que le début, la fin répondent au milieu;  
 Que d'un art délicat les pièces assorties  
 N'y forment qu'un seul tout de diverses parties;  
 Que jamais du sujet le discours s'écartant,  
 N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant.<sup>15</sup>

Racine es uno de los autores del clasicismo que más cabalmente realizaron los principios de este movimiento con respecto a la unificación semántica de la obra: observa perfectamente la unidad de lugar, tiempo y acción, hace tema de sus tragedias el momento culminante del desarrollo de una pasión, motiva las peripecias con precisión y completamente. No obstante, para sus contemporáneos su tragedia contenía elementos que rebasaban y rompían el ámbito de una intencionalidad realizada hasta las últimas consecuencias y, por tanto, no podían menos que ser designados como no intencionales. Los coetáneos de Racine, que percibían sus obras como arte vivo, sentían esta no intencionalidad con tanta fuerza, que la rechazaban como un defecto:

Quinault los satisfacía [a sus contemporáneos], mientras que Racine les causaba una impresión violenta. El Pyrrhus que nosotros encontramos gra-

---

<sup>15</sup> Boileau-Despréaux, *L'Art poétique: Poème en quatre chants*.

cioso y galante, los ofendía como malcriado, a tal punto que Racine se vio obligado a escribir esta advertencia: “El hijo de Aquiles no había leído nuestras novelas; por cierto estos héroes no son unos Celadones.” Nero les parecía demasiado malo—no era suficientemente amoroso con Junia. Racine debió luchar para obtener el derecho para proceder en sus dramas de otro modo que Quinault y para poder presentar la pasión en su forma pura, en aquellas crisis en las cuales se manifiesta su brutalidad natural que resquebraja la débil capa de civilización. Sus efectos parecían demasiado crudos y ofendían el galante optimismo de los salones: Saint-Evremond, un hombre donoso, hallaba a *Británico* demasiado lúgubre, y realmente esta pieza no es nada “consoladora”.<sup>16</sup>

Así escribe un historiador de la literatura acerca del efecto que tuvieron las tragedias de Racine sobre sus contemporáneos. Tanto las críticas que cita, como su defensa de Racine, indican que había en sus obras algo que en el sentir de sus contemporáneos evadía la intención sobre la cual estaban construidas las obras. Que el público de Racine percibiera dicho elemento no intencional como una interferencia, es natural y sucede por regla general cuando se trata de arte nuevo y vivo, como veremos todavía en otros ejemplos. Lo importante para nosotros es el hecho de que ni siquiera una corriente tan programáticamente intencional como es el clasicismo francés, logra erradicar la no intencionalidad como un componente poderoso del efecto artístico.

Otro ejemplo nos lo ofrece la pintura del Renacimiento italiano. Hay pocos casos en la historia del arte en que la intencionalidad, e incluso la intencionalidad consciente, haya dirigido tan poderosamente todo el esfuerzo de los artistas. La pintura del *quattrocento* lucha por representar fielmente la naturaleza y en particular por lograr la ilusión de espacio y volumen. La lucha por la perspectiva y el esfuerzo por captar la anatomía del cuerpo humano hacen del arte de esa época un verdadero adelantado de la ciencia.<sup>17</sup> Sin embargo, a uno de los más audaces buscadores de estos ideales y descubridor de la perspectiva en la pintura de techo, Andrea Mantegna, le reprocha su propio maestro Squarcione el haber “imitado los mármoles antiguos, de los cuales no se puede aprender a pintar bien,

---

<sup>16</sup> G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 7a. ed. (Paris, 1902) 537-38.

<sup>17</sup> Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit* 30.



porque las piedras siempre tienen dureza y nunca la dulce suavidad de la carne y de las cosas naturales, que se pliegan a diferentes movimientos.” Vasari, quien nos cuenta este episodio en la biografía de Mantegna,<sup>18</sup> agrega que después de esta crítica Mantegna “se dedicó a retratar a personas vivas y así aprendió mucho”; pero él mismo anota que las pinturas de Mantegna “son realmente un poco duras y dan la impresión más bien de piedra que de carne viva”. Todavía hoy escribe un historiador de la pintura que Mantegna

desnuda el paisaje hasta exponer su esqueleto de piedra . . . Cuando pinta la vid, la uva y las hojas dan una impresión de dureza como si fueran de vidrio y de latón. Si pinta árboles, parece que estuvieran cubiertos con armadura metálica. Rígidas como de acero cuelgan las hojas de las ramas, no estremecidas por el más leve soplo de brisa. Las ramas se proyectan en el aire como lanzas, bifurcadas y erizadas. Las plantas que brotan del suelo pedregoso tienen algo de duro, metálico, una cualidad de cristal que recuerda las formaciones dendríticas. Unas tienen el aspecto de zinc salpicado de albayalde, otras parecen recubiertas de bronce verde, sobre el cual juegan además reflejos blancos como de acero.<sup>19</sup>

Unas veces el cuadro recuerda una estatua, otras veces ciertos materiales que no están ni presentes ni representados en el cuadro (acero, bronce, etc.). Es evidente que el cuadro traspasa los límites de su función signíca, convirtiéndose en algo diferente del signo: sus partes individuales sugieren realidades que no pertenecen al ámbito semántico de la obra, con lo cual adquieren el carácter de una extraña materialidad quimérica.

La intencionalidad no impide, pues, que el receptor sienta en la obra algo que sobrepasa la intención, que perciba el signo simultáneamente como cosa, y que la obra le evoque, además de las emociones “estéticas” (las asociadas con el signo), otras más inmediatas, originadas por el impacto de una realidad no signíca.

Habiendo establecido que la no intencionalidad en el arte no es un fenómeno ocasional y exclusivo tal vez de algunas corrientes artísticas “decadentes”, sino que es un hecho esencial, debemos preguntar de qué manera

<sup>18</sup> Vasari, *Le vite* III, 389.

<sup>19</sup> Muther, *Geschichte der Malerei*, 162.

se manifiesta la no intencionalidad en la obra de arte desde la perspectiva del receptor. En los párrafos anteriores ya hemos hecho diversas anotaciones sobre este tema, pero ahora se requiere un análisis más sistemático.

Volvamos por un momento a la intencionalidad. Dijimos que la intencionalidad tiene que ver con la unificación semántica. Agreguemos, para mayor claridad, que la unificación semántica es completamente dinámica. Por tanto, al hablar de unificación semántica, no tenemos en mente el significado global estático, que suele llamarse en la estética tradicional la “idea de la obra”. No negamos, desde luego, que algunas corrientes artísticas o algunos períodos evolutivos puedan construir la obra artística de tal manera que su construcción semántica sea percibida como una ejemplificación de algún principio general. La última vez que el arte pasó por un período así fue después de la Primera Guerra Mundial, en el expresionismo. En el teatro de ese tiempo pasó por la escena toda una serie de obras dramáticas en las cuales la escena ya no era “el espacio físico de la acción, sino principalmente el espacio de la idea. Las escaleras, los estrados y las gradas . . . no tienen origen propiamente en la percepción del espacio, sino que nacen de la necesidad de una articulación ideal, de una tendencia a la jerarquización simbólica de los personajes. . . . El movimiento y el ritmo se convierten no sólo en medios básicos de la construcción ideológica, sino en la base de un nuevo concepto de dirección artística y un nuevo estilo de actuación”, dice un crítico. En ese mismo período se escriben visiones novelísticas que son realmente novelas de tesis con personajes marcadamente alegóricos. Sin embargo, todo esto no era más que una corriente de esos tiempos, y sería un poco forzado plantear la cuestión de la “idea” con respecto a otras formas de arte distintas de ésta o de otras tendencias similares.

Lo que sí tiene un alcance transhistórico como principio de unificación semántica, es la intención semántica unificadora, que es esencial para el arte y que se manifiesta en toda obra artística. He denominado esta intención “gesto semántico”.<sup>20</sup> Dicha intención semántica es dinámica por dos

---

<sup>20</sup> Jan Mukařovský, “Genetika smyslu v Máchově poesii [La genética del sentido en la poesía de Mácha]”, *Torso a tajemství Máchova díla [El torso y el misterio de la obra de Mácha]*, ed. J. Mukařovský (Praha: F. Borový, 1938) 13-110. También J. Mukařovský, “O jazyce básnickém [El lenguaje poético]”, *Slovo a slovesnost* 6 (1940).

(Véase también “El dinamismo semántico del contexto”, nota 4, en el presente volumen, p.113. N. de la T.)

razones: primero, aún las antinomias sobre las cuales reposa la construcción semántica de la obra; segundo, transcurre en el tiempo, ya que la percepción de cualquier obra de arte, incluidas las artes plásticas, es un acto que tiene una dimensión temporal (como se ha demostrado en forma experimental). Otra diferencia entre la “idea de la obra” y el gesto semántico es que la idea evidentemente pertenece al contenido y posee cierta cualidad semántica, mientras que con respecto al gesto semántico, la diferencia entre contenido y forma es irrelevante. En el curso de su duración, el gesto semántico se llena de contenido concreto, sin que se pueda decir que este contenido venga de fuera: simplemente nace en el alcance y el ámbito del gesto semántico, que le da forma desde el momento mismo de su nacimiento. Por tanto, el gesto semántico puede ser designado como una intención semántica concreta pero cualitativamente no predeterminada. Al seguirlo en una obra particular, no podemos sencillamente expresarlo o nombrarlo mediante su cualidad semántica (como lo hace la crítica corriente cuando dice—con cierto toque de comicidad involuntaria—que el contenido propio de una obra es, por ejemplo, “un grito de nacimiento y de muerte”). Únicamente podemos mostrar de qué manera se aglutinan bajo su influencia los diferentes elementos semánticos de la obra, desde la “forma” más externa hasta complejos temáticos enteros (párrafos, actos en un drama, etc.)

La responsabilidad por el gesto semántico que es percibido en la obra por el receptor, no es sólo del autor y de la configuración que éste le dio a su obra. Gran parte corresponde al receptor mismo, y no sería difícil demostrar, mediante un examen detallado de los análisis y las críticas recientes de obras artísticas del pasado, que el receptor a menudo modifica el gesto semántico sensiblemente en comparación con la intención original del autor. En ello reside la actividad del receptor, como también la intencionalidad vista desde su posición de receptor.

El receptor introduce en la obra de arte cierta intencionalidad, que es inducida por la construcción intencional de la obra (de lo contrario no habría estímulo externo para que el receptor contemple el objeto percibido como signo estético), y en gran medida es influida por la cualidad de dicha construcción; pero posee también una independencia y una iniciativa propia. Con la ayuda de esta intencionalidad, el receptor da a la obra uni-

dad de sentido. Todos los componentes se ofrecen a su atención: el gesto semántico unificador con el cual se acerca a la obra tiende a aglutinarlos todos bajo su unidad. El hecho de que para el autor algunos componentes pudieron estar fuera de la intención, no significa que también deben estarlo para el receptor (quien no tiene por qué saber cómo ve la obra el autor mismo). Naturalmente, la unificación no ocurre sin dificultad: pueden aparecer contradicciones entre los componentes o entre los significados transmitidos por los componentes. Sin embargo, también estas contradicciones se concilian en la intencionalidad, precisamente porque la intencionalidad, o el gesto semántico, no es un principio unificador estático, sino dinámico. Una vez más estamos ante la cuestión que señalamos arriba: ¿no será que desde el punto de vista del receptor todo es intencional en una obra de arte?

La respuesta a esta pregunta—si la logramos—nos llevará hasta el núcleo mismo de la no intencionalidad en el arte. Dijimos que la intencionalidad es capaz de superar las contradicciones entre los diversos componentes, de tal modo que hasta una disonancia semántica puede parecer intencional. Supongamos que determinado componente de un poema, por ejemplo el vocabulario, sea percibido por el receptor como “bajo” o vulgar, mientras que el tema revele un matiz semántico diferente, por ejemplo líricamente sentimental. Puede que el lector sepa hallar la resultante semántica de estos dos componentes contradictorios (lirismo *intencionalmente* atenuado); pero también es posible que su concepción del lirismo sea tan rígida, que la resultante no se produzca. ¿Qué sucederá en los dos casos? En el caso del receptor que sepa hallar la síntesis de los componentes contradictorios, la contradicción será percibida como una contradicción *interna* (una de las contradicciones internas) de la estructura poética dada. En el segundo caso, la contradicción quedará *fuera* de la estructura, el vocabulario vulgar entrará en contradicción no sólo con el matiz lírico del tema, sino con toda la construcción de la poesía: un componente contra todos los demás tomados como un todo. El receptor sentirá este componente como un hecho extraartístico y las sensaciones que le evocará dicha contradicción también serán “extraartísticas”, es decir, estarán conectadas con la obra no como signo, sino como cosa. Es probable que tales sensaciones no sean nada placenteras, pero esto no nos interesa por el momento; lo cierto es que el componente que se *contrapone* a todos los demás será percibido como un elemento de *no intencionalidad* en la obra

dada. El ejemplo descrito no es ficticio: tenemos en mente la poesía de Jan Neruda, sobre todo del joven Neruda, sobre la cual escribe F. X. Šalda:

Hay en Neruda estrofas y versos que en el tiempo de su escritura pisaban el límite mismo entre la osadía y la ridiculez, oscilando, como en una balanza de papel, en la indefinición entre lo uno y lo otro. Hoy se nos escapa el sentido de esto, hoy ya casi no sentimos su valentía: vencieron, fueron aceptados, se convirtieron en un bien común, y con ello hemos perdido su poderosa espontaneidad, pudiendo sólo imaginarla en la reflexión... Antaño no estuvieron lejos de la ridiculez estas estrofas de dos de los primeros poemas de Neruda, que encierran la típica postura trágica de un alma joven y orgullosa, prisionera de una época vacía e indolente y desbordada por la plenitud de su propia vida interior, inútil y desaprovechada; estrofas cuya amarga cadencia muchos de nosotros hemos recitado en nuestro propio tiempo, si no con los labios, al menos con nuestro corazón:

Z uzlíčku boty čouhají  
a mají podšvy silné,  
vždyť jsem si na ně kůži dal  
z své pýchy neúchýlné.

(Del lío asoman mis botas  
y tienen suelas fuertes,  
les puse cuero, sí señor,  
de mi orgullo rebelde.)

V chladné trávě, v palných sneh svých  
zas se povyválím,  
mysle, jak as rok zas žití  
marně prozahálím.

(En la hierba fresca, en mis ardientes sueños  
otra vez me iré revolcando,  
pensando de qué ociosa manera  
otro año de vida pasaré en vano.)<sup>21</sup>

Las palabras de Šalda expresan magistralmente la oscilación entre la intencionalidad y la no intencionalidad que se manifiesta en una obra to-

---

<sup>21</sup> František Xaver Šalda, "Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy [Camino de sueños y meditación hacia la tumba de Jan Neruda]", *Boje o zítřek* [Las luchas por el mañana] (Praha, 1915) 67.

davía inusual y fresca. Los versos de Neruda “pisaban el límite entre la osadía y la ridiculez . . .” “Osadía” es la sensación de una contradicción intencional que se proyecta adentro de la estructura, en tanto que la “ridiculez” nace de lo no intencional: la contradicción es percibida por fuera la estructura, como involuntaria. Si bien la actitud general del receptor hacia la obra está orientada por el esfuerzo de captar la obra como una unidad perfecta de significado que deriva de una intención única, esto no significa que la obra se pliegue completamente a este esfuerzo. Siempre es posible que algún componente de la obra oponga una resistencia tan radical al esfuerzo del receptor, que quede por fuera de la unidad semántica de los demás componentes.

La no intencionalidad, en la medida en que es percibida con intensidad por el receptor, produce siempre la sensación de una ruptura profunda que desdobra la impresión causada por la obra. Muy bien lo demuestra la opinión del crítico Tomíček sobre el poema *Mayo* de K. H. Mácha:

Habiéndose engalanado con flores multicolores, el poeta se arrojó en un volcán extinguido; o mejor: su poema es escoria expelida por el volcán, que quedó esparcida entre las flores. Podemos deleitarnos con las flores, mas no con un frío meteorito muerto, expulsado de unas entrañas desgarradas. En él no hallamos nada bello y vivificante, nada poético en el sentido estricto de la palabra.

Un meteorito expulsado de un volcán y bellas flores, un poema y lo opuesto de lo poético—así expresa el crítico su impresión de aquello que lo impresionó como peligrosamente espontáneo en la obra de Mácha, como un hecho de la vida, como una pregunta dirigida al hombre directamente, sin la mediación de la semiosis estética.

De otra manera expresa esta misma contradicción el crítico Chmelenský. Mientras Tomíček proyecta la no intencionalidad sobre el aspecto reflexivo del poema de Mácha, Chmelenský la ve en el aspecto temático; pero el desdoblamiento de la impresión causada por el poema, ese cisma radical, sigue siendo el mismo:

*Mayo* es demasiado ofensivo—al menos *para mí*: mi vista se aparta con repulsión del ahorcado y del ángel tan antipoéticamente caído. Por mucho

que el señor Mácha haya sembrado los alrededores de bellas flores y colgado por doquier bonitos cuadros en marcos dorados, ni la fragancia de sus flores, ni el brillo de sus cuadros pueden tapar el hedor y el cuerpo demacrado del maleante que pende de la horca, u ocultar a nuestra vista la repugnante rueda [de tortura] y las horcas, ni aunque el poeta en persona aparezca en el fondo.<sup>22</sup>

Chmelenský también percibe en *Mayo* una contradicción entre los elementos artísticamente intencionales y los que producen una impresión de algo extraartístico, algo espontáneo; por lo visto, el “hedor y el cuerpo demacrado del maleante que pende de la horca”, “la repugnante rueda y las horcas” no son para él meros recursos poéticos, sino una realidad torturante.

Sin embargo, todo elemento no intencional pasa con el tiempo al interior de la construcción artística de la obra, comienza a ser percibido como parte de ésta y se convierte en intencionalidad. El comentario de Šalda sobre Neruda lo muestra claramente: “Hoy se nos escapa el sentido de esto [en Neruda] . . . [sus versos] vencieron, fueron aceptados, se convirtieron en un bien común, y con ello hemos perdido su poderosa *espontaneidad* pudiendo sólo imaginarla en la reflexión.” Pero si una obra artística sobrevive a la época de su origen y si después de un tiempo vuelve a funcionar como una obra viva, vuelve a despertar en ella la no intencionalidad, pues esto es lo que hace percibir la obra como un hecho espontáneamente actual. Una vez más, la obra de Mácha nos ofrece un ejemplo muy ilustrativo. Tiempo después de su creación, casi a los cien años del nacimiento de su autor, *Mayo* vuelve a provocar juicios tan polémicos como si se tratara de una obra reciente. Nos referimos a un estudio de J. Kamper.<sup>23</sup>

Kamper no percibe como no intencional aquello que irrita en *Mayo* a Chmelenský (el cadáver, el patíbulo, etc.), ya que todo esto se percibe ya como meros accesorios románticos. Tampoco considera como no inten-

<sup>22</sup> Citamos ambas críticas según *Vybrané spisy K. Sabiny* [Escritos escogidos de Karel Sabina] (Praha, 1912) 88 y sigs.

