

COMUNICACION ARTE Y SEMIOLOGIA

MUKAROVSKY



COMUNICACION SERIE B

ARTE Y SEMILOGIA

INTRODUCCION A LA ESTETICA SEMIOLOGICA DE JAN MUKAROVSKY

Sin duda alguna Jan Mukarovsky (nacido en 1891) ha sido la figura más representativa del estructuralismo checo en el campo de la estética y de la ciencia literaria. Y lo que es más relevante, Mukarovsky es uno de los pioneros de la estética semiológica de tanta actualidad en los últimos años. Estas son las razones que nos han movido a presentar estos dos textos, ya clásicos, especialmente el primero, en donde afloran de un modo bastante coherente algunas de las cuestiones de la hodierna problemática. **El arte como hecho semiológico** es uno de los trabajos más socorridos y menos conocidos, a no ser en círculos de alta especialización. **El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria** marca las pautas de la investigación semiológica. Ambos nos parecen muy oportunos para una introducción al pensamiento de Mukarovsky. Su desconocimiento entre nosotros nos ha sugerido esta pequeña iniciación a su estética.

1.

Como casi todos los autores checos de los años 30, Mukarovsky procede de la lingüística. En 1926 es co-fundador del famoso Círculo Lingüístico de Praga (1). Sus principales escritos están redactados entre los años 1928 y 1948. A diferencia de la escuela formalista rusa, las relaciones entre el estructuralismo checo y la vanguardia artística fueron tangenciales. Aunque algunos miembros del

¹ Cfr. **El círculo lingüístico de Praga. Tesis de 1929**, traducción y bibliografía de María Inés Chamorro. Madrid, Comunicación, Serie B, 1970.

grupo vanguardista «**Devetsil**» (2) colaboraron en ocasiones en la revista del Círculo Lingüístico (3), Mukarovsky, al igual que otros estructuralistas checos destacados, no se convirtió en portavoz de este o aquel grupo. Incluso, ni el arte contemporáneo es el punto de partida de sus investigaciones, ya que, como sabemos, sus primeros trabajos se orientaron hacia la literatura checa del siglo XIX.

Para comprender el pensamiento de Mukarovsky es preciso, ante todo, deslindarlo de las diferentes influencias e insertarlo en el contexto cultural de su momento. En su estética acusamos la confluencia de varios antecedentes.

En primer lugar, debemos remontarnos al **formalismo del siglo XIX** para bucear en sus orígenes. El mismo considera en primer lugar a Herbart y su escuela entre los precursores estéticos. En esto sigue la gran tradición checa. En efecto, uno de los mayores filósofos del siglo XIX, Agustín Smetana realizó una síntesis de la escuela de Herbart y la hegeliana. Otro checo, O. Hostinsky escribe en 1891 una exposición de la estética de Herbart (4). Josef Zurm (5), que desde 1958 ha escrito varios ensa-

² **Devetsil**, Liga para la cultura moderna fundada en 1920. Se convirtió en un grupo artístico de vanguardia interesado principalmente por la literatura. Entre sus miembros destacaron: K. Teige, V. Nezval, B. Václavek, V. Vancura y otros. Publicaron la revista **Devetsil** de 1927 a 1931.

³ Algunas colaboraciones aparecieron en la Revista «**Slovo à Slovesnost**» (1935-1944).

⁴ Cfr. **Herbarts Aesthetik**, 1891.

⁵ Cfr. Su famoso artículo **Fundamentos teóricos de la estética de O. Hostinsky**, aparecido en la **Revista Filosófica**, 2 (1958), 301 ss. y el ensayo: **Algunas cuestiones del herbartismo checo**, en la obra colectiva **Filosofía en la historia de la nación checa**, Praga, 1958. Cfr. Robert Kalivoda: **Die Dialektik des Strukturalismus und die Dialektik der Aesthetik**, en **Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit**, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1970, pp. 17-19.