<sup>23</sup> “K. H. Mácha”, en J. Hanuš et al., *Literatura česká devatenáctého století* [Literatura checa del siglo XIX] (Praha, 1905) 24 y sigs.

cional el aspecto reflexivo del poema con su desafiante nihilismo metafísico, pues la reflexión se había integrado con el tiempo en la construcción poética de *Mayo*, de tal manera que su contraposición a las descripciones de la naturaleza era percibida por las generaciones post-*Mayo* simplemente como un eficaz contraste poético. En cambio, aparece una no intencionalidad nueva: el carácter inconcluso y fragmentario del tema, el cual no fue sentido como perturbador por los coetáneos de Mácha, que vivieron el ambiente del romanticismo. Kamper se muestra francamente indignado por esta falta de coherencia:

Todo [en *Mayo*] es confuso, nebuloso, todo está suspendido entre el cielo y la tierra. No sabemos si la joven sentada en la orilla del lago, a la cual el amigo de su amante Guillermo le trae la noticia de que al día siguiente Guillermo será ejecutado por haber matado al seductor de ella, su propio padre [de Guillermo]—tuvo una relación amorosa con el padre de Guillermo o si ha sido víctima de un error fatal, un golpe de azar o un ardid. Y es extraño que ella parezca no sospechar que su amante ha matado a su seductor, aunque ‘veinte días han pasado’ desde que lo vio por última vez. Sólo por boca de un extraño, que además la maldice, se entera de la desgracia. Igualmente la figura de Guillermo es un enigma . . .

Kamper continúa enumerando las incongruencias que afectan la unidad semántica del tema; pero la muestra citada es suficiente para poner de manifiesto que, ochenta años después de la publicación de *Mayo*, la no intencionalidad vuelve a ser percibida en la obra, pero en una forma distinta de aquella percibida en *Mayo* por los coetáneos de Mácha. De nuevo es sentida como un elemento perturbador, lo cual sólo significa que es percibida con intensidad. Este caso es interesante, porque podemos seguir su desarrollo ulterior: cómo la no intencionalidad así recuperada para la poesía de Mácha comienza otra vez a transformarse en intencionalidad, que sigue siendo percibida como un elemento artísticamente eficaz, pero ya como parte de la estructura poética misma. Unos veinte años después de Kamper, un poeta contemporáneo entiende así la construcción temática en el cuento “Křivoklad” de Mácha:<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Vítězslav Nezval, en su contribución a “Básnický dnešek a K. H. Mácha [La poesía contemporánea y K. H. Mácha]”, *Slovo a slovesnost* 2 (1936): 75.



. . . la escena que se desarrolla desde que el rey despierta en la tarde por el galope de los caballos y descubre la existencia de Milada, hasta el instante en que ella pronuncia las palabras “Buena noche — medianoche” y hace un ademán hacia la torre-prisión, indudablemente tiene un efecto poético. Sabemos también cómo se produce este efecto. La falta de una conexión causal entre los diferentes elementos, su brusca condensación, su sorprendente dramatización y trastrocamiento . . . toda la escena tiene un marcado carácter onírico, se destaca por una distorsión onírica. Sólo cuando hemos terminado de leer todo el cuento, hallamos de paso la explicación de esta escena: El verdugo era amante de la hermosa Milada, que se nos apareció en la escena citada como un fantasma, y el padre del verdugo era hijo natural del último rey de la dinastía de los Přemysl; de modo que las palabras “Oh rey!, buena noche” estaban dirigidas no al rey Wenceslao, sino al verdugo . . . Esta explicación no afecta el ambiente onírico de la escena comentada, de la misma manera que nada cambia en la estructura de un sueño cuando logramos establecer posteriormente de qué elementos de la realidad estuvo compuesto.

Lo que nos interesa en este pasaje es que la valoración positiva se basa en la misma “falta de conexión causal de los elementos” que había irritado a Kamper, y que destaca la no intencionalidad del procedimiento, interpretada esta vez como una consecuencia de procesos psíquicos subconscientes del autor.

Los ejemplos citados muestran que, desde la perspectiva del receptor, la no intencionalidad se presenta como una sensación de desdoblamiento en la impresión que nos causa la obra, sensación que se basa objetivamente en la imposibilidad de integrar semánticamente determinado componente en la totalidad de la estructura de la obra. Lo vimos con claridad en la interpretación de la poesía de Neruda por Šalda. En la interpretación de Mácha por los críticos de su tiempo se trata esencialmente de un fenómeno similar: ciertos elementos temáticos les parecían incompatibles con otros. En la concepción posterior de la obra de Mácha (Kamper, etc.) se manifiesta la incompatibilidad semántica entre el significado expresado y el no expresado.<sup>25</sup> La interpretación de Neruda por Šalda nos mostró cómo

---

<sup>25</sup> La duplicidad del significado expresado y no expresado es una característica común de la construcción semántica no sólo de la obra literaria, sino de toda manifestación lingüística. La participación del significado no expresado en la construcción semántica del enunciado puede ser

la no intencionalidad tiende a transformarse en intencionalidad, y cómo un componente excluido de la estructura tiende a integrarse en ella. Dos concepciones sucesivas de la no intencionalidad en la obra de Mácha (o mejor: la renovación de la no intencionalidad bajo otro aspecto), revelaron que la no intencionalidad vista desde la perspectiva del receptor no está anclada en la obra de manera inequívoca e invariable: en el curso del tiempo diferentes componentes pueden presentarse como no intencionales. De allí se desprende lo que ya hemos señalado repetidas veces: entre la no intencionalidad vista desde la perspectiva del autor (ya sea una no intencionalidad verdadera o intencionalmente introducida en la obra por el autor para el receptor) y desde la perspectiva del receptor no hay una relación directa e invariable y, además, la configuración de la obra admite diferentes interpretaciones al respecto, aunque es siempre *a partir de esta configuración* que el receptor intuirá tanto la intencionalidad como la no intencionalidad.

En el ejemplo de las dos clases diferentes de no intencionalidad percibidas por varias generaciones sucesivas en la obra de Mácha, vimos que la no intencionalidad, aunque percibida por el receptor como condicionada (como objetivamente dada por la construcción de la obra), no está predeterminada por esta construcción de manera unívoca. Menos aún podemos suponer que lo que se presenta como no intencional en una obra, fue no intencional para el autor.

---

variable. Por ejemplo, el discurso científico procura que esta participación sea la menor posible; por el contrario, en la conversación cotidiana el significado no expresado suele ocupar una proporción considerable. A veces el significado no expresado es utilizado con intención en discursos extraliterarios, como en las conversaciones diplomáticas y similares.

La relación entre el significado no expresado y el expresado es muy variable. A veces el significado no expresado encaja casi completamente en el contexto del significado expresado, otras veces está alejado de este contexto o crea su propio contexto particular, el cual se desarrolla en forma paralela al contexto del significado expresado, coincidiendo con éste en algunos puntos que sólo le avisan al oyente atento sobre la presencia de un contexto no expresado, pero sin informarle sobre su desarrollo. La poesía puede aprovechar ampliamente la relación entre el significado expresado y no expresado para los fines de su intencionalidad (el simbolismo lo hizo de manera muy consecuente); pero el significado no expresado puede también impresionar al receptor (como vimos en Mácha) en contraste con un significado intencional expresado como no intencional.

Todos los anteriores ejemplos de no intencionalidad se referían a obras que han perdurado más allá de su época, o los llamados valores eternos. Sin embargo, vimos también que los elementos percibidos en ellas como no intencionales a menudo han sido valorados negativamente. Se plantea, pues, la cuestión de si la no intencionalidad actúa en detrimento o en favor del efecto de la obra, y cuál es en general su relación con el valor artístico. Si sostenemos el punto de vista de que la misión propia del arte es producir placer estético, sin duda consideraremos la no intencionalidad como un factor negativo que interfiere con el placer estético. El placer deriva de la impresión de unidad total de la obra, ojalá no perturbada; ya las propias contradicciones que la obra contiene en sí misma introducen un elemento de displacer en su estructura, y más aún si se trata de contradicciones que alteran la unidad básica de la estructura (y de la construcción semántica) contraponiendo uno de los componentes a todos los demás. Esto explica el rechazo con que son recibidos los casos de no intencionalidad no disimulada (y todavía no automatizada) en el arte. Sin embargo, ya se ha señalado muchas veces que el displacer estético no es un hecho extraestético—sólo lo es la indiferencia estética—y que el displacer estético es un importante opuesto dialéctico del placer estético y un componente virtualmente omnipresente del mismo. Agreguemos que en el caso de la no intencionalidad, el displacer no es más que una manifestación concomitante al hecho de que en la impresión producida por la obra luchan las emociones ligadas a la obra como signo (las llamadas emociones estéticas) con las emociones “reales”, es decir, aquellas que sólo pueden ser provocadas por la realidad inmediata, frente a la cual estamos acostumbrados a obrar directamente y por la cual somos influidos también directamente.

Y aquí estamos ante el núcleo mismo del problema de la esencia o, más bien, de la eficacia de la no intencionalidad como factor de la percepción del arte: la impresión de inmediatez que causan los componentes situados fuera de la unidad de la obra, hacen que la obra artística—el signo autónomo—sea percibida también como cosa, como una realidad inmediata. Como signo autónomo, la obra está por encima de la realidad, entrando en relación con ella sólo como un todo, figuradamente: para el receptor, toda obra de arte es una representación metafórica, tanto de la realidad en su conjunto, como de cualquiera de las realidades conocidas por él mismo.

Respecto de los hechos y sucesos representados por la obra artística, el receptor sabe que “se trata de emociones pasajeras, que el mundo ‘en realidad’ es tal como lo conoce él independientemente de esta vivencia, que su vivencia de la obra artística, por bella que sea, no es más que un hermoso sueño”.<sup>26</sup> En esta fundamental “irrealidad” de la obra artística tienen su origen las teorías estéticas del arte como ilusión (K. Lange) o como mentira (Paulhan). No deja de ser significativo que estas teorías hagan énfasis justamente en el carácter sígnico y unitario de la obra de arte. Dice Paulhan:

Adoptar una actitud artística hacia una cosa . . . significa aislarla del mundo real, trasladarla a algún mundo imaginario y ficticio, ignorando implícita o explícitamente sus cualidades reales como también el propósito para el cual fue hecha y para el cual suele ser utilizada; significa valorarla por su belleza, más que por su utilidad o veracidad . . . Es posible adoptar una actitud artística hacia la locomotora. Entonces no aprovechamos su velocidad y su fuerza para un viaje de negocios o de placer, sino que observamos atentamente el funcionamiento de su mecanismo, sus calderas, palancas y ruedas, su fogón y el carbón, nos fijamos en la composición e interdependencia de sus componentes, en la función específica de cada uno de ellos, en su convergencia y organización sistemática; notamos la unidad funcional del conjunto, la larga y pesada fila de vagones tirados por la locomotora, y al mismo tiempo captamos su función social . . . la locomotora se nos convierte en símbolo de toda una civilización humana . . . Si contemplamos el sistema así configurado desde su propia perspectiva, sin pensar cómo utilizarlo para nuestras necesidades o cómo aprender de él . . . si admiramos simplemente su armonía interior y su peculiar belleza, pensamos y sentimos artísticamente.<sup>27</sup>

En este contexto cabe mencionar aquellas teorías que construyeron su concepción de lo estético sobre las emociones. La emoción, aunque es un aspecto muy visible de la actitud estética, sobre todo la del receptor, constituye la reacción más directa y más inmediata del hombre ante la realidad. Por ello, en la elaboración de las teorías estéticas basadas en la emoción surgen dificultades relacionadas con la necesidad de conciliar de alguna manera el “desinterés” estético (derivado del carácter sígnico de la obra de arte) con el *interés personal* que es típico de la emoción. Para resolver la dificultad, las emociones propiamente “estéticas” eran califi-

<sup>26</sup> F. Weinhandl, *Über das aufschliessende Symbol* (Berlín, 1929) 17.

<sup>27</sup> *Mensonge de l'art* (1907) 75.

cadadas como asociadas con las imágenes, a diferencia de las emociones “serias” (*Ernstgefühle*), ligadas con la realidad: “El estado estético del sujeto es esencialmente una emoción (de placer o displacer) asociada con la representación concreta [*anschauliches Vorstellen*], de tal modo que la representación forma el presupuesto psicológico de la emoción. Las emociones estéticas son emociones de la representación (*Vorstellungsgefühle*)”, dice uno de los principales exponentes de la estética psicológica, S. Witasek.<sup>28</sup> Otros teóricos hablan incluso de “emociones ilusorias” o “ilusiones de emoción”, o sea, meras “imágenes de emociones” o emociones “conceptuales” (*Begriffsgefühle*);<sup>29</sup> otros procuran resolver la dificultad recurriendo a la noción de emociones “técnicas” (aquellas vinculadas con la construcción artística de la obra), que consideran la esencia misma de lo estético. Para nosotros es interesante ver que también estas teorías, que construyen la concepción de lo estético sobre las emociones, acentúan la brecha entre la obra artística y la realidad.

No hemos citado las opiniones del ilusionismo estético para aceptarlas o para cuestionar su legitimidad. Sólo nos debieron servir, a pesar de su hoy ya evidente unilateralidad, para demostrar que la obra de arte, en la medida en que la percibimos como signo estético autónomo, se nos presenta como separada de un contacto *directo* con la realidad, y no sólo con la realidad externa, sino también—y ante todo—con la realidad de la vida psíquica del receptor (de ahí el “mundo imaginario y ficticio” en Paulhan, *Scheingefühle* en Witasek). Pero con esto no se agota toda la extensión del arte, toda la vastedad y la urgencia de su acción. Esto lo intuyen los propios estéticos del ilusionismo: “Hasta el arte más idealista y abstracto es perturbado a menudo por elementos reales y humanos. Una sinfonía provoca tristeza o alegría, amor o desespero. Aunque éste no es el cometido más alto del arte, es así como se manifiesta nuestra naturaleza”, dice Paulhan (p. 99). Y más adelante: “No debemos esperar que el arte nos represente la vida como absolutamente armoniosa; a veces incluso la vida plasmada en el arte será menos armoniosa que la vida real, pero en ciertos momentos

---

<sup>28</sup> *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* (Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1904) 181.

<sup>29</sup> K. Lange, *Das Wesen der Kunst* (Berlin, 1902) I, 97, 103.

responderá mejor a las necesidades reprimidas y muy urgentes del momento dado” (p. 110).

Aquí se expresa con agudeza la oscilación de la obra de arte entre el carácter sígnico y la “sensación de realidad”, entre su efecto mediado y el efecto inmediato. Es necesario, sin embargo, un análisis más detallado de esta “sensación de realidad”. En primer lugar, es claro que no es asunto de una *representación* más o menos exacta, más o menos concreta, “ideal” o “realista”, de la realidad, sino, como ya señalamos, de una relación de la obra con la vida psíquica del receptor. También es claro que el sustrato del efecto sígnico de la obra artística es su unificación semántica, mientras que el sustrato de su “impresión de realidad”, de su inmediatez, es aquello que se resiste en la obra a dicha unificación; en otras palabras, aquello que es percibido como no intencional. Sólo la no intencionalidad es capaz de volver la obra tan misteriosa para el receptor, como es misterioso para él un objeto cuyo propósito desconoce; sólo la no intencionalidad puede, gracias a su resistencia a la unificación semántica, estimular la actividad del receptor; sólo la no intencionalidad, cuya indeterminación da vía libre a las asociaciones más diversas, puede activar toda la experiencia vital del receptor y todas las tendencias conscientes y subconscientes de su personalidad en el momento de su contacto con la obra. Con todo esto, la no intencionalidad incorpora la obra artística al ámbito de los intereses vitales del receptor y otorga a la obra una perentoriedad que no podría ser alcanzada por el signo solo, porque en cada uno de los rasgos del signo el receptor percibiría una intención de otra persona distinta de él mismo.

Si el arte nos parece cada vez como algo nuevo e inusitado, es principalmente gracias a la no intencionalidad percibida en la obra. La no intencionalidad se renueva con cada generación y cada personalidad artística. También la intencionalidad se renueva en cierta medida con cada obra nueva; pero la moderna teoría del arte ya ha mostrado con suficiente claridad que, a pesar de este proceso continuo de renovación, la renovación de la intencionalidad en el arte no es nunca totalmente inesperada y no predeterminada. La estructura artística evoluciona en una serie ininterrumpida, donde cada etapa nueva es sólo una reacción a la etapa anterior, una transformación *parcial* de la etapa anterior. En cambio, la no intencionalidad no evoluciona en una serie evidente: siempre *se genera de*

nuevo en el momento de discrepancia de la estructura con la organización global del artefacto que es portador de dicha estructura en el momento dado. Cuando las corrientes artísticas nuevas de cualquier índole—incluidas las radicalmente “no realistas”—claman, en su lucha contra las corrientes anteriores, que ellas renuevan en el arte la sensación de realidad, de la cual el arte habría sido privado por esas corrientes anteriores, lo que reivindican en fin de cuentas es el hecho de revivir la no intencionalidad, que es necesaria para que la obra de arte sea percibida como un asunto de importancia vital.

De otra parte, podría parecer extraño que la no intencionalidad—de la cual afirmamos que por medio de ella la obra establece su contacto con la realidad y hasta llega a ser parte de la realidad—sea valorada a menudo negativamente, como se desprende de los ejemplos citados: aquello que impresiona al receptor como una perturbación de la unidad semántica de la obra, suele ser rechazado. ¿Cómo podemos considerar, entonces, a la no intencionalidad un componente esencial de la impresión que le produce la obra al receptor?

Ante todo, no debemos olvidar que la no intencionalidad se presenta como una perturbación sólo desde el punto de vista de cierta concepción del arte, que se ha desarrollado especialmente a partir del Renacimiento y alcanzó su cumbre en el siglo XIX. Nos referimos a la concepción para la cual la unificación semántica es el criterio de la valoración de la obra artística. El arte medieval tenía una postura muy diferente al respecto; mejor dicho, la actitud del receptor era otra. Citemos una anotación breve pero característica a la “Vida de San Simeón” en *La narrativa de la época de Carlos IV* de J. Vilikovský:<sup>30</sup>

En la traducción checa [de esta historia] falta la descripción detallada de la permanencia de Simeón en el monasterio y de las penas que tuvo que soportar allí, que en el texto latino constituye el motivo de su huída del monasterio y de la angustia que el abad siente por él; es interesante que a ninguno de los copistas, ni tampoco—aparentemente—a los lectores de los cinco manuscritos checos, les hubiera molestado esta falta de motivación.

<sup>30</sup> *Próza z doby Karla IV* (Praha, 1938) 256.



Aquí se trata de la alteración más fundamental de la unidad semántica, a saber, alteración de la unidad temática (atrás explicamos las alteraciones de este tipo como desproporción en la relación entre el significado expresado y el no expresado). Pues bien, esta alteración la aceptan como natural un copista tras otro y, al parecer, también los lectores.

Así mismo en el arte folclórico la alteración de la unidad semántica es un hecho frecuente. La canción folclórica muy a menudo yuxtapone estrofas que alaban y ridiculizan alternadamente una misma cosa o persona; y el encuentro de lo cómico y lo serio puede ser tan abrupto, que el punto de vista general de la canción quede incierto. Sin embargo, parece que al oyente no le molestan estos saltos semánticos; lo inesperado de su aparición (intensificado por la posibilidad de continuas variaciones improvisadas de la canción) incluso vincula la canción, durante su interpretación, con la situación real. Por ejemplo, si el cantante dirige la canción a una persona presente (como puede suceder en los solos cantados en los bailes o en diferentes rituales), el cambio inesperado en la valoración puede afectar muy eficazmente a esta persona, ya sea para bien o para mal. Recordemos, por último, la variada mezcla de elementos estilísticos heterogéneos en el arte folclórico, la desproporcionalidad de las partes en la pintura y la escultura folclóricas (incluida la desproporción en el tamaño y en la importancia de las partes de la figura y del rostro humanos en los cuadros y las plásticas folclóricas). Todo esto es percibido como falta de unidad semántica de la obra, como no intencionalidad, y solía ser rechazado por aquellos que juzgaban el arte folclórico desde el punto de vista del arte culto. Sin embargo, para una percepción adecuada del arte folclórico, esta no intencionalidad es parte integrante de la impresión. Por lo visto, la no intencionalidad es un elemento negativo sólo para aquella percepción del arte a la cual estamos acostumbrados; y además, como veremos enseguida, esta negatividad es sólo *aparente*.

Ya vimos, en los ejemplos de Racine y Mácha, que aquellos rasgos que los coetáneos criticaban como “error”, se transformaron más tarde en un componente natural del efecto de la obra (tan pronto como el componente que se oponía a los demás y se resistía a unirse con ellos, llegó a situarse, para los receptores, *dentro* de la construcción de la obra). Y no será demasiado osado afirmar que ese mismo rechazo provocado por la no intencionalidad



en el receptor, puede ser testimonio de que la obra impresionaba al receptor vivamente y que era sentida como algo más inmediato que el mero signo. Para admitir esto basta recordar que el placer estético no es en absoluto la única y exclusiva característica de lo estético, sino que sólo la unión dialéctica del placer con el displacer da plenitud a la experiencia artística.

Después de todo lo dicho, podría parecer que consideramos la no intencionalidad (vista desde la perspectiva del receptor y no del autor) como algo más importante y más esencial para el arte que la intencionalidad; podría pensarse que, hallando en la no intencionalidad la razón de que la obra tenga un efecto tan directo sobre el receptor, pretendemos incluso proclamar el elemento no intencional en la impresión causada por una obra de arte como algo más deseable que el momento de la unificación semántica, es decir, la intencionalidad. Esto sería un error, al cual nuestra exposición podría haber dado lugar involuntariamente, por haber resaltado demasiado la no intencionalidad en la polémica contra la concepción corriente. Es necesario volver a recalcar nuestra aseveración inicial: la obra artística es por su esencia un signo, y más precisamente un signo autónomo, que atrae la atención hacia su organización interna. Esta organización es *intencional* desde el punto de vista tanto del autor como del receptor, por lo cual la intencionalidad es el factor básico, o no marcado, de la impresión que nos produce la obra de arte. La no intencionalidad sólo es percibida sobre el trasfondo de la intencionalidad; la sensación de no intencionalidad puede surgir para el receptor sólo si éste encuentra obstáculos en su esfuerzo por hallar la unificación semántica de la obra.

Dijimos que mediante sus componentes no intencionales, la obra artística recuerda un hecho natural, una realidad no elaborada por el hombre. Hay que agregar que cuando se trata de una realidad natural verdadera (como un fragmento de piedra, una formación rocosa, una rama o una raíz curiosamente formadas), podemos percibir la no intencionalidad como una fuerza activa que tiene efecto sobre nuestras emociones y asociaciones únicamente si nos acercamos a esta realidad con la intención de captarla como un signo dotado de un significado unitario (un signo unificado semánticamente). Un buen ejemplo son las mandrágoras, raíces con formas curiosas, a las que la gente acostumbraba darles un “acabado” parcial para estimular la tendencia a la unificación semántica. Así se lograban

artefactos extraños que conservaban el carácter accidental de una realidad natural y un aspecto predominantemente no unificado desde el punto de vista semántico, pero al mismo tiempo obligaban al receptor a entenderlos como representaciones de figuras humanas, vale decir, como signos. De esta manera la no intencionalidad es un fenómeno concomitante de la intencionalidad. Podría incluso decirse que la no intencionalidad es cierto tipo de intencionalidad, ya que la impresión de no intencionalidad nace en el receptor cuando fracasa el intento de aprehender la obra como semánticamente unificada o de englobar todo el artefacto artístico bajo un solo sentido unitario. La intencionalidad y la no intencionalidad, a pesar de estar en una constante tensión dialéctica, son esencialmente una sola cosa; y el opuesto mecánico—ya no dialéctico—de ambas es la indiferencia semántica, de la cual se podría hablar cuando alguna parte o algún componente de la obra le es indiferente al receptor, cuando está fuera del esfuerzo de hallar la unificación semántica.<sup>31</sup>

Con esta aclaración sobre la correlación entre la intencionalidad y la no intencionalidad en el arte esperamos haber eliminado cualquier malentendido acerca de la importancia relativa de estos dos factores de la impresión causada por la obra artística. Conviene añadir todavía que, por su carácter dialéctico, la participación relativa de la intencionalidad y la no intencionalidad en la impresión artística es muy variable durante la evolución del arte y está sujeta a fluctuaciones: unas veces se hace mayor énfasis en la intencionalidad, otra vez en la no intencionalidad. Por supuesto, lo que acabamos de decir es muy esquemático. Las relaciones entre ambas posibilidades pueden ser muy diversas, pues dependen no sólo de la preponderancia cuantitativa de lo uno o lo otro, sino también de los matices cualitativos que la intencionalidad y la no intencionalidad adoptan en este proceso. La riqueza de estos matices es inagotable, aunque una investiga-

---

<sup>31</sup> Por ejemplo, para el receptor de un cuadro puede ser indiferente el marco, que separa el cuadro de la superficie circundante de la pared. Pero también hay casos en que el marco está dentro de la construcción semántica de la obra. Esta duplicidad se observa en los cuadros (frecuentes, por ejemplo, en la pintura holandesa) que tienen doble marco: uno pintado, que forma parte del cuadro, y otro modelado, que lo enmarca. Incluso el marco “verdadero”, que es generalmente indiferente con respecto a la organización semántica del cuadro, puede llegar a ser parte de éste; recordemos cómo la pintura del art nouveau a menudo continúa de alguna manera (con pintura o grabado) sobre el marco, donde ya rebasa su superficie propia.

ción más a fondo podría agruparlos en unos tipos más generales. Por ejemplo, unas veces la intencionalidad hará énfasis en una unificación semántica lo más llana posible, con exclusión u ocultamiento de tantas contradicciones como se pueda excluir u ocultar (por ejemplo, en el clasicismo), otras veces se realizará como una fuerza que supera contradicciones manifiestas y acentuadas (el arte después de la Primera Guerra Mundial). La no intencionalidad puede construirse unas veces sobre asociaciones semánticas imprevistas, otras veces sobre virajes bruscos en la valoración, etc. Naturalmente, la relación recíproca de la intencionalidad y la no intencionalidad varía también con cada variación del aspecto de uno de estos factores, o de ambos.

Finalmente, debemos mencionar otro posible malentendido, con respecto a la relación entre el problema de la no intencionalidad en la obra artística y el problema de las funciones extraestéticas en el arte. Puesto que varias veces en este estudio hemos descrito la intencionalidad como un hecho estrechamente relacionado con la eficacia estética de la obra, y la no intencionalidad, como la conexión de la obra con la realidad, podría confundirse, o acaso identificarse, el problema de la no intencionalidad con el de las funciones extraestéticas. Ésta no ha sido nuestra intención. Las funciones extraestéticas del arte, y sobre todo la función práctica, se dirigen en sus más diversos matices a la realidad extraestética y llevan la obra a ejercer influencia sobre ella; pero con esto no hacen de la obra una realidad inmediata, sino que preservan su carácter signico. La obra cumple las funciones extraestéticas en tanto signo, y bajo la influencia de una función extraestética explícita y unidireccional se torna incluso más unívoca de lo que es como signo puramente estético. Las funciones extraestéticas entran en contradicción con la función estética, mas no con la unificación semántica de la obra; una prueba de esto es el hecho de que la adaptación evidente de una obra a alguna función extraestética puede convertirse en parte integrante de su organización estética y también semántica.

La contradicción entre la intencionalidad y la no intencionalidad es entonces algo muy distinto de la oposición entre las funciones extraestéticas y la función estética. Una función extraestética puede llegar a ser parte de la no intencionalidad percibida en una obra de arte, pero sólo si el receptor la siente como algo incompatible con el resto de la organización semántica

de la obra. Una tendencia hacia tal no intencionalidad de una función extraestética (desde el punto de vista del receptor) la representan en la literatura checa los cuentos de František Pravda, cuyo sesgo moralizante es sentido por el lector como un elemento extraño, al lado del tono objetivo de la narración y de la caracterización. “En toda su actividad literaria, Pravda se presenta como un autor católico de historias de almanaque, un exhortador y un teólogo práctico en la narrativa, un decidido moralista y un dedicado educador del pueblo; de otra parte lo distingue una honda predilección por el retrato caracterizante de personajes típicos del pueblo y un sentido agudo para la idiosincrasia del campesino, al cual describe con un primitivismo conmovedor y con una amplitud épica”, dice Arne Novák.<sup>32</sup> Las funciones extraestéticas llegan a formar parte de la no intencionalidad sólo ocasionalmente y no existe ninguna afinidad fundamental entre ellas y la no intencionalidad en la obra artística.

Con la explicación de los posibles equívocos a los cuales podrían dar lugar algunas formulaciones nuestras que simplifican el complejo estado de las cosas en aras de la claridad de la exposición, hemos llegado al final de nuestro estudio. No pensamos concluir, como se acostumbra, con un resumen de las tesis fundamentales, porque esto podría traer consigo más simplificaciones. Sin embargo, las aseveraciones básicas del estudio conducen a algunas consecuencias bastantes distintas de las opiniones generalmente aceptadas, por lo cual deseamos formular expresamente las dos principales:

**1.** Si la obra artística es entendida únicamente como signo, es privada de su incorporación directa a la realidad. La obra no es únicamente un signo, sino también una cosa que actúa de manera inmediata sobre la vida psíquica del hombre, provoca una respuesta directa y espontánea, y penetra con su efecto hasta los estratos más profundos de la personalidad del receptor. Es en su calidad de *cosa* como la obra es capaz de influir sobre aquello que es universalmente humano en el hombre, mientras que en su aspecto *signico* apela, en fin de cuentas, a lo social e históricamente condicionado. La intencionalidad hace percibir la obra como signo, la no intencionalidad

---

<sup>32</sup> En J. Hanuš et al., *Literatura česká devatenáctého století* [*Literatura checa del siglo XIX*] (Praha, 1907) III, 124.

como cosa. Por tanto, la oposición entre la intencionalidad y la no intencionalidad es la antinomia básica del arte. La mera intencionalidad no es suficiente para la comprensión de la obra artística en su plenitud, ni para la comprensión de la evolución, ya que justamente en la evolución los límites entre la intencionalidad y la no intencionalidad se desplazan sin cesar. El concepto de deformación, si es usado para reducir la no intencionalidad a intencionalidad, encubre el estado real de las cosas.

**2.** La intencionalidad y la no intencionalidad son fenómenos semánticos y no psicológicos: es la unificación semántica de la obra y su negación. Un análisis verdaderamente estructural de una obra de arte es, por tanto, semántico; y el análisis semántico atañe a todos los componentes de la obra, tanto los que pertenecen al “contenido” como los “formales”. Sin embargo, no debe atender sólo a la fuerza que aúna todos los componentes de la obra bajo un sentido unitario, sino también a la fuerza contraria, la que tiende a alterar la unidad del sentido global. Por consiguiente, el análisis semántico no es sinónimo del análisis formal, aunque también se ocupa de la construcción interna de la obra y no sólo de los elementos externos, como son los presupuestos psicológicos de los cuales nació la obra (la disposición del autor, la estructura de su personalidad, sus vivencias). No obstante, con toda su objetividad y negación del psicologismo, el análisis semántico es capaz de establecer un nexo mucho más directo con la investigación psicológica, que el análisis del “contenido” o de la “forma”.

## **ANEXOS**



## JAN MUKAŘOVSKÝ:

### UNA MIRADA DE CERCA

*Hana Mukařovská*

Como lo indica el subtítulo de esta semblanza, no hablaré de la obra científica de Jan Mukařovský, sino que procuraré acercarles a los lectores de países distantes su vida, sus destinos. Tal vez logre también verter luz sobre las fuentes de inspiración de su obra, en la medida en que tuvieron relación con el contexto socio-histórico en que le tocó vivir, con su educación, con su estilo de trabajo y con sus costumbres. Como hija de Mukařovský me baso, por un lado, en mis propios recuerdos, y, por otro lado, en algunos materiales depositados en el Fondo de Jan Mukařovský del Archivo Literario del Museo de Literatura Checa en Praga. Se trata principalmente de dos textos en los cuales Mukařovský intentó, en sus últimos años, recordar por escrito el curso de su vida: uno se titula “Recuerdos” (en una variante manuscrita y otra mecanografiada) y el otro “Autobiografía” (en dos copias idénticas, cuya transcripción a máquina no tiene el visto bueno del autor). Igualmente me apoyo en la correspondencia familiar y en una crónica escrita por el tío abuelo de mi padre, quien tuvo una influencia extraordinaria sobre la orientación de su vida. Estas fuentes también se encuentran en el Fondo de Jan Mukařovský.

#### **Infancia y juventud: contexto histórico**

Jan Mukařovský nació el 11 de noviembre de 1891 en la familia de un profesor de matemáticas de la escuela normal superior de Písek, una histórica ciudad del sur de Bohemia. La ciudad era hermosa, y no sólo por los extensos bosques que la rodeaban y el aurífero río Otava que la atravesaba; era hermosa e importante por ser la cuna y el hogar de varios destacados artistas y hombres de ciencia checos, como los poetas Adolf Heyduk (1835-1923) y Fráňa Šrámek (1877-1952), y el maestro de música Otakar Ševčík (1852-1934), autor del mundialmente conocido método de violín. El recuerdo de éstos y otros personajes dotaba a la ciudad de una atmósfe-



ra y un atractivo culturales irrepetibles. Todavía en los años de mi infancia, cuando pasábamos las vacaciones de verano en Písek, sonaba el violín através de muchas ventanas abiertas, tal vez todavía en la tradición de Ševčík.

Cerca del Parque Municipal, en el centro de la ciudad, se hallaba la casa donde mi padre pasó parte de su niñez y su juventud. Numerosos lazos de amistad unían a mi padre con su ciudad natal, y año tras año llegábamos allí en verano, hasta que la ocupación de Checoslovaquia por los alemanes en 1939 puso fin a nuestras visitas, pues mi padre corría el peligro de ser denunciado como anti-nazi por los colaboracionistas locales del régimen fascista.

Para una mejor comprensión del contexto histórico-social que le tocó vivir a Jan Mukařovský, es necesario profundizar un poco más en la historia del país checo. No se trata sólo del hecho de que la vida de Mukařovský transcurrió en tres formaciones políticas diferentes: Imperio Austro-Húngaro (hasta 1918), República Checoslovaca (a partir de 1918) y el período intermedio del Protectorado Nazi en Bohemia y Moravia (1939-1945). Lo que quiero destacar son algunas influencias que tienen raíces aun más hondas. Los comienzos del Estado checo se sitúan en el final del siglo IX. Tras una serie de peripecias históricas, en 1348 el Emperador del Sacro Imperio Romano y Rey checo Carlos IV, hijo de Juan de Luxemburgo y de la princesa checa Eliška de la dinastía de los Přemysl, codificó jurídicamente la confederación de los países de la Corona Checa (Bohemia, Moravia y parte de Silesia). En ese mismo año Carlos IV fundó la Universidad de Praga, que hasta hoy lleva su nombre (Universitas Carolina, Universita Karlova, Universidad Carlos IV). Praga se convirtió en la capital del Imperio. Cuando murió Carlos en 1378, el país checo pertenecía a los más poderosos de Europa.

Esta situación tan favorable para el desarrollo del Estado checo cambió radicalmente cuando en 1526 ascendió al trono checo el archiduque austríaco Fernando I de la dinastía de los Habsburgo. Una serie de enfrentamientos entre el catolicismo de los Habsburgo y el protestantismo checo desembocó en un conflicto bélico europeo, conocido como la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Los checos perdieron su independencia

por trescientos años. Subyugados por los Habsburgo, se vieron incorporados en una monarquía multinacional—el Imperio Austro-Húngaro. Sin embargo, ya a fines del siglo XVIII surge un movimiento por la recuperación de la lengua y la cultura checas, llamado tradicionalmente ‘renacimiento nacional checo’. El empeño inicial de los propulsores de este movimiento por enaltecer la lengua checa, particularmente a través de la creación literaria y el teatro, escondía un subtexto político: la emancipación cultural de la nación checa había de ser precursora de la campaña por la restauración del Estado checo, que tomó fuerza en el curso del siglo XIX y culminó en la creación de la República Checoslovaca en 1918.

Lo que deseo señalar con este breve excursus histórico es lo siguiente: las personas que educaron al joven Jan Mukařovský habían vivido el renacimiento nacional. Este hecho tuvo una profunda influencia sobre la orientación futura de la vida de mi padre. Particularmente su tío abuelo Emanuel Kůrka se declaraba a sí mismo un nacionalista checo y conforme a ello obraba. Dice Mukařovský en su “Autobiografía”:

A mis padres y a mi tío abuelo los recuerdo con honda gratitud . . . los tres me educaban para el trabajo científico, cada cual a su manera. Mi padre me dedicaba su tiempo libre, me enseñaba a pensar con exactitud, como matemático que era, aunque sabía que a mí no me gustaba la matemática. Muy pronto se me convirtió en una necesidad el pensar cada problema hasta las últimas consecuencias. Pero también el estudio de los idiomas—latín, griego, checo—me enseñó a pensar. . . . El acercamiento lingüístico al pensamiento me acompañó durante toda mi carrera científica, aunque también he incursionado en varias otras disciplinas diferentes de la lingüística. Mi madre, sin tener ella misma un vínculo con la ciencia, me apoyaba conscientemente en mi educación. Mi tío abuelo, un anciano rayano en los ochenta años de edad pero muy lúcido, paseaba conmigo por la ciudad y me llevaba a los talleres de los artesanos para luego reflexionar conmigo sobre la gente y la vida. . . .

### **Los “Recuerdos” de Mukařovský**

En la variante mecanografiada de sus “Recuerdos”, mi padre escribe: “Yo nunca anotaba nada de mi vida; siempre pensaba más bien en lo que me tocaba hacer que en lo que había ya vivido”. Pero en la variante manuscrita hallamos esta reflexión:

Empiezo a escribir estos recuerdos por enésima vez, y nunca los termino. ¿Por qué? Tal vez porque para contar, uno debe sentir que está contando para alguien. Cuando se me ofrece la oportunidad de relatar algún suceso de mi vida a una persona presente, lo hago con gusto. Pero escribir memorias es otra cosa: se trata de contar... el curso de toda la vida. Pero ¿a quien?... Y además, ¿tendré algo que contar? Los fragmentos de vida no son la vida como un todo, como un proceso dialéctico. Ese proceso dialéctico de la vida es lo que siempre me ha importado más; incluso es lo único que me ha importado. Mi destino me ha formado desde la cuna para seguir tenazmente una línea de pensamiento hasta el final. Podría decirse que ha sido una pasión para mí . . . He procurado captar la realidad en su movimiento, en lo incesante de sus cambios, como un proceso dialéctico. De allí la idea del *contexto*, del movimiento dialéctico de los signos, que se fue formando cada vez más claramente en mi conciencia durante toda mi vida.

Prosigo mi relato. Muchas veces era yo el oyente que mi padre necesitaba para hablar de su vida. Cuando yo era una niña, durante largos paseos me contaba episodios de la historia checa; pero las más de las veces hablaba de su tío abuelo Emanuel Kůrka, un pariente de mi abuela. “Mi madre”, dice Jan Mukařovský en los “Recuerdos”, “era hija de un campesino pica-pedrero. Debido a la pobreza de su propia familia, fue criada en casa de su tía y su esposo Emanuel, comisario de la guardia fronteriza, hijo también de campesinos muy pobres.” El tío era todo un personaje. Su gran deseo de superación lo llevó incluso a consignar su autobiografía y su conocimiento directo de “casi todas las ciudades y lugares memorables así como de los bellísimos paisajes de nuestra amada patria” en una crónica, en la cual un historiador encontraría materiales interesantes sobre la vida checa de fines del siglo pasado. La vida del tío Emanuel muestra cómo, tras siglos de opresión habsburga, se iba formando un círculo creciente de inteligencia checa, nacida de condiciones muy humildes, pero rica en su deseo de conocimiento y educación universal.

El tío le dejó dos legados a Jan: uno escrito y otro material. El escrito decía, entre otras cosas: “El amor más grande de tu juventud debe ser tu estudio y tu futura profesión, la ciencia, la investigación, el aprendizaje. . . . Que tu consigna sea: ‘La ciencia será mi prometida’.” Y el legado material, que llegó a ser fuente de fuerza emocional para mi padre durante toda su vida, era una cajita de música con seis canciones, entre ellas “¿Dónde

está mi patria?”, adoptada posteriormente como himno nacional de la República Checa.

Emanuel Kůrka contribuyó también a despertar en su sobrino un interés por la literatura del renacimiento nacional checo, que se convertiría en uno de sus intereses investigativos de toda la vida. Jan Mukařovský veía la importancia de los escritores de este movimiento en algo mucho más profundo que el mero patriotismo. La preocupación por la renaciente lengua checa y su potencial de creación artística, la semántica de las palabras, la denominación poética y su carácter sígnico—todos estos temas constantes de la investigación de Mukařovský van unidos con su interés por la literatura checa del siglo XIX.

### **Estudios secundarios y universitarios**

De sus estudios en el gimnasio de Písek cuenta mi padre: “Cursé todo el bachillerato con notas sobresalientes, pero también con algún que otro 3 en conducta. Yo era inquieto, peleaba con ganas, a veces me reprendían por leer en clase. El 4 en conducta acongojaba a mi padre, pero mi tío siempre alababa mis notas . . .”

En 1910 Jan Mukařovský entró a estudiar eslavística y romanística (checo y francés) en la Facultad de Filosofía de la la Universidad Carlos IV. Sin embargo,

. . . no me limité a los cursos del plan de estudios, sino que deambulé por toda la facultad, y a veces también por otras facultades. . . . En realidad asistí a más cursos por fuera de mi plan de estudios que los que debía inscribir. Estaba seguro de que aprobaría los exámenes estatales con facilidad, pero me parecía que debía adquirir un horizonte lo más amplio posible y a mi propio criterio, si quería llegar a cumplir una tarea útil en la ciencia. Hasta hoy pienso que la versatilidad es uno de los requisitos más importantes de la formación científica en ciencias humanas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Autobiografía”, p. 3

De sus maestros en la Facultad de Filosofía, a quien más estimaba era al Profesor Josef Zubatý. “Sin duda el pensador más eminente entre mis profesores era el lingüista comparatista Josef Zubatý. Nos enseñaba a percibir en el lenguaje la dinámica del pensamiento.”

En 1915 Mukařovský terminó el plan de estudios y presentó los exámenes estatales para graduarse.

Pasé los exámenes estatales de checo y de francés en 1915 con calificaciones sobresalientes. En el acta hubo mención de que mi trabajo escrito de checo revelaba “capacidades investigativas”. El presidente del jurado me felicitó, y me sugirió copiarlo a máquina y presentarlo después de las vacaciones como disertación doctoral. Pero yo, aunque no me llevaron al ejército [para combatir en la guerra], no volví.<sup>2</sup>

En ese mismo año de 1915 entró a trabajar como profesor en un gimnasio de Plzeň (Pilsen).

Me dediqué a conocer el mundo a mi alrededor, en la medida en que la situación durante la guerra lo permitía. Iba al teatro, frecuentaba los cafés con mis amigos . . . paseaba por el campo. Los fines de semana me iba a Praga para visitar bibliotecas y ver teatro. Leí en profundidad y amplitud toda la literatura checa, pues más que por la lingüística me sentía atraído por el arte, especialmente por la literatura, las artes plásticas y el teatro. Mi padre, aunque ya pensionado, me ayudaba económicamente para no morir-me de hambre.<sup>3</sup>

## **Comienzos de la carrera profesional**

Como ya dije, en 1918 se creó la República Checoslovaca. Los eslovacos habían sido sometidos a una opresión aun más dura por parte de los Habsburgo que los checos. Después de la liberación y la creación del esta-

---

<sup>2</sup> El doctorado lo obtuvo Mukařovský en 1921 con la disertación “Una contribución a la estética del verso checo”. (Publicada en 1923. Ver la Bibliografía selecta en este volumen. N. de la T.)

<sup>3</sup> “Autobiografía”.

do común, los maestros checos a menudo hacían salidas de campo a Eslovaquia con el propósito de apoyar el desarrollo de la inteligencia eslovaca. Mi padre participó en dos salidas, en 1919 y 1921, orientadas a actividades teatrales. Allí ganó experiencia con la actuación aficionada. El grupo presentó obras de dramaturgos checos y algunos clásicos rusos. Mukařovský cuenta así sus impresiones en una carta dirigida a su futura esposa, en 1919: “El viernes y el sábado hicimos los preparativos para la presentación del domingo. Anduvimos por los pueblos y las veredas invitando a la gente, hablando con los alcaldes . . . dormimos en un montón de heno en el granero . . .” Y en 1921 escribe:

Yo tenía el papel principal del pretendiente hipocondríaco en “El casamiento” de Chéjov. Fue una jornada tremenda. Un ensayo tras otro . . . La gente aquí me conoce como “el jefe de la camisa morada” que corre de un lado para otro (estaba encargado de las compras y otros detalles cotidianos), y cuando me ven desempeñar ese papel, se sorprenden de que también sepa cojear y quejarme.

Los comienzos de la carrera de Mukařovský como teórico del arte están entonces ligados con el teatro aficionado. Además, sus primeras publicaciones están dedicadas en parte a la crítica teatral. Más adelante veremos que el contacto de Mukařovský con Eslovaquia no terminó con estas acciones solidarias.

En 1920 Jan Mukařovský se casó con Zdena Mesány, hija del rector del colegio en que trabajaba como maestro, sin importarle que el padre de su prometida no le podía dar ninguna dote. Su actitud hacia el dinero queda muy bien expresada en esta frase: “Siempre me he sentido orgulloso de los éxitos que he alcanzado en la vida *sin dinero y contra el dinero*.”<sup>4</sup>

En 1923 mi padre visitó Francia. Fue una estadía muy provechosa, que le permitió conocer de cerca la cultura francesa e iniciar una serie de contactos académicos que formarían parte de su trayectoria científica de allí en adelante.

---

<sup>4</sup> “Recuerdos”.

## Ingreso a la carrera docente universitaria

Desde los comienzos de su carrera profesional Mukařovský pensó en habilitarse como profesor universitario.

En 1924 solicité traslado a Praga con miras a mi habilitación y mi solicitud fue recomendada por el cuerpo docente de la Facultad de Filosofía de la Universidad Carlos IV. Desde el punto de vista económico era una decisión arriesgada . . . Pero yo tenía una gran confianza en mí mismo y en mi esposa . . . El primer año tuve que vivir solo en una habitación, mientras mi esposa y mi hija de meses de edad seguían en Plzeň. Fueron tiempos difíciles . . .

El trabajo de habilitación llevaba por título “*Mayo de Mácha: un estudio estético*”.

Mientras estaba trabajando en ese estudio, visité al Profesor Otakar Zich, estético y compositor, un hombre de suma nobleza . . . Le mostré mis trabajos y él manifestó que estaría dispuesto a habilitarme. Me dijo: “No lo conozco y no sé nada de usted salvo lo que me ha presentado para leer, pero veo que sabe usted pensar científicamente”.<sup>5</sup>

En diciembre de 1926 Mukařovský se unió al recién fundado Círculo Lingüístico de Praga:

El Círculo significó mucho para mí desde el punto de vista científico. Aunque por mi educación yo era principalmente lingüista, me estaba formando ante todo como estético. El vínculo entre la estética y la lingüística era poco tradicional. Mis antecesores en la cátedra de estética eran musicólogos. La lingüística ofrecía un acercamiento inusual al arte, ya por el solo hecho de que la palabra es portadora de un significado evidente, mientras que la música pertenece a las artes atemáticas. El enfoque de la obra de arte como signo y significado me abrió unos derroteros muy diferentes de investigación sobre la relación dialéctica entre el arte y la realidad . . . Por la época de mi habilitación conocí muchos jóvenes poetas, novelistas, personalidades del teatro y teóricos del arte . . . Era un período particular del desarrollo de la literatura y del arte, en que los artistas, en su afán por librarse de una tradición ya caduca, se asociaban con los teóricos del arte, y viceversa.

---

<sup>5</sup> “Autobiografía”, p. 5.

El escritor Vladislav Vančura expresa así aquella comprensión mutua entre los artistas y los teóricos:

El Círculo Lingüístico de Praga ha realizado una serie de conferencias dedicadas ante todo a temas científicos, pero a menudo con referencia a la literatura artística. La conferencia de Jan Mukařovský trató exclusivamente de la creación literaria. A partir de esa fecha será cada vez más intolerable leer críticas que, en lugar de analizar la estructura, siguen ocupándose de la ideología de la obra. . . . ojalá la crítica literaria checa . . . renuncie a “leer la mano”. . . a pretender que puede ver hasta el fondo del alma del autor. El trabajo de Mukařovský crea una nueva crítica científica. . . <sup>6</sup>

El 31 de enero de 1929 se llevó a cabo el coloquio de habilitación de Jan Mukařovský. El jurado decidió por unanimidad concederle la *venia docendi*, decisión que fue ratificada por el Ministerio de Educación y Cultura el 1º de marzo. En el primer semestre de 1929/1930 el nuevo docente ofreció un curso titulado “Semántica del lenguaje poético”. A partir de 1930 se desempeñó también como profesor visitante en la Universidad Juan Amos Comenio de Bratislava, la capital de Eslovaquia. El 31 de julio de 1934 el Presidente de la República nombró a Mukařovský Profesor Especial de estética y literatura en la Facultad de Filosofía de la Universidad Comenio. Sin embargo, él nunca quiso terminar su vinculación con la Universidad Carlos IV para trasladarse a Eslovaquia, aunque los eslovacos le ofrecían condiciones incomparablemente mejores, de manera que durante años trabajó en ambas partes.

La mitad de la semana dictaba clase en Praga, la otra mitad en Bratislava. Se me iba mucho tiempo viajando. Escribía en el tren, en mi estudio en Praga y en Bratislava, en las cafeterías. Era muy fatigante, pero Eslovaquia me dio mucho . . . La facultad no era mi único contacto con la vida cultural eslovaca. Lo más importante para mí era el medio literario . . . Tenía amigos y conocidos en un círculo amplio de escritores.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby* [El orden de la nueva creación] (Praga: Svoboda, 1972) 349.

<sup>7</sup> “Autobiografía” 8, 9.



Los fuertes lazos de amistad que unían a mi padre con Eslovaquia perduraron hasta el final de su vida. Los eslovacos publicaban sus trabajos, escribían sobre su obra durante el régimen totalitario comunista, cuando en Bohemia Mukařovský y sus discípulos eran acallados y perseguidos, editaban volúmenes de homenaje para sus cumpleaños y la Universidad Comenio le otorgó el doctorado honoris causa.

### **Mukařovský y las vanguardias de entreguerra**

Volvamos al período entre las dos guerras mundiales. Květoslav Chvatík y Zdeněk Pešat, ambos discípulos de Mukařovský y continuadores del estructuralismo checo, describen sugestivamente la atmósfera de los años 20:

El impacto de la Primera Guerra Mundial, de la Gran Revolución de Octubre . . . La desintegración de la jerarquía tradicional de valores, precipitada por la guerra, la revolución, el desmoronamiento del Imperio Austríaco . . . En medio de la desintegración de valores viejos y del vaciamiento de formas viejas el arte buscaba nuevos caminos, nuevos métodos, que le permitieran captar la faz de la realidad, tan bruscamente cambiante . . . Se replanteaban las cuestiones de la relación entre la vida y el arte, de la situación de la creación artística en la sociedad, su sentido y su función. Todo había de hacerse de nuevo. El arte había de descender de las alturas para ubicarse entre la gente, como parte natural de la cotidianidad. El artista quería trabajar al lado del obrero, del inventor y del técnico como constructor de una nueva vida . . . El principio de la poesía, de lo lírico, se concebía como una dimensión fundamental de lo humano . . . ¡Qué importa que en su radicalismo la vanguardia de los años veinte a menudo hubiese caído en excesos!<sup>8</sup>

Por su orientación científica e ideológica, Mukařovský estuvo íntimamente vinculado con la vanguardia artística de posguerra (véanse las palabras del escritor V. Vančura citadas atrás). Partía siempre del análisis de materiales artísticos concretos. Sus trabajos no eran de índole especulativa y ejercieron por tanto influencia sobre la creación de muchos destacados artistas checos. E inversamente, el contacto con estos artistas y su obra era la fuente indispensable de las investigaciones de Mukařovský.

---

<sup>8</sup> *Poetismus* (Praha: Odeon, 1967) 363.

En consecuencia, Mukařovský tenía también nexos con diferentes asociaciones y grupos artísticos de su tiempo. Entre éstos cabe mencionar especialmente la asociación Devětsil (un nombre sugestivo, porque además de ser el nombre de una de las primeras flores de primavera—petasites—, traduce literalmente “nueve fuerzas”), en cuyo seno nació la corriente vanguardista denominada poetismo. Este movimiento, integrado, entre otros, por V. Vančura, el teórico del grupo Karel Teige, los poetas Josef Seifert y Vítězslav Nezval, el director de teatro Jindřich Honzl y los pintores Toyen (seudónimo de Marie Černínová) y Jindřich Štyrský, asimiló una serie de estímulos provenientes del arte contemporáneo europeo y se convirtió en vocero de una parte de la generación joven de izquierda.

A finales de los años 20 el grupo entra en crisis; por esa misma época en Francia se reformula el programa del grupo surrealista dirigido por André Breton. Varios representantes del poetismo checo, incluido su teórico Karel Teige, se acercan al grupo surrealista, ahora de orientación claramente izquierdista. En 1934 se crea en Praga el Grupo Surrealista de la República Checa, que llega a ser parte del pujante movimiento surrealista internacional.

Jan Mukařovský no fue miembro ni vocero de Devětsil o del grupo surrealista, pero estuvo vinculado con ambos por sus opiniones y actitudes, y por lazos de amistad. Su postura estructural y semiótica le permitía penetrar en la esencia y el sentido de la creación vanguardista. El grupo surrealista acogía con agrado sus análisis, así como los de su amigo Roman Jakobson. En 1938 Mukařovský pronunció el discurso inaugural de la Segunda Exposición del Grupo Surrealista Štyrský y Toyen, en Praga y en Bratislava.<sup>9</sup>

En 1937 Mukařovský fue nombrado Profesor Especial de la Universidad Carlos IV, y más tarde, justamente antes de la ocupación nazi, Profesor Titular. Sin embargo, este último nombramiento no se hizo efectivo hasta después de la guerra, en 1945.

---

<sup>9</sup> “K noetice a poetice surrealismu v malřství [Sobre la epistemología y la poética del surrealismo en la pintura]”, *Studie z estetiky* (Praga: Odeon, 1971) 434-42.

El período entre las dos guerras fue el de mi niñez. Agrego, pues, algunas notas sobre cómo recuerdo a mi padre y a sus amigos en esa época.

En la casa mi padre trabajaba mucho. Constantemente ampliaba su biblioteca para tener la literatura necesaria siempre a mano. Tenía sus pequeños rituales; por ejemplo, mientras reflexionaba sobre un tema, caminaba por el estudio pasándose la mano por la coronilla. Luego se sentaba a escribir a máquina. Cuando yo ya sabía leer, me pedía que le dictara.

Pero lo más interesante eran las visitas de sus amigos. Recuerdo a la cantante Ada Norden y a la escritora Milada Součková. Un invitado frecuente era el profesor Roman Jakobson, con su primera esposa Sonia (de profesión médica). No faltaban otros colegas de mi padre y, desde luego, sus amigos artistas, como los pintores Josef Šíma y Toyen (ésta última se estableció en París a partir de 1937).

Era una época de relativa paz, de visitas mutuas y amistad de quienes se entendían tan bien unos a otros. El Círculo Lingüístico con su orientación a los problemas de la creación literaria atraía a los escritores. Así lo recuerda la médica Ludmila Vančurová, esposa del escritor, en su libro *Veintiséis hermosos años*, dedicado a los años de su matrimonio hasta el trágico final—la ejecución de Vančura por los nazis:

Entre los amigos de Vančura había un grupo especial formado por los miembros del círculo lingüístico, sobre todo Jakobson, Mukařovský, Havránek y Bogatyrev . . . Era una amistad basada en una pasión investigativa común y en un respeto mutuo, el cual se profundizó con Jakobson y Mukařovský y se extendió a las familias de los investigadores . . . Vladislav se sentía feliz entre estos amigos; le encantaba la energía y fogosidad de Jakobson, y amaba la serenidad científica de las discusiones con Mukařovský.<sup>10</sup>

Un detalle que recuerdo muy especialmente es lo que contaba mi padre de sus visitas en la casa del escritor Karel Čapek, una de las más grandes personalidades de la literatura checa de entreguerra (conocido, entre otras

---

<sup>10</sup> Ludmila Vančurová, *Dvacetšest krásných let* (Praha: Československý spisovatel, 1967) 131, 133.

cosas, por el neologismo *robot* que acuñó en su obra dramática *RUR* en 1921, y que se difundió por el mundo entero). Dice Mukařovský en su “Autobiografía”: “Escribí una vez una crítica de sus recién publicados *Cuentos sacados de un bolsillo* y Čapek me invitó a sus viernes.” Esos “viernes” eran unas reuniones famosas en casa de Čapek en las cuales participaban numerosos artistas, científicos y políticos, y a veces incluso el presidente de la república, el filósofo Tomáš Masaryk. Cuenta Mukařovský de sus conversaciones con Čapek:

Teórico del arte por su propia formación, Čapek deseaba una crítica literaria que fuera consciente de que la cosa—la obra de arte—tiene que tener una hechura particular, y que supiera apreciar si efectivamente la tiene . . . De allí el interés de Čapek por las cuestiones teóricas del arte. Cuando los viernes de tertulia los políticos enfocaban la conversación hacia los sucesos de la semana, Čapek se sentaba conmigo a un lado: “Venga, dejemos a esos políticos y hablemos del arte”.<sup>11</sup>

La atmósfera de las amplias relaciones de amistad de mi padre, su participación en congresos internacionales, las visitas de científicos extranjeros en nuestra casa—todo esto revelaba incluso para mí, una niña de unos doce años, que nuestra cultura estaba firmemente anclada en un contexto europeo. Praga era un cruce de caminos dentro del acontecer cultural europeo y lo enriquecía con aportes que terminaron por trascender los límites de Europa.

Este período tan propicio para el trabajo intensivo y para las discusiones amistosas entre artistas y científicos, terminó en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Checoslovaquia, que ofrecía asilo a los científicos de Alemania y de la Unión Soviética víctimas de persecución política, dejó de ser un país seguro.

En 1939 Jakobson partió para su segundo exilio. Como judío, y de ascendencia rusa, su vida corría peligro en un país ocupado por los nazis. Probablemente fui la última persona que habló con él antes de su partida. Llegó a altas horas de la noche para dejar guardadas algunas cosas suyas

---

<sup>11</sup> “Autobiografía”, 6, 7.

en nuestra casa. Mis padres no estaban, así que fui yo quien recibió el paquete. Cuando nos volvimos a ver dieciocho años más tarde en Praga, Jakobson todavía recordaba amistosamente aquel encuentro.

Nuestro país perdió su independencia por más de cinco años. Los países checos fueron convertidos en el Protectorado de Bohemia y Moravia, mientras que Eslovaquia se separó y se alió con Alemania. En el Protectorado estallaron protestas estudiantiles contra los ocupantes nazis. Fueron reprimidas duramente (el 17 de noviembre de 1939) y los alemanes utilizaron estos sucesos como pretexto para cerrar las universidades checas.

A finales de 1941 mi padre sufrió una trombosis grave. En ese entonces no había todavía medicamentos eficaces contra esta enfermedad, de modo que tuvo que permanecer casi inmovilizado en cama durante medio año y sólo se salvó gracias a los cuidados de mi madre. Sus amigos más cercanos—Vančura, Honzl, Nezval, Teige—lo acompañaron fielmente reuniéndose en nuestra casa una tarde por semana.

También en el Círculo Lingüístico tuve amigos durante esos tiempos difíciles: Vilém Mathesius, Bohuslav Trnka, Felix Vodička y algunos más jóvenes. Procuramos mantener con vida el Círculo y las discusiones . . . por el solo hecho de realizarse, estas discusiones adquirían un sentido antifascista. El profesor Sloty, un alemán que se había refugiado en Praga huyendo de los nazis, participaba en las reuniones del círculo a pesar de que no entendía el checo, sólo para demostrar que estaba del lado de los checos contra los fascistas alemanes.<sup>12</sup>

Vladislav Vančura, quien participó en la resistencia checa contra los nazis, fue arrestado y ejecutado por los alemanes en 1942. Fue una noticia aterradora:

Cuando el 1º de junio de 1942 se escuchó por la radio una voz malévola anunciando en checo trabado . . . que había sido ejecutado el doctor Vladislav Vančura, médico y escritor, se estremecieron todos aquellos que temían por el futuro de nuestra nación . . . Todos entendieron a dónde iba dirigido el

---

<sup>12</sup> “Autobiografía”, p. 6.

golpe. En la persona del gran escritor debía ser ajusticiada simbólicamente la cultura de una nación que había fundamentado sobre los valores culturales la justificación de su existencia en el pasado y su defensa en el presente.<sup>13</sup>

## **Después de la Segunda Guerra Mundial**

Terminada la guerra, las universidades checas fueron reabiertas. Jan Mukařovský reanudó sus clases en Praga y, por un tiempo corto, en Bratislava. Fue nombrado Profesor Titular de la Universidad Carlos IV, con retroactividad al 28 de octubre de 1938. Pero su alegría por el fin de la guerra y la reapertura de las universidades se veía empañada por su mal estado de salud. En 1946 fue invitado al Instituto de Estudios Eslovacos de París para presentar una conferencia titulada “Sobre el estructuralismo”. Alcanzó a dictar la conferencia con gran esfuerzo y cayó enfermo. Los médicos franceses no lograron establecer el diagnóstico. Sólo después del regreso de Mukařovský a Praga se descubrió la gravedad del problema: era tuberculosis. Durante varios años tuvo que usar neumotórax terapéutico y en sus estancias de trabajo en el exterior dependía de la ayuda médica que le brindaban profesores de medicina, como una forma de solidaridad científica internacional.

En 1948 Mukařovský fue elegido Rector de la Universidad Carlos IV, cargo en virtud del cual presidió, en ese mismo año, la delegación checa al Congreso Internacional de Paz organizado por los intelectuales del mundo en Wrocław, Polonia. Allí fue elegido uno de los vicepresidentes del congreso y miembro del comité preparatorio del Congreso de París. En el Congreso siguiente en Varsovia fue elegido miembro del Consejo Mundial de Paz, cuyo presidente era Joliot Curie.

En 1953 rechazó la renovación de su nombramiento como Rector, por estar en desacuerdo con las interferencias políticas de la maquinaria del partido comunista con el funcionamiento de la universidad. La situación

---

<sup>13</sup> Jan Mukařovský, “Vladislav Vančura” (discurso pronunciado en un acto de homenaje a V. Vančura el 12 de junio de 1945).

se estaba complicando para él. Con la vinculación de un profesor soviético se había iniciado la propagación de un marxismo vulgarizado y dogmático. Empiezan los ataques contra el estructuralismo. Mukařovský se encuentra en una situación paradójica desde el punto de vista científico y político, como bien lo expresa su discípulo Milan Jankovič: “El estructuralismo, considerado en los años treinta como una corriente intelectual de orientación más bien izquierdista, fue rechazado después de 1948<sup>14</sup> como una ideología burguesa, y sometido a una persecución implacable”. Además, el nombre de Mukařovský estaba ligado con los de varios personajes satanizados por el Kremlin en los años 50.

En 1951 Mukařovský asumió la dirección del Instituto de Literatura Checa y en 1952 fue nombrado miembro de la Academia Checoslovaca de Ciencias. Fue la época de los tristemente célebres procesos estalinistas. No sólo fueron condenados a muerte algunos destacados políticos y funcionarios del propio partido comunista, sino también numerosos intelectuales, bajo la típica acusación de “trotskismo”. No es de extrañar que en aquellas circunstancias Mukařovský, al igual que otros lingüistas y teóricos del arte checos, se retractara de su “pasado estructuralista”; no obstante, en 1962 fue separado del cargo de director del Instituto de Literatura checa.

Jakobson, quien había emigrado a Estados Unidos, estaba fuera de peligro. Aun así, sus investigaciones estructurales daban mala espina a aquellos que pretendían acreditarse como teóricos de la literatura con ayuda del poder político y no del trabajo científico. Los estudiosos que tenían contactos con Jakobson, ya fueran personales o por correspondencia, a menudo eran considerados sospechosos de “trotskismo”. Todo esto ensombreció la visita de Jakobson a Praga en 1957, con ocasión de una conferencia internacional sobre Juan Amos Comenio. Fue la última vez que lo vi. Mi padre se encontró con él una vez más, en un congreso de eslavística celebrado en Praga en 1968; fue un momento en que se sentían los últimos ecos de la apertura política, la llamada “Primavera de Praga”. La ocupación de Checoslovaquia por los ejércitos del Pacto de Varsovia nuevamente puso fin a la libertad de pensamiento, por los 20 años siguien-

---

<sup>14</sup> Año del golpe de estado comunista. N. de la T.

tes. Yo misma fui despedida de la Universidad “El 17 de Noviembre”, y se me prohibió ejercer la docencia. Mi padre siguió siendo blanco de los ataques de quienes intentaban poner un signo de igualdad no sólo entre estructuralismo y formalismo, sino entre estructuralismo y trotskismo. Éste es un capítulo que está aún por investigar y dilucidar; pero una cosa es clara: afectó profundamente la vida y el trabajo de Jan Mukařovský y de sus alumnos.

Para los destinos del estructuralismo checo fue sumamente importante el hecho de que los discípulos y continuadores de Mukařovský lograran, durante la leve apertura política de los años 60, reunir y publicar un buen número de ensayos de su maestro escritos en su mayoría antes del año 1948. Participaron en esta empresa Felix Vodička, Křetoslav Chvatík, Miloš Pohorský, Emanuel Macek, Milan Jankovič, Miroslav Procházka, Dušan Prokop y otros, y hoy día la continúan varios investigadores jóvenes. Dichos colaboradores crearon así los volúmenes *Studie z estetiky* (1966, 2ª ed. 1971), *Cestami poetiky a estetiky [Por los caminos de la poética y la estética]* (1971), *Studie z poetiky* (1982), y otros. Estas colecciones y la publicación de conferencias sueltas de Mukařovský se convirtieron en el punto de partida no sólo para los estudiosos del estructuralismo checo, sino también para las numerosas traducciones de los trabajos de Mukařovský. Cabe anotar que las traducciones nunca se hicieron por iniciativa del autor mismo, sino por la de sus pares extranjeros.

He procurado describir de la manera más sucinta estas complejas circunstancias internas de nuestro país entre 1948 y 1989. Creo que sin ello no sería posible entender la vida de Jan Mukařovský vista de cerca, entender sus penas y sus alegrías: la tristeza que le producían los ataques contra él mismo y contra sus alumnos y colaboradores; la alegría de contar con discípulos fieles que continuarían su trabajo, la satisfacción de conocer el creciente interés internacional por la Escuela de Praga.

### **A manera de conclusión**

La vida de Jan Mukařovský no fue fácil, pero así suele ser. “‘Et il a neigé devant ma porte’, dice un antiguo poeta francés; y delante de mi puerta ha nevado mucho. Ha sido como un estribillo tras cada estrofa de mi vida”,



dijo una vez mi padre. Ya se lo había advertido el Profesor Otakar Zich cuando Mukařovský se habilitó como docente: “Por ahora lo dejarán más o menos en paz, porque lo ven simplemente como un hombre joven interesante; pero cuando se den cuenta de que usted pretende tener la razón, buscarán hacerle la vida imposible.” Y resultó cierto. Pero también fueron muchos los que lo siguieron fielmente toda la vida. La personalidad de Jan Mukařovský atraía a los estudiantes, tanto en Praga como en Bratislava. Y entre ellos se incluían también estudiantes de otras carreras que “deambulaban” por las facultades, tal como él mismo lo hiciera en sus años universitarios, en busca de un horizonte amplio para su trabajo con investigadores de punta de otras áreas.

¿Cómo atraía Mukařovský a sus alumnos? No era el tipo de profesor que dicta cátedra magistral. Aunque preparaba sus cursos por escrito, durante la clase reflexionaba sobre los temas e involucraba a los estudiantes en sus reflexiones. Conquistaba la audiencia con su gran sensibilidad para el arte. Con sus alumnos se reunía no sólo en la facultad, sino también en su apartamento y en los cafés y las tabernas de Praga y de Bratislava, lugar de muchas charlas inolvidables sobre el arte.

La familia fue para él la retaguardia humana que necesitaba para su trabajo. A sus padres y a sus suegros los trataba con amor y respeto. Su esposa fue su mayor apoyo. Todos nos alegrábamos con él en sus épocas de felicidad, y lo acompañábamos en los momentos de decepción por los ataques contra su trabajo y el de sus discípulos. Y él, a su vez, vivía intensamente nuestras propias penas y alegrías.

## ARTISTAS Y CIENTÍFICOS CHECOS NOMBRADOS EN LOS TRABAJOS DE MUKAŘOVSKÝ

Březina, Otokar (Václav Jebavý, 1868-1929)

Pensador profundo, ensayista y gran poeta, figura central del simbolismo checo. Tuvo marcada influencia sobre la poesía checa del siglo XX. Sus obras principales son *Tajemné dálky* [*Lejanías misteriosas*], 1895; *Svítání na západě* [*El amanecer en el occidente*], 1895; *Stavitelé chrámu* [*Los constructores del templo*], 1899; *Ruce* [*Las manos*], 1901; *Hudba pramenů* [*La música de las fuentes*], 1903; ensayos filosóficos.

Čapek, Josef (1887-1945)

Hermano mayor de Karel Čapek. Escritor, pintor y periodista. En la pintura fue uno de los representantes del cubismo checo. Se sentía atraído por el arte popular y primitivo. Conjuntamente con su hermano publicó las obras dramáticas *Ze života hmyzu* [*De la vida de los insectos*], 1921, y *Adam stvořitel* [*Adán el Creador*], 1927. Entre sus propias obras se cuentan *Umění přírodních národů* [*El arte de los pueblos primitivos*], 1938, *Básně z koncentračního tábora* [*Poemas del campo de concentración*] (1945). *Nejskromnější umění* [*El arte más modesto*], 1920, es una colección de ensayos, como “Pintores del pueblo”, “Alabanza de la fotografía” y otros.

Čapek, Karel (1890-1938)

Novelista, cuentista, periodista, dramaturgo, ensayista, traductor, autor de libros de viajes y para niños. Personalidad rectora de su generación. Enriqueció el género de la ciencia ficción (acuñó el término ‘robot’) y de la literatura detectivesca. Se hizo mundialmente famoso con sus obras antifascistas. Sus obras literarias más destacadas son: *Továrna na absolutno* [*La fábrica de lo absoluto*], 1920; *Věc Makropulos* [*El caso Macrópulos*], 1922; *Krakatit*, 1924; trilogía novelística *Hordubal*, *Pověroň* [*El astrolito*], *Obyčejný život* [*Una vida común*], 1933-1934; *Válka s mloky* [*La guerra de las salamandras*], 1936; *Bílá nemoc* [*La enfermedad blanca*], 1937. Otras obras: *Hovory s T. G. Masarykem* [*Conversaciones con T. G. Masaryk - primer presidente de la República Checoslovaca*], 1928-1936; *Marsyas, čili na okraj literatury* [*Marsias, o al margen de la literatura*], 1931.

Chmelenský, Josef Krasoslav (1800-1839)

Poeta, crítico literario y musical, fundador de la crítica teatral en Bohemia.

Durdík, Josef (1837-1902)

Escritor y filósofo (idealismo ecléctico), adepto de Darwin, psicólogo y estético de la escuela herbartiana (aproximación formalista a la obra de arte). Elaboró a fondo la terminología de la filosofía checa moderna. Entre sus obras se destacan *Všeobecná estetika* [*Estética general*], 1975; *Kalilogie, čili o výslovnosti* [*Calilogía: de la dicción*], dedicada a la cultura de la palabra hablada, 1873 (la citan los lingüistas de los años 30); *Poetika jakožto estetika umění básnického* [*La poética como estética del arte literario*], 1881. Esta última obra constituyó una pauta para J. Mukařovský en lo tocante a la poética en contextos estéticos.

Dvořák, Max (1874-1921)

Historiador y teórico del arte, representante de la escuela vienesa de historia del arte, profesor en la Universidad de Viena. Contribuyó a una revaluación adecuada del manierismo. Autor de *Kunstgeschichte al Geistesgeschichte* (Munich, 1924).

Erben, Karel Jaromír (1811-1870)

Poeta, uno de los principales representantes del romanticismo del renacimiento nacional checo; narrador (cuentos de hadas); recopilador de canciones folclóricas; archivista, editor de literatura medieval checa, eslavista. La más conocida de sus obras poéticas es *Kyřice* [*Ramillete*], 1853, 1861, donde recrea leyendas, mitos y poesía folclórica checa.

Hálek, Vítězslav (1835-1874)

Poeta, narrador y dramaturgo. Destacado organizador de la vida cultural. Como poeta se dedicó a la lírica de la naturaleza y a cuentos en versos bajo la influencia de Mácha. Su prosa está marcada por la transición del romanticismo al realismo (su temática es la vida en el campo). Ver también la nota sobre Mácha. Su colección poética más nombrada es *Večerní písně* [*Canciones del atardecer*], 1859.

Heyduk, Adolf (1835-1923)

Poeta. Su género era una poesía lírica cercana a la canción folclórica, con temas como la naturaleza, Eslovaquia, la familia. Obras: *Lesní kvítí* [*Flores silvestres*], 1873; *Cimbál a husle* [*El cimbabón y el violín*], 1876 (con temas eslovacos); *Nové cigánské melodie* [*Nuevas tonadas gitanas*], 1897.

Honzík, Karel (1900-1966)

Arquitecto del funcionalismo, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Praga. El teórico más importante de la arquitectura en los años 30 a 60. Uno de los fundadores de la agrupación vanguardista Devětsil.

Obras destacadas: *Tvorba životního slohu* [La creación del estilo de vida], 1946; *Ze života avantgardy* [Memorias de la vida de la vanguardia].

Honzl, Jindřich (1894-1953)

Director y creador del teatro vanguardista checo, miembro del grupo surrealista. Crítico y teórico del teatro (semiótica teatral). Cofundador del Teatro liberado (1925-1938). Gran conocedor del teatro vanguardista ruso. Obras: *Roztočené jeviště* [La escena en rotación], 1925; *Moderní ruské divadlo* [Teatro ruso moderno], 1928; “Pohyb divadelního znaku [El dinamismo del signo en el teatro]”, 1940; “Hierarchie divadelních prostředků [La jerarquía de los recursos teatrales]”, 1943; estos artículos están traducidos al inglés en *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, ed. L. Matejka and I. R. Titunik (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1984).

Hostinský, Otakar (1847-1910)

Profesor de estética y de historia del arte en la Universidad Carlos IV de Praga. Junto con Josef Durdík puso la crítica del arte y la estética checas sobre bases científicas, partiendo de Herbart y de Fechner. Aunque su campo principal fue el de la música, sus principios estéticos fueron válidos también para la literatura. Se interesó particularmente por el problema de la tendenciosidad y la tipización. Intentó aplicar al arte algunos principios de la teoría de Darwin. Introdujo en Bohemia las ideas de Wagner sobre la ópera. Fue maestro de Otakar Zich, quien a su vez lo fue de Mukařovský. Entre sus obras principales figuran *O prosodii českého verše* [Sobre la prosodia del verso checo] (1870), *Die Lehre von den musikalischen Klängen* (1879), *O významu uměleckého průmyslu* [El significado de las artes aplicadas] (1887), *O realismu v umění* [El realismo en el arte] (1891), *Umění a společnost* [El arte y la sociedad] (1907).

Kamper, Jaroslav (1871-1911)

Escritor y periodista, crítico, conocedor del barroco checo. Contribuyó significativamente al desarrollo del teatro checo moderno; fundó el Teatro de Vinohrady [un barrio de Praga], uno de los teatros praguenses más importantes.

Kořínek, Josef Miroslav (1899-1945)

Profesor de lingüística general en la Universidad Komenský de Bratislava. Miembro del Círculo Lingüístico de Praga. Publicó estudios sobre la onomatopeya.

Mácha, Karel Hynek (1810-1836)

El más grande poeta romántico checo. Su célebre poema lírico-épico *Máj*

[*Mayo*] marcó un hito en el desarrollo de la poesía checa moderna. En 1858, la joven generación literaria reunida en torno a Jan Neruda y Vítězslav Hálek puso el título *Mayo* a un volumen de conjunto con el cual se presentó al público. El legado literario de Mácha contiene además numerosos fragmentos poéticos y narrativos y un diario íntimo, también fragmentario, de 1835, del cual habla Jakobson en su artículo “¿Qué es la poesía?” Mukařovský dedicó a Mácha varios trabajos importantes, que forman el tercer tomo de sus *Capítulos de la poética checa*.

Němcová, Božena (1820-1862)

Novelista, escritora de relatos costumbristas, gran defensora de los valores nacionales en el período del llamado renacimiento nacional checo. Su novela *Babička* [*La abuela*] (1855) alcanzó una gran popularidad, reflejada en centenares de ediciones. Mukařovský se ocupa de esta obra en el ensayo “Una aproximación al análisis estilístico de *La abuela* de Božena Němcová” (1925).

Neruda, Jan (1834-1891)

Cuentista, poeta, periodista, humorista, figura central de la llamada Generación de Mayo (ver la nota sobre Mácha), de quien el poeta chileno Neftalí Reyes tomó su pseudónimo Pablo Neruda. Su colección de cuentos *Povídky malostranské* [*Cuentos de Malá Strana*] está traducida al español.

Nezval, Vítězslav (1900-1958)

Poeta virtuoso de la vanguardia checa, representante del poetismo (*Pantomima*), fundador, con Karel Teige, del grupo surrealista checo (*Žena v množném čísle* [*La mujer en plural*], *Absolutní hrobař* [*El sepulturero absoluto*]). Asimismo autor de obras dramáticas (*Manon Lescaut*). Después de 1948 maestro de la poesía estalinista. Era amigo de Jakobson y Mukařovský y participaba en las actividades del Círculo Lingüístico de Praga.

Novák, Arne (1880-1939)

Crítico literario, profesor universitario, Rector de la Universidad Masaryk de Brno. Su obra más importante es *Breve historia de la literatura checa*, publicada primero en alemán (1907) y luego en checo (1910).

Palacký, František (1798-1876)

Historiador y uno de los personajes más importantes de la cultura y la política checas del siglo XIX. Su monumental *Historia de la nación checa en Bohemia y Moravia* es una de las obras que más contribuyeron a la formación de la idea del Estado checo moderno.

Polák, Matěj Milota Zdirad (1788-1856)

Autor de *La sublimidad de la naturaleza*, un extenso poema de carácter reflexivo y didáctico. Mukařovský le dedicó un largo ensayo en el cual indaga, a propósito de la recepción de este poema por varias generaciones sucesivas, la problemática de la valoración en la historia literaria.

Šalda, František Xaver (1867-1937)

Escritor polifacético y el más influyente crítico literario checo de las primeras tres décadas de este siglo. En su labor crítica, ensayística y teórica acompañó activamente a la literatura checa en su desarrollo desde el simbolismo hasta el poetismo. Entre sus obras más importantes se cuentan *Boje o zítřek [Las luchas por el mañana]* (1905), *Moderní česká literatura [La literatura checa moderna]* (1909), *Duše a dílo [El alma y la obra]* (1913), *O nejmladší poesii české [Sobre la reciente poesía checa]* (1928). Según Mukařovský, “F. X. Šalda fue para sus contemporáneos la personificación del concepto de crítica literaria y una de las figuras rectoras más reconocidas de la vida cultural checa en general” (J. M., “F. X. Šalda”, 1937).

Teige, Karel (1900-1951)

Estético, dibujante, publicista, organizador y principal teórico de la vanguardia artística checa entre las dos guerras mundiales, miembro del grupo Devětsil (“nueve fuerzas”—nombre de una flor de primavera), fundado en 1920, en el cual se concentró en los años 20 la vanguardia de izquierda poética, pictórica, arquitectónica, teatral y musical. Participó en las actividades del Círculo Lingüístico de Praga. Sus intereses fueron muy amplios, incluyendo la estética de la poesía vanguardista, de las artes plásticas, de la arquitectura, del teatro y del cine, como también la urbanística y la sociología. Inicialmente exponente del arte proletario, luego del constructivismo/poetismo. Junto con Nezval fundó el grupo surrealista checo en 1934; éste fue disuelto en 1938 debido a desacuerdos políticos provocados por la adhesión de Nezval al estalinismo. Después del golpe de estado comunista en 1948, esta toma de conciencia política será considerada la principal transgresión “trotskista” de Teige. Fue acosado hasta la muerte, su obra fue proscribida. Obras: *Svět, který voní [Un mundo fragante]* (inscrita en el poetismo), 1931; *Jarmark umění [La feria del arte]*, 1935; *Surrealismus v diskusi [El surrealismo en discusión]*, 1934; *Surrealismus proti proudu [El surrealismo contra la corriente]*, 1938; *Fenomenologie moderního umění [La fenomenología del arte moderno]*, 1947-1951 (inconclusa). Sus obras fueron traducidas al italiano y al alemán.

Tomíček, Jan Slavomír (1806-1866)

Escritor y periodista; autor de trabajos de historia y etnografía; traductor del ruso. Como crítico rechazó a Mácha.

Tyl, Josef Kajetán (1808-1856)

Escritor, periodista y dramaturgo del renacimiento nacional checo. Creador del drama nacional checo; entre sus obras más populares se cuentan *Jan Hus* y *Strakonický dudák* [*El gaitero de Strakonice*].

Vančura, Vladislav (1891-1942)

Narrador y dramaturgo de la vanguardia, experimentador con el discurso narrativo (cruce barroco de diferentes planos, desde la lirización hasta lo grotesco y el humor). Miembro del grupo Devětsil. Colaboró con al Círculo Lingüístico de Praga. Fue ajusticiado por los fascistas alemanes.

Vrchlický, Jaroslav (Emil Frida, 1853-1912)

Narrador, poeta y dramaturgo. Representante del parnasianismo, emprendió la europeización de la lírica checa. Podría ser considerado un Rubén Darío checo. Traductor prolífico de obras maestras de varias literaturas europeas (italiana, francesa, inglesa, alemana y otras).

Zich, Otakar (1877-1934)

Matemático por su formación. Compositor, crítico musical y dramaturgo, discípulo de O. Hostinský. Profesor de estética en la Universidad Carlos IV y maestro de Mukařovský. Es considerado uno de los precursores del estructuralismo checo. Sus intereses investigativos abarcaban el campo de la música, de la versología, del drama y de las artes plásticas. Su libro *Estetika dramatického umění* [*Estética del arte dramático*] (1931) fue fundamental para el posterior desarrollo de la semiótica del drama y del teatro en el seno del Círculo Lingüístico de Praga.

Zubaty, Josef (1855-1931)

Indólogo y lingüista, profesor en la Universidad Carlos IV. Descolló en la lingüística comparada de lenguas indoeuropeas, posteriormente sobre todo de las lenguas bálticas y eslavas y en la etimología del checo.

## NÓMINA DE LAS FUENTES DE LOS TEXTOS EN EL PRESENTE VOLUMEN

Del lenguaje poético:

“O jazyce básnickém” *I. sjezd slovanských filologů v Praze 1929* [*I. congreso de filólogos eslavos en Praga 1929*]. Teze a poznámky k diskusi [Tesis y notas para discusión]. Sección II, No. 3, pp. 4-7.

En torno a la traducción checa de *Teoría de la prosa* de Shklovski:

“K českému překladu Šklovského *Teorie prózy*”, *Čin* 6.6 (1934): 123-130. También en Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* I (Praha: Melantrich, 1941) 322-330; 2ª ed. (1948) 344-50.

Del llamado autotelismo del lenguaje poético:

“O tzv. samoučelnosti jazyka básnického”, [páginas finales de] “Filozofie jazyka básnického”, J. M., *Básnická sémantika: Universitní přednášky Praha-Bratislava* (Praha: Karolinum, 1995) 114-122.

El arte como hecho sígnico:

“L' Art comme fait sémiologique”, *Actes du Huitième congrès international de philosophie à Prague 2-7 septembre 1934*, ed. Emanuel Rádl y Zdeněk Smetáček (Praha: Organizační komitét kongresu, 1936) 1065-72.

En checo: “Umění jako semiologický fakt”, trad. J. Patočka, J. M., *Studie z estetiky* (Praha: Odeon, 1966) 85-88; 2ª ed. (1971) 111-16.

La denominación poética y la función estética del lenguaje:

“Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue”, *Actes du Quatrième congrès international des linguistes tenu à Conpenhague du 27 août au 1er septembre 1936*, ed. Louis Hjelmslev et al. (København: E. Munksgaard, 1938) 98-104.

En checo: “Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka”, *Kapitoly z české poetiky* I (1941) 180-88; 2ª ed. (1948) 157-63.

El dinamismo semántico del contexto:

“Významová dynamika kontextu”, [Apartado V de] “O jazyce básnickém” [“Del lenguaje poético”], *Slovo a slovesnost* 6.3 (1940): 113-45. También en *Kapitoly z české poetiky* I (1941) 79-142; 2ª ed. (1948) 78-128.



Función, norma y valor estéticos como hechos sociales:

*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: F. Borový, 1936.

El problema de las funciones en la arquitectura:

“K problému funkcí v architektuře”. Conferencia dictada en el Club de arquitectos, Praga, 1937. *Stavba* 14.1 (1936-37): 5-12. También en *Studie z estetiky* (1966) 196-203; 2ª ed. (1971) 272-83.

¿Puede el valor estético tener validez universal?:

“La valeur esthétique dans l'art peut-elle être universelle?” *Les conceptions modernes de la raison*. III. Raison et valeur. Paris: Institut international de collaboration philosophique, 1939. Traducimos según la versión checa: “Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?” *Česká mysl* vol. 35 (1941), No. 3:97-103, No. 4/5: 205-09. También en *Studie z estetiky* (1966) 78-84; 2ª ed. (1971) 100-110.

El lugar de la función estética entre las demás funciones:

“Místo estetické funkce mezi ostatními”. Conferencia dictada en el Círculo Lingüístico de Praga el 30 de noviembre de 1942. *Studie z estetiky* (1966) 65-73; 2ª ed. (1971) 80-94.

El hombre en el mundo de las funciones [fragmento]:

Prefacio al libro de Karel Honzík *Tvorba životního slohu* [*Creación del estilo de vida*] (Praha: V. Petr, 1946) 7-19. Incluido bajo el título “Člověk ve světě funkcí” en *Studie z estetiky* (1966) 204-08; 2ª ed. (1971) 283-91.

El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria:

“Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře”. *Kapitoly z české poetiky* I (1941) 13-28.

El concepto de totalidad en la teoría del arte:

“Pojem celku v teorii umění”. Conferencia dictada en el Círculo Lingüístico de Praga en 1945. *Estetika* 3 (1968): 173-181. También en Jan Mukařovský, *Cestami estetiky a poetiky* [*Por los caminos de la estética y la poética*] (Praha: Československý spisovatel, 1971) 85-96.

Sobre el estructuralismo:

Conferencia dictada en el Institut des études slaves en París, 1946, en francés. Traducimos de la versión checa “O strukturalismu”, *Studie z estetiky* (1966) 109-16; 2ª ed. 147-57.

En torno a la estética del cine:

“K estetice filmu”, *Listy pro umění a kritiku* 1.4 (1933): 100-08. También en *Studie z estetiky* (1966) 172-78; 2ª ed. (1971) 237-46.

El tiempo en el cine:

“Čas ve filmu” (1935, sin publicar), *Studie z estetiky* (1966) 179-83; 2ª ed. (1971) 246-53.

Sobre el estado actual de la teoría del teatro:

“K dnešnímu stavu teorie divadla”, *Program D-41* 6.7 (1940-1941): 229-42. También en *Studie z estetiky* (1966) 163-71; 2ª ed. (1971) 223-36.

Las contradicciones dialécticas en el arte moderno:

“Dialektické rozpory v moderním umění”, *Listy pro umění a kritiku* 3.11/12 (1935): 344-57. También en *Kapitoly z české poetiky* (1941) 386-407, 2ª ed. (1948) 290-307; y en *Studie z estetiky* (1966) 255-65, 2ª ed. (1971) 354-70.

El individuo y la evolución literaria:

“Individuum a literární vývoj”. Conferencia dictada en el Círculo Lingüístico de Praga 1943-1945. *Studie z estetiky* (1966) 226-35, 2ª ed. (1971) 315-29.

La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte:

“Záměrnost a nezáměrnost v umění”. Conferencia dictada en el Círculo Lingüístico de Praga el 26 de mayo de 1943. *Studie z estetiky* (1966) 89-108; 2ª ed. (1971) 116-147.

## BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE JAN MUKAŘOVSKÝ

La bibliografía siguiente tiene dos secciones: *A. Trabajos originales de Jan Mukařovský* y *B. Traducciones de trabajos de Jan Mukařovský*.

Para la sección A seleccionamos cerca de noventa títulos; son artículos, libros y colecciones de trabajos de Mukařovský que más repercusión han tenido en el desarrollo de las teorías y reflexiones acerca de la literatura y del arte en general, desde los años treinta hasta hoy. A diferencia de la práctica usual, los trabajos que fueron publicados con retraso los citamos en el año de su escritura, incluyendo la referencia a su posterior publicación (véase, por ejemplo, el trabajo 1942a).

En sección B incluimos traducciones a las principales lenguas románicas y germánicas (aunque Mukařovský ha sido traducido a veinte idiomas, occidentales y orientales), y sólo aquellas que tienen que ver con las obras de la sección A. Las dos secciones se relacionan por medio de referencias cruzadas: las entradas de la sección A remiten a las respectivas traducciones (cuando las hay), mientras que las entradas de la sección B indican, entre corchetes, cuáles son los trabajos originales traducidos.

### A. TRABAJOS ORIGINALES DE JAN MUKAŘOVSKÝ

- 1923            *Příspěvek k estetice českého verše* [Una contribución a la estética del verso checo]. Praga: Filosofická fakulta Karlovy university - F. Rivnáč, 1923. 64 págs..
- 1927            “O motorickém dění v poesii [De los procesos motores en la poesía]”. Conferencia dictada en el Círculo Lingüístico de Praga el 7 de abril de 1927. En J.M. 1985.  
Traducido al italiano (1987).
- 1928            *Máchův Máj: Estetická studie* [Mayo de Mácha: Un estudio estético]. Praga: Filosofická fakulta Karlovy university. 166 págs.  
También en J. M. 1948c, págs. 9-202.  
Traducido al alemán (1986).

- 1929 a “Poetika a stylistika a jejich vztah k literárním dějinám [Poética y estilística y su relación con la historia literaria]”. *I. sjezd slovanských filologů v Praze 1929* [Primer congreso de filología eslava en Praga 1929]. Tesis y notas para discusión. Sección I, No. 8. 3 págs. Igualmente en francés: “La poétique et la stylistique et leurs rapports avec l’histoire littéraire”.
- b “O jazyce básnickém [Del lenguaje poético]”. *I. sjezd slovanských filologů v Praze 1929*. Tesis y notas para discusión. Sección II.3.c, págs. 4-7. También en *U základů pražské jazykovědné školy* [En los orígenes de la Escuela lingüística de Praga]. Josef Vachek, ed. Praga: Academia 1970, págs. 46-51. Traducido al francés (1929), italiano (1966), inglés (1982).
- c “Rapport de la ligne phonique avec l’ordre des mots dans les vers tchèques”. *Mélanges linguistiques dédiés au Premier congrès des philologues slaves*. Praga: Jednota československých matematiků a fysiků. (*Travaux du Cercle linguistique de Prague*, vol. I). Págs. 121-139. En checo en J.M. 1948a, págs. 186-205; 1982, págs. 170-186. Traducido al inglés (1964).
- d “O současné poetice [De la poética contemporánea]” (Conferencia dictada en el Congreso checoslovaco de profesores de filosofía, abril 1929.) *Plán 1*, 1929-30, No. 7, págs. 387-97. También en J.M. 1971a, págs. 99-115; 1982, págs. 22-33. Traducido al alemán (1974a).
- e “Sémantika básnického jazyka [Semántica del lenguaje poético]”. (Curso dictado en la Universidad Carlos IV de Praga, primer semestre del año lectivo 1929/30). En J.M. 1995, págs. 19-74.
- 1930 “Varianty a stylistika [Variantes y estilística]”. En *Studie a vzpomínky* [Estudios y recuerdos]. B. Jedlička, ed. Vyškov: F. Obzina, 1930, págs. 52-55. También en J.M. 1948a, págs. 206-210. Traducido al alemán (1968).
- 1931 a “La phonologie et la poétique”. *Réunion phonologique internationale tenue à Prague* (18-21 dec. 1930). Praga: Jednota československých matematiků a fysiků (*Travaux du Cercle linguistique de Prague*, vol 4.). Págs. 278-288.

- En checo: en J.M. 1982, págs. 161-169.  
Traducido al francés [de la versión checa] (1969a), español (1972b).
- b “Chaplin ve Světlech velkoměsta (Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu) [Chaplin en *Las luces de la ciudad* (Una aproximación al análisis estructural de la figura del actor)]”. *Literární noviny* 5, 1930-31, No. 10, págs. 2-3. También en J.M. 1966, págs. 184-187; 1971b, págs. 254-259.  
Traducido al italiano (1973), inglés (1978).
- c “Úvod do estetiky [Introducción a la estética]”. (Curso dictado en la Universidad de Bratislava, primer semestre del año lectivo 1931/32). En J.M. 1981c.
- d “Kompozice básnického díla [La composición de la obra literaria]”. (Curso dictado en la Universidad Carlos IV, primer semestre de 1931/32). En J.M. 1990.
- 1932 a “Básnické dílo jako soubor hodnot [La obra literaria como conjunto de valores]”. *Jarní almanach Kmene*. A. Hoffmeister, ed. Praga: Kmen. Págs. 118-126. También en J.M., 1948a, págs. 275-280, versión reescrita; 1966, págs. 140-143; 1971b, págs. 189-194; 1982, págs. 189-194.  
Traducido al alemán (1967), italiano (1973), español (1977b), portugués (1981).
- b “Jazyk spisovný a jazyk básnický [La lengua estándar y la lengua poética]”. *Spisovná čeština a jazyková kultura*. B. Havránek y M. Weingart, eds. Praga: Melantrich, 1932, págs. 123-156. También en 1971a, págs. 116-144; 1982, págs. 34-54.  
Traducido al inglés (1964), español (1977b), portugués (1981).
- 1933 a “Intonation comme facteur du rythme poétique”. *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*. Vol. 8-9. F.J.J. Buytendijk et al., eds. Una publicación de La société hollandaise des sciences à Harlem. La Haya: M. Nijhoff, 1933, págs. 153-165. En checo en J.M. 1948a, págs. 170-185, bajo el título “Intonace jako činitel básnického rytmu”: 1982, págs. 204-185.  
Traducido al inglés (1977a).
- b “K estetice filmu [En torno a estética del cine]”. *Listy pro umění a kritiku* 1, 1933, No. 4, págs. 100-108. También en J.M. 1966, págs. 172-178; 1971b, págs. 237-246.

Traducido al italiano (1973), alemán (1974b), español (1977b), inglés (1978).

- c “Filosofie jazyka básnického [Filosofía del lenguaje poético]”. (Curso dictado en la Universidad Carlos IV de Praga en el año lectivo de 1933-1934, primer semestre.) En J.M. 1981a, y 1995, págs. 75-122.
- 1934 a “Obecné zásady a vývoj novočeského verše [Principios generales y evolución del verso checo moderno]”. *Československá vlastivěda* [Historia patria checoslovaca]. Vol III. Jazyk [Idioma]. O. Hujer, ed. Praga: Sfinx. Págs. 376-429. También en J.M. 1948b, págs. 9-90.
- b “K českému překladu Šklovského *Teorie prózy* [En torno a la traducción checa de *Teoría de la prosa* de Shklovski]”. *Čin* 6, 1934, No. 6, págs. 123-130. También en J.M. 1948a, págs. 344-350; 1982, págs. 325-330.  
Traducido al alemán (1971c), italiano (1976c), inglés (1977a).
- c “Několik poznámek k nové Nezvalově sbírce [Algunas observaciones sobre una nueva colección de poemas de Vítězslav Nezval]”. *Panorama* 12, 1934, No. 5, págs. 70-72. También en J.M. 1966, págs. 269-272; 1971b, págs. 374-379.  
Traducido al francés (1972a).
- d “Polákova *Vznešenost přírody*: Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury [La sublimidad de la naturaleza de K. Polák: Ensayo de análisis y encuadre histórico de la estructura poética]”. *Sborník filologický* 10, 1934-35, No. 1, págs. 1-68. También en J.M. 1948b, págs. 91-176.
- e “L’art comme fait sémiologique”. *Actes du Huitième congrès international de philosophie à Prague 2-7 septembre 1934*. E. Rádl y Z. Smetáček, eds. Praga: Organizační komitét kongresu, 1936. Págs. 1065-1072. En checo en J.M. 1966, págs. 85-88, traducción de Jan Patočka; 1971b, págs. 111-116.  
Traducido al alemán (1970b), francés (1970c), italiano (1971a, 1979), español (1971b, 1977b, 1972c, 1980 — de las cuatro sólo la 1972c es aceptable), inglés (1976b, 1978a), portugués (1981).

- f “Filosofie básnické struktury [Filosofía de la estructura poética]”. (Curso dictado en la Universidad Carlos IV de Praga, segundo semestre del año lectivo 1933/34) En J.M. 1981a, y 1995, págs. 123-150.
- 1935 a “Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty [Función y norma estéticas como hechos sociales]”. *Sociální problémy* 4, 1935, No. 2, págs. 89-104; No. 3, págs. 197-213; No. 4, págs. 284-294. También en J.M. 1936a (versión aumentada definitiva).
- b “Dialektické rozpory v moderním umění [Las contradicciones dialécticas en el arte moderno]”. *Listy pro umění a kritiku* 3, 1935, No. 11/12, págs. 344-357. También en J.M. 1948b, págs. 290-307; 1966, págs. 255-265; 1971b, págs. 354-370. Traducido al alemán (1974a), inglés (1978).
- c “Úvodem [Introducción]”. *Slovo a slovesnost* [La palabra y el arte verbal, revista del Círculo Lingüístico de Praga] I, 1935, No. 1, págs. 1-7; firmado por B. Havránek, R. Jakobson, V. Mathesius, J. Mukařovský, B. Trnka. Traducido al italiano (1979).
- d “Poznámky k sociologii básnického jazyka [Apuntaciones a la sociología del lenguaje poético]”. *Slovo a slovesnost* I, 1935, No. 1, págs. 29-38. También en J.M. 1948a, págs. 222-234; 1982, págs. 147-156.
- e “Replika Jana Mukařovského [Réplica de J.M.]”. *Slovo a slovesnost* I, 1935, No. 3, págs. 190-192. Conclusión de una discusión llevada a cabo en el Círculo Lingüístico de Praga acerca de problemas metodológicos planteados por el trabajo de M. sobre *La sublimidad la naturaleza* del poeta Polák; ver 1934d. Traducido al francés (1969a), español (1972b).
- f “Problém estetické hodnoty [El problema del valor estético]”. (Curso dictado en la Universidad Carlos IV, segundo semestre del año lectivo 1934/35). En J.M. 1981b.
- 1936 a *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty [Función, norma y valor estéticos como hechos sociales]*. Praga: F. Borový. 88 págs. [Versión definitiva y aumentada de J.M. 1935a]. También

- en J.M. 1966, págs. 17-54; 1971b, págs. 7-65.  
Traducido al francés (parte) (1969b), inglés (1970a; traducción totalmente incompetente), alemán (1970b), italiano (1971a, 1973), español (1977b), portugués (1981).
- b “Čas ve filmu [El tiempo en el cine]”. En J.M. 1966, págs. 179-183. Traducido al italiano (1973), alemán (1974b), español (1977b), inglés (1978), portugués (1981).
- c “Estetika lyriky [Estética de la lírica]”. (Curso dictado en la Universidad de Bratislava, primer semestre de 1936/37). En J.M. 1991.
- 1937 a “K problému funkcí v architektuře [El problema de las funciones en la arquitectural]”. Conferencia dictada en el Club de arquitectos, Praga. *Stavba* 14, 1936-37, No. 1, págs. 5-12. También en J.M., 1966, págs. 196-203; 1971b, págs. 272-283. Traducido al italiano (1973), español (1977b), inglés (1978), alemán (1989).
- b “L’individu dans l’art”. *Deuxième congrès international d’esthétique et de la science de l’art, Paris 1937*. Vol. I. París: F. Alcan. Págs. 349-354. En checo en J.M. 1966, págs. 223-225, bajo el título “Individuum v umění; 1971b, págs. 311-315. Traducido al italiano (1973), español (1977b), portugués (1981), alemán (1986).
- c “La norme esthétique”. *Travaux du IXe congrès international de philosophie (Congrès Descartes)*. Vol. 12. Raymond Bayer, ed. París: Hermann. Págs. 72-79. En checo en J.M. 1966, bajo el título “Estetická norma”; 1971b, págs. 94-100. Traducido al italiano (1973), inglés (1978), alemán (1989).
- d “O jevištním dialogu [Del diálogo escénico]”. *Program D 37*, II, 1936-37, No. 8, 1937, págs. 232-234. También en J.M. 1948a, págs. 154-156. Traducido al alemán (1967), inglés (1977a).
- 1938 a “Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue”. *Actes du Quatrième congrès international des linguistes tenu à Copenhague du 27 août au 1er septembre 1936*. Louis Hjelmslev et al. eds. Copenhague: E. Munksgaard. Págs. 98-104. En checo en J.M. 1948a, págs. 157-163, bajo el título “Básnické pojmenování



- a estetiká funkce jazyka”. También en J.M., 1966, págs. 153-157; 1971b, págs. 208-214; 1982, págs. 55-60.  
Traducido al inglés (1945, 1976b, 1977a), alemán (1967a), italiano (1973), español (1977b), portugués (1981).
- b “Genetika smyslu v Máchově poesii [La genética del sentido en la poesía de Máchal]”. *Torzo a tajemství Máchova díla*. Jan Mukařovský, ed. Praga: F. Borový, 1938, págs. 13-110. También en J.M. 1948c, págs. 239-310.  
Traducido al alemán (1986).
- c “Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův absolutní hrobař [Análisis semántico de la obra poética: *El sepulturero absoluto* de V. Nezval]”. *Slovo a slovesnost* 4, 1938, No. 1, págs. 1-15. También en J.M. 1948b, págs. 269-289; 1966, págs. 272-285; 1971b, págs. 380-399; 1982, págs. 660-679.  
Traducido al alemán (1974a).
- d “K noetice a poetice surrealismu v malířství [Sobre la epistemología y la poética del surrealismo en la pintura]”. *Slovenské smery umelecké a kritické* 5, 1937-38, No. 6/8, 1938, págs. 226-230. También en J.M. 1966, págs. 309-311; 1971b, págs. 434-438.
- 1939 a “La langue poétique”. *Rapports*. V. congrès international des linguistes, Bruxelles 28 août-2 septembre 1939. Deuxième publication. Brujas: Comité de organización del Congreso. Págs. 94-102.
- b “La valeur esthétique dans l’art peut-elle être universelle?” *Les conceptions modernes de la raison*. III, Raison et valeur. París: Institut international de collaboration philosophique. Págs. 17-29. También en J.M. 1966, págs. 78-84, y 1971b, págs. 100-110, bajo el título “Může mítí estetiká hodnota v umění platnost všeobecnou?”  
Traducido al italiano (1973), inglés (1978).
- 1940 a “Estetika jazyka [Estética del lenguaje]”. *Slovo a slovesnost* 6, 1940, No. 1, págs. 1-27. También en J.M. 1948b, págs. 41-77; 1982, págs. 61-92.  
Traducido al inglés (1964), alemán (1974a).
- b “Dialog a monolog [Diálogo y monólogo]”. *Listy filologické* 67,

- 1940, No. 2/4, págs. 139-160. También en J.M. 1948b, págs. 129-153; 1982, págs. 129-153.  
Traducido al alemán (1967), inglés (1977a).
- c “Strukturální estetika [Estética estructural]”. *Ottův slovník naučný nové doby*. Vol. VI, parte 1. [Artículo de enciclopedia]. También en J.M. 1948b, págs. 13-24, bajo el título “Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře [El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria]”.  
Traducido al alemán (1967).
- d “Strukturální věda o literatuře [El estructuralismo en la ciencia literaria]”. *Ottův slovník naučný nové doby*. Vol. VI, parte 1. Págs. 457-459 [artículo de enciclopedia]. También en J.M. 1941a, págs. 28-32, bajo el título “Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře [El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria]”.  
Traducido al alemán (1967), español (1971b).
- e “O jazyce básnickém [Del lenguaje poético]”. *Slovo a slovesnost* 6, 1940, No. 3, págs. 113-145. También en J.M. 1948a, págs. 78-128. También en J.M. 1971b, págs. 5-38; 1982, págs. 93-136.  
Traducido al alemán (1974a, 1976d), inglés (1976a, 1977a).
- 1941 a *Kapitoly z české poetiky*. Díl I. Obecné věci básnictví [*Capítulos de la poética checa*. Vol. I. Cuestiones generales de la poesía]. Con prefacio del autor (pág. 9-12). Praga: Melantrich. 332 págs.
- b *Kapitoly z české poetiky*. Díl. II. K vývoji české poezie a prózy [La evolución de la poesía y la narrativa checas]. Praga: Melantrich. 524 págs.
- c “K dnešnímu stavu teorie divadla [El estado actual de la teoría del teatro]”, *Program D 41*, 6, 1040-41, No. 7, págs. 229-242. También en J.M. 1966, págs. 163-171; 1971b, págs. 223-236.  
Traducido al italiano (1973), alemán (1975), inglés (1978).
- d “Mezi poezií a výtvarnictvím [Entre la poesía y las artes plásticas]”, *Slovo a slovesnost* 7, 1941, No. 1, págs. 1-16. También en J.M. 1948a, págs. 253-274. También en *Výtvarné umění [Artes plásticas]* 17, 1967, No. 4, págs. 163-169.  
Traducido al alemán (1974a), inglés (1977a).

- e “Básník [El poeta]” [artículo para una enciclopedia de literatura, no publicada]. En J.M. 1982, págs. 256-268.
- 1942 a “Význam estetiky [El significado de la estética]”. En J.M. 1966, págs. 55-61.  
Traducido al italiano (1971a, 1973), español (1977b), inglés (1978), alemán (1989).
- b “Úkoly obecné estetiky [Las tareas de la estética general]”. En J.M. 1966, págs. 62-64; 1971b, págs. 76-80.  
Traducido al italiano (1973), español (1977b), portugués (1981).
- c “Místo estetické funkce mezi ostatními [El lugar de la función estética entre las demás funciones]”. En J.M. 1966, págs. 45-73; 1971b, págs. 80-94.  
Traducido al alemán (1970b), italiano (1973), español (1977b), inglés (1978), portugués (1981).
- 1943 a “Umění [El arte]”, en *Ottův slovník naučný nové doby*, vol. VI, parte 2. Praga: Novina, 1940-43. Págs. 1331-1336 [artículo de diccionario enciclopédico]. También en J.M. 1966 [versión ampliada], págs. 129-139; 1971b, págs. 169-188.  
Traducido al italiano (1973), español (1977b), portugués (1981), alemán (1989).
- b “Záměrnost a nezáměrnost v umění [La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte]”. En J.M. 1966, págs. 89-108; 1971b, págs. 116-147.  
Traducido al italiano (1973), alemán (1974a), inglés (1978).
- c “Individuum a literární vývoj [El individuo y la evolución literaria]” (conferencia en el Círculo Lingüístico de Praga). En J.M. 1966, págs. 226-235; 1971b, págs. 315-329.
- 1944 a “Podstata výtvarných umění [La esencia de las artes plásticas]”. En J.M. 1966, págs. 188-195.  
Traducido al italiano (1973), español (1977b), inglés (1976b, 1978), portugués (1981), alemán (1986).
- b “Osobnost v umění [La personalidad en el arte]”. En J.M. 1966, págs. 236-244.  
Traducido al italiano (1973), alemán (1974a), español (1977b), inglés (1978), portugués (1981).

- c “K metodologii literární vědy [Acerca de la metodología de la ciencia literaria]”. *Orientace* 3, 1968, No. 1, págs. 29- 38. También en J.M., 1971a, págs. 183-200; 1982, págs. 347- 359.  
Traducido al alemán (1986).
- 1945 “Pojem celku v teorii umění (El concepto de totalidad en la teoría del arte)” (conferencia en el Círculo Lingüístico de Praga). *Estética* 5, 1968, No. 3, págs. 173-181. También en J.M. 1971a, págs. 85-96.  
Traducido al inglés (1978), español (1997).
- 1946 a “Předmluva [Prefacio]”. Karel Honzík: *Tvorba životního slohu* [Creación del estilo de vida]. Praga: V. Petr. Págs. 7-19. También en J.M. 1966, págs. 204-208, bajo el título “Člověk ve světě funkcí” [El hombre en el mundo de las funciones]; 1971b, págs. 283-291. Traducido al italiano (1973), español (1977b), portugués (1981), alemán (1986).
- b “K umělecké situaci dnešního divadla [Acerca de la situación artística del teatro contemporáneo]”. *Otázky divadla a filmu* 1, 1945-46, No. 2, 1946, págs. 61-65. También en J.M. 1966, págs. 318-325; 1971b, págs. 447-458.  
Traducido al francés (1969c).
- c “K otázce takzvané orientace [La cuestión de la llamada orientación]”, *Tvorba* [Creación] 15, 1946, No. 10, págs. 148-149. También en J.M. 1948a, págs. 281-287.  
Traducido al francés (1946).
- d “K sémantice básnického obrazu [La semántica de la imagen poética]”. *Kvart* 5, 1946-49, No. 1, 1946, págs. 19-24. También en J.M. 1948a, págs. 164-169; 1966, págs. 157-160; 1971b, págs. 214-220; 1971c, págs. 92-96; 1982, págs. 137-142.  
Traducido al italiano (1973), alemán (1974a), inglés (1977a), español (1977b), portugués (1981).
- e “O strukturalismu [Sobre el estructuralismo]” (conferencia en el Institut des Etudes Slaves, París, 1946; traducido del original en francés). En J.M. 1966, págs. 109-116; 1971b, 147-157.  
Traducido al italiano (1971a), inglés (1978), español (1977b).

- 1947 “Umění a světový názor [El arte y la visión del mundo]”, *Slovo a slovesnost* 10, 1947-48, No. 2, págs. 65-72. También en J.M. 1966, págs. 245-251; 1971b, págs. 343-353.  
Traducido al italiano (1973), español (1977b), portugués (1981).
- 1948 a *Kapitoly z české poetiky*. Díl. I. 2. vydání [*Capítulos de la poética checa*, vol. I. 2a. edición]: Con Prefacio [del autor] a la primera edición (págs. 9-11) y con Prefacio [del autor] a la segunda edición (pág. 12). Praga: Svoboda. 352 págs.
- b *Kapitoly z české poetiky*. Díl II. 2. vydání. Praga: Svoboda, 448 págs. [Edición aumentada.]
- c *Kapitoly z české poetiky*. Díl III. Máchovské studie [Estudios sobre el poeta Karel Hynek Mácha]. Con epílogo (pág. 327) del autor y con Bibliografía de trabajos científicos de Jan Mukařovský (págs. 311-325) elaborada por Rudolf Havel. Praga: Svoboda. 332 págs.
- 1949 “Art et société”, *Parallèle 50* [Francia], 18 de febrero de 1949, págs. 1 y 5. [Sobre los diversos aspectos de la relación entre el arte y la sociedad.]
- 1966 *Studie z estetiky* [*Estudios de estética*]. Selección de trabajos de estética de J.M. escritos en los años 1931-1948. Praga: Odeon. 375 págs.
- 1969 “Entretien avec Jan Mukařovský”. En J.P. Faye y Léon Robel, eds., *Le cercle de Prague*, Paris: Seuil, 1969. Págs. 65-68.  
Traducido al español (ver B.1969a).
- 1971 a *Cestami poetiky a estetiky* [*Por los caminos de la poética y la estética*]. K. Chvatík y B. Svozil, eds. Praha: Československý spisovatel. 368 págs.
- b *Studie z estetiky*. 2a. edición. Praga: Odeon. 484 págs.
- c *Výbor z literárně teoretických statí Jana Mukařovského* [Selección de estudios de teoría literaria de J.M.]. Miroslav Procházka, ed. Con introducción de M. Procházka. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 131 págs.

- 1981 a “Filosofie jazyka básnického”, “Filosofie básnické structure” [“Filosofía del lenguaje poético”, “Filosofía de la estructura poética”]. Milan Jankovič y Miroslav Procházka, eds. *Wiener slawistischer Almanach*. Vol. 8. Aage A. Hansen-Löwe, Tilmann Reuther y Gerhard Neweklowsky, eds. Viena: A.A. Hansen-Löwe–Tilmann Reuther, 1981. Págs. 13-76 y 77-116. [Primera publicación de 1933c y 1934f.]
- b “Problém estetické hodnoty [El problema del valor estético]”. Miroslav Procházka, ed. *Estetika* 18.4: 235-54. (Primera publicación de 1935f.)
- c “Úvod do estetiky [Introducción a la estética]”. Ed. Miroslav Procházka. *Estetika* 23.1:25-45, 23.2: 118-36. (Primera publicación de 1931c.)
- 1982 *Studie z poetiky*. Praga: Odeon. 906 págs. [Una nueva selección de trabajos de J.M.]
- 1985 *O motorickém dění v poezii [De los procesos motores en la poesía]*. Epílogo de Milan Jankovič. Praga: Odeon. 145 págs. [Primera publicación de 1927.]
- 1990 “Kompozice básnického díla [Composición de la obra literaria]”. *Studie o Janu Mukařovském [Estudios sobre Jan Mukařovský]*. Miroslav Procházka, ed. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* V. 85-148. (Primera publicación de 1931d.)
- 1991 “K sémantice lyriky [En torno a la semántica de la lírica]”. *Slovenská literatura* 35.5-6:438-53. (Primera publicación de 1936c).
- 1995 *Básnická sémantika [La semántica poética]*. Miroslav Procházka, ed. Praga: Univerzita Karlova, Vydavatelství [Editorial] Karolinum. 173 págs.  
Incluye los cursos universitarios “Semántica del lenguaje poético” (1929e), “Filosofía del lenguaje poético” (1933c) y “Filosofía de la estructura poética” (1934f).

## B. TRADUCCIONES DE TRABAJOS DE JAN MUKAŘOVSKÝ

- 1929 "Sur la langue poétique". *Mélanges linguistiques dédiés au Premier congrès des philologues slaves*. Praga: Jednota československých matematiků a fysiků (Travaux du Cercle linguistique de Prague, vol. 1). Págs. 17-21. (Traducción de 1929b)
- 1945 "Poetic nomenclature and the aesthetic function of language". *Review 45*, 1945, vol. 2, No. 3/4. [Traducción de 1938a.]
- 1946 "Ce qu'on appelle orientation." *Europe* [Francia] 24, 1946, No. 9, págs. 133-138. [Traducción de 1946c.]
- 1964 "Standard language and poetic language". - "The aesthetics of language. - "The connection between the prosodic line and word order in Czech verse". *A Prague School Reader on Aesthetics. Literary structure and style*. Paul Garvin, ed. Washington: Georgetown University Press. Págs. 17-30, 31-61, 113-132, 133-149. [Traducción de los trabajos 1929c, 1932b, 1940a.]
- 1966 "Sulla lingua poetica". *Il circolo di Praga*. Le tesi del '29. Prefacio de Emilio Garroni. Trad. del francés de Sergio Pautasso y Emilio Garroni. Milano: Silva editore. Págs. 70-79. [Traducción de 1929b.]
- 1967 *Kapitel aus der Poetik..* Trad. Walter Schamschula. Nota biográfica por Victor Erlich. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [Incluye 1932a, 1937d, 1938a, 1940b, 1940c, 1940d.]
- 1968 "Varianten und Stilistik." *Poetica* [Alemania] 2, 1968, No. 3, págs. 399-403. [Traducción de 1930.]
- 1969 a "Réponse de Mukařovský" - "Phonologie et poétique". *Le cercle de Prague*. J.P. Faye y Léon Robel, eds. Paris: Seuil (Change, vol. 3). Págs. 54-59, 88-90. [Traducción de 1935e y 1931a.]  
Edición española de esta antología: *El Círculo de Praga*. Madrid: A. Corazón, 1970; y *El Círculo de Praga*. Barcelona: Anagrama, 1971.

- b “Structure, mode, demande.” *La mode - l’invention*. J.P. Faye et al., eds. Paris: Seuil (Change, vol. 4). [Incluye parte de 1936a.]
- c “De la situation artistique du théâtre tchèque aujourd’hui.” *Interscéna* ‘69, 3, 1969, No. 1, págs. 26-37. [Traducción de 1946b.]
- 1970 a *Aesthetic function, norm and value as social facts*. Traducción, prefacio, notas y epílogo M.E. Suino. Ann Arbor: University of Michigan (Michigan Slavic Contributions, vol. 3). VIII + 102 págs. [Traducción de 1936a; totalmente incompetente.]
- b *Kapitel aus der Aesthetik*. Trad. Walter Schamchula. Nota biográfica Victor Erlich. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [Incluye 1934e, 1936a, 1942c.]
- c “L’art comme fait sémiologique”. *Poétique* 1, 1970, No. 3, págs. 387-392. Trad. Tzvetan Todorov. [Traducción de 1934e según la versión checa publicada en 1966.]
- d “La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue”. *Poétique* 1, 1970, No. 3, págs. 392-398. Trad. Tzvetan Todorov. [Traducción de 1938a según la versión checa publicada en 1966.]
- 1971 a *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Semiologia e sociologia dell’arte. Trad., introducción, nota biográfica, notas y bibliografía Sergio Corduas. Torino: Einaudi. 200 págs. [Traducción de 1934e, 1936a, 1942a, 1946e.]
- b *Arte y semiología*. Traducción e introducción S. Marchán Fiz e I.P. Hložnik. Madrid: Alberto Corazón. [Traducción de 1934e y 1940d - El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria. Traducción incompetente.]
- c “Zur tschechischen Übersetzung von Sklovskijs Theorie der Prosa.” *Alternative* [Alemania], 80, 1971, págs. 166-172. Trad. Hans Günther. [Traducción de 1934b.]
- 1972 a “Mer amanite bleu.” *Prague poésie Front Gauche*. Henri Deluy, Elisabeth Roudinesco et al., eds. Paris: Seghers-Laffont (Change, vol. 10). Págs. 215-216. Traducción Henri Deluy. [Traducción al francés de una parte del trabajo 1934c.]



- b "La fonología y la poética." "Formalismo ruso y estructuralismo checo." *Mathesius- Mukařovský - Jakobson - Troubetzkoy: Círculo de Praga*. Valparaíso: Ediciones universitarias. (Biblioteca de lingüística y teoría literaria.) Págs. 51-67 y 71-77. Traducción Nelson Osorio. [Traducción de 1931a y 1935e.]
- c "El arte como hecho semiológico". *Casa de las Américas* XII, 71, págs. 51-54. [Traducción de 1934e.]
- 1973 *Il significato dell' estetica*. Trad. Sergio Corduas. Torino: Einaudi. 477 págs. [Traducción de 1931b, 1932a, 1933b, 1936a, 1936b, 1937a, 1937b, 1937c, 1938a, 1939b, 1941c, 1942a, 1942b, 1942c, 1943a, 1943b, 1944a, 1944b, 1946a, 1946d, 1947.]
- 1974 a *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Trad. Herbert Grönebaum y Gisela Riff. München: C. Hanser Verlag. 328 págs. [Incluye 1929d, 1935b, 1938c, 1940a, 1940e, 1941d, 1943b, 1944b, 1946d.]
- b "Zur Ästhetik des Films" - "Die Zeit im Film". *Poetik des Films: Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen*. Wolfgang Beilenhoff, ed. München: W. Fink. Págs. 119-130, 131-138. Trad. W. Beilenhoff. [Traducción de 1933b, 1936b.]
- 1975 "Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters." *Moderne Dramentheorie*. Aloysius van Kesteren y Herta Schmid eds. Kronberg im Taunus: Scriptor. [Traducción de 1941c.]
- 1976 a *On poetic language*. Trad., prefacio, notas John Burbank y Peter Steiner. New Haven, London: Yale University. 88 págs. [Traducción de 1940e.]
- b "Art as semiotic fact." "Poetic reference." "The essence of the visual arts." *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Ladislav Matejka and Irwin Titunik, eds. Cambridge, Mass., and London: The MIT Press. Págs. 3-9, 155- 163, 229-244. [Traducción de 1934e, 1938a, 1944a.]
- c "Teoría della prosa di Viktor Sklovskij." *Victor Sklovskij: Teoría della prosa*. Trad. Cesare G. de Michelis y Renzo Oliva. Torino: Einaudi. Págs. 303-312. [Traducción de 1934b.]

- d “Über die Dichtersprache”. *Grundlagen der Sprachkultur*. Beiträge der Prager Linguistik zur Sprachtheorie und Sprachpflege. Vol. I. Berlín: Akademie-Verlag. Págs. 162- 226. [Traducción de 1940e.]
- 1977 a *The Word and Verbal Art*. Selected essays by Jan Mukařovský. Introducción René Wellek. Prefacio, traducción, edición John Burbank y Peter Steiner. New Haven, London: Yale University. XVIII + 238 págs. [Incluye 1933a, 1934b, 1937d, 1938a, 1940b, 1940e, 1941d, 1946d.]
- b *Escritos de estética y semiótica del arte*. Jordi Llovet ed. Trad. Anna Anthony-Višová. Barcelona: G. Gili. 348 págs. [Traducción incompetente. Incluye 1932a, 1932b, 1933b, 1934e, 1936a, 1936b, 1937a, 1937b, 1938a, 1940b, 1942a, 1942b, 1942c, 1943a, 1944a, 1944b, 1946a, 1946d, 1946e, 1947.]
- 1978 *Structure, Sign and Function*. Selected essays by Jan Mukařovský. Edición, prefacio, traducción John Burbank, Peter Steiner y Wendy Steiner. New Haven, London: Yale University (Yale Russian and east European studies). XXXIX + 269 págs. [Incluye 1931b, 1933b, 1935b, 1936b, 1937a, 1937c, 1939b, 1941c, 1942a, 1942c, 1943b, 1944a, 1944b, 1945, 1946e.]
- 1979 “Sulla lingua poetica.” “L’arte come fatto semiologico.” “Introduzione alla rivista Slovo a slovesnost.” *La semiótica nei paesi slavi*. Edición y estudio introductorio Carlo Prevignano. Trad. Jitka Křesálková. Milano: Feltrinelli editore. (Programmi, problemi, analisi.) Págs. 128-131, 153- 158, 159-167. [Traducción de 1940e, 1934e, 1935c.]
- 1980 “El arte como hecho semiológico”. *El lugar de la literatura*. Serie Biblioteca Francisco Javier Clavijo. Colección Signo y Sociedad, No. 2. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla. Págs. 51-60. [Nota: Es la traducción 1971b.]
- 1981 *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa. [Traducción al portugués de la traducción española 1977b, aparentemente con todos los errores de ésta.]
- 1982 *The Prague School: Selected Writings, 1929-1946*. Ed. Peter Steiner. University of Texas Press Slavic Series, No. 6. Austin: University of Texas Press. 65-82 [Incluye 1929b, 1940d.]

- 1986 *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*. Ed. H. Siegel. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 287 págs. [Incluye 1928, 1937b, 1938b, 1944a, 1944c, 1946a.]
- 1987 *Il processo motorio in poesia*. Aesthetica pre-print 15. Intr. Pietro Montani, trad. Giuseppe Monterosso. Palermo: L'Università di Palermo. [Traducción de 1927/1985.]
- 1989 *Kunst, Poetik, Semiotik*. Ed. Květoslav Chvatík. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 277 págs. [Traducción al alemán de doce estudios de estética.] [Incluye 1937a, 1937c, 1942a, 1943a.]
- 1997 “El arte como totalidad”. Trad. J. Jandová. *Proyectar la comunicación*. A. Silva y J. Martín Barbero, eds. Bogotá: Tercer Mundo. 229-41. [Traducción de 1945.]

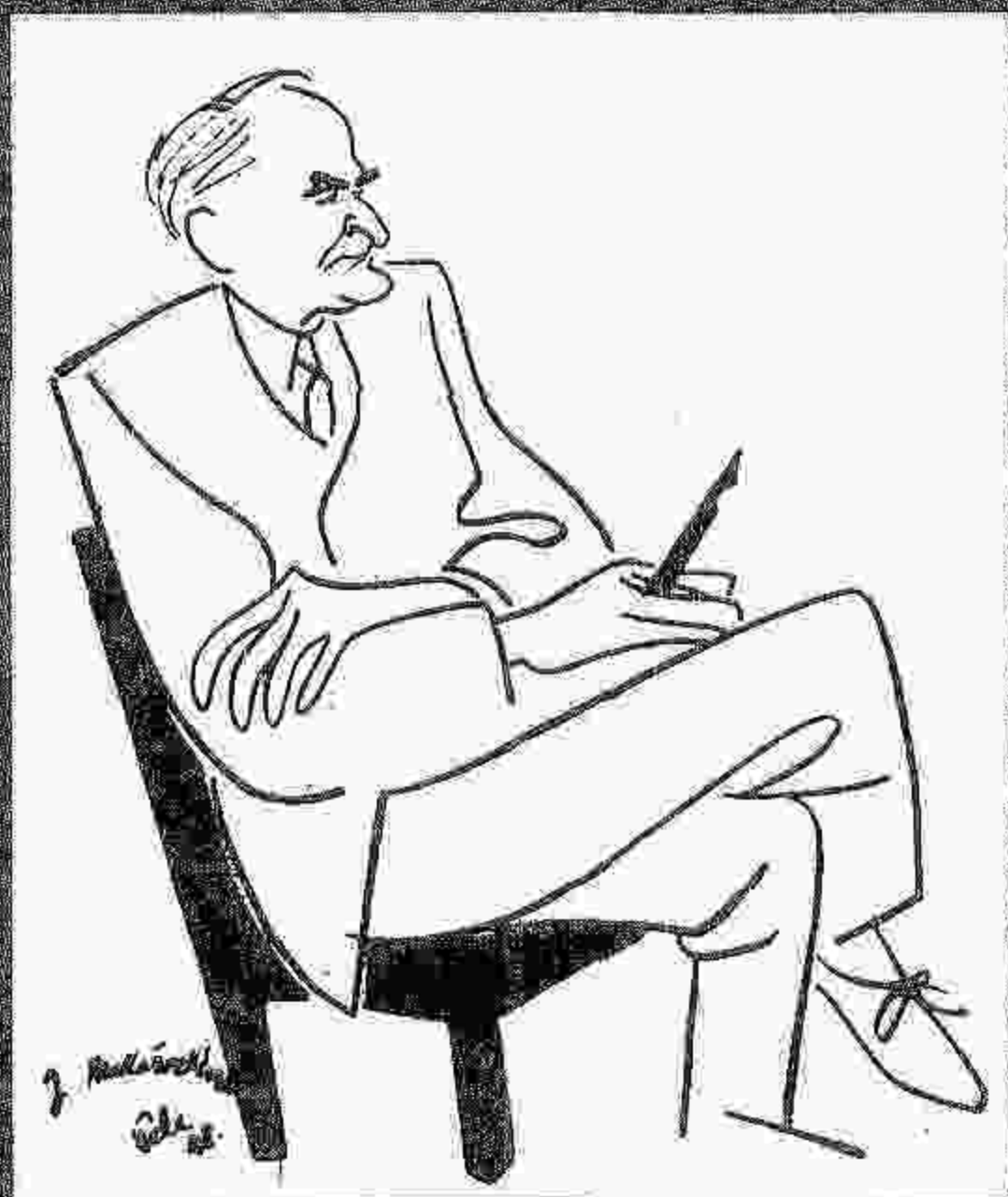
## GUÍA DE PRONUNCIACIÓN DEL CHECO

- El acento léxico recae siempre en primera sílaba.
- El signo diacrítico ˇ sobre una vocal señala que la vocal es larga. Ej.: á = [a:]
- El signo diacrítico ˇ indica un fonema palatalizado.

Carácter	Pronunciación	Transcripción fonética
b	Como -b- bilabial; antes de una consonante sorda como -p-	[b]
c	Como la -tz- en Tzvetan o Trubetzkoi	[ts]
č	Como la -ch- en español	[tʃ]
ě	Como -ie- en “bien”	[ie]
h	Similar a la -h- inglesa	[h]
ch	Como la -j- en español	[x]
j	Como la -y- en “ayer”	[j]
ř	Similar a la -rr- castellana pero palatoalveolar, más o menos como se pronuncia en Bolivia	[ř]
š	Como -sh- en inglés	[ʃ]
ů	-u- larga	[u:]
v	Como la -v- labiodental inglesa	[v]
z	Como la -s- en “desde”	[z]
ž	Similar a la -ge- en “beige”	[ʒ]







La Escuela de Praga, uno de cuyos representantes más destacados es Jan Mukařovský (1891-1975), no sólo hizo aportes significativos a la lingüística y a la fonología, sino también a la estética, al estudio semiótico de las artes, a la teoría del cine y del teatro y a la etnografía. Sin embargo, su producción es poco conocida en el ámbito de habla hispana, puesto que existe la tendencia a estudiarla sólo desde la perspectiva de la lingüística o a interpretarla

en forma sesgada desde el Formalismo ruso o el estructuralismo francés, y las pocas traducciones hechas al español suelen presentar serias deficiencias.

La selección de los textos que aquí se ofrecen es resultado de un cuidadoso estudio y contextualización de la vasta obra de Mukařovský. La introducción general y las presentaciones de las seis secciones del libro fueron elaboradas por Emil Volek, profesor de literaturas hispánicas en la Universidad de Arizona. La traducción del checo al español, obra de Jarmila Jandová de la Universidad Nacional de Colombia, conjuga la más cuidadosa fidelidad con un estilo de excelente factura. La antología se completa con una muy personal semblanza del sabio checo, escrita por su hija Hana Mukařovská.

Al presentar esta selección de los trabajos más importantes de Jan Mukařovský, se busca colaborar a la apertura de nuevos horizontes para los estudios de humanidades, mostrando las posibilidades que ofrece un estructuralismo vivo, capaz de articular un exigente espíritu científico con una muy amplia perspectiva sobre los fenómenos humanos, que no se dejan encasillar en los estrechos límites de una sola disciplina.