yos sobre los precedentes históricos del estructuralismo checo, señala la línea formal que seguiría esta cadena estructuralista: Kant-Schiller-Herbert-Hostinsky—escuela formalista rusa—estructuralismo checo. Como veremos más adelante, Mukarovsky apunta explícitamente como antecedentes a Herbart, J. Durdík, O. Hostinsky y su discípulo O. Zich. Sin embargo, en Mukarovsky se opera una inversión importante de índole filosófica. Mientras para Herbart y su escuela, incluido el formalismo ruso, la concepción de la obra de arte como estructura es **mecanicista**, para nuestro autor, es **dialéctica**. Así pues, en su pensamiento se acusa inicialmente una doble influencia: por una parte, la **tradición checa del herbartismo**, y por otra, la **filosofía hegeliana**, como él mismo admite, refiriéndose a los presupuestos filosóficos. Esta segunda influencia polariza particularmente en la «concepción dialéctica de las contradicciones internas en la estructura». La dialéctica deviene así un momento constitutivo de su teoría. Y pienso que traspasa los límites del pensamiento dialéctico especulativo de Hegel, para pensar y abordar las cuestiones de un modo dialéctico concreto. Abandona la dialéctica como algo abstracto para centrarse en el análisis de la dialéctica de lo real. Este es un punto indeciso de su pensamiento. Tal vez lo más ajustado sería decir que aquí se interfieren los planteamientos hegelianos de índole idealista con una dialéctica de la realidad concreta en dirección hacia ésta última. Creo que donde más se denuncia esta influencia es en el mismo concepto de estructura y en el carácter dinámico de la misma. Este carácter ejemplifica reiteradamente la dialéctica de la superación —conservación-superación— en la transformación de los estados artísticos.

Las relaciones entre el **estructuralismo** y la fe-

nomenología son también admitidas por Mukarovsky, en especial, la influencia de Husserl. Es preciso no olvidar las relaciones existentes entre Husserl, E. Utitz y Landgrebe con el Círculo de Praga, así como el hecho de que Ladislav Rieger diera una conferencia en el mismo sobre «La relación entre la fenomenología y el estructuralismo» (6). Acusamos estas relaciones en la elaboración de la categoría central semiológica, el signo estético, así como en la cuestión de la constitución genética del sentido y de la significación. Ulteriormente Mukarovsky llegará a proponer una tipología fenomenológica de las diferentes funciones y, en especial, de la situación de la función estética con respecto a las demás. Pero en los ensayos, que ofrecemos, hay una referencia muy directa a la consideración objetivista de la obra de arte como **cosa**, que le acerca al método fenomenológico. La centración en la obra como cosa real, objetiva, adscribe la estética de Mukarovsky, y él mismo lo reconoce, a las corrientes objetivistas y, sobre todo, fenomenológicas. Su proclamado antipsicologismo es en parte deudor a la fenomenología, aunque, como sabemos, era un tópico en su momento. También asoma la sombra fenomenológica en la distinción entre **artefacto** —obra material en sí— y el **objeto estético**, dependiente de la modalidad e intencionalidad del sujeto percipiente.

A pesar de que Mukarovsky se esfuerza por especificar las diferencias entre el **estructuralismo** y el **positivismo**, su posición es bastante oscilante y ambigua al respecto. En 1932 se proclama furibundo antipositivista, presionado sin duda por la moda imperante, e incluso aboga por la liquida-

⁶ Cfr. K. Chvatik: **Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur**, München, Carl Hanser Verlag, 1970, p. 23.

ción del positivismo. Pero no debemos pasar por alto que su estética tiene al empirismo como punto de partida y en el segundo ensayo, en 1940, no disimula su admiración por el positivismo, al que intenta superar conjugando la ciencia y la filosofía.

En los últimos años la crítica checa ha apurado también las relaciones entre el **estructuralismo de Mukarovsky y el marxismo**. Para K. Chvatik y R. Kalivoda (7), por ejemplo, el concepto de estructura trata de conjugar el formalismo de tradición herbartiana y la dialéctica de Hegel y el marxismo sobre todo, de Lenin. Sin duda alguna esta influencia se detecta en su recurso a la dialéctica concreta, en las implicaciones sociales de la obra, en la relación **vertical** —es decir, clasista— entre el arte y la sociedad. Pero siempre aparece filtrada y nada pura químicamente. Lo que sí parece clara es su no-oposición y una posible conciliación, que es lo que intentan actualmente los estudiosos checos.

Desde una perspectiva inmediata, las fuentes de Mukarovsky nacen con **la tradición lingüística**. En especial se denuncian las huellas de la lingüística funcional. El mismo nos remite a los trabajos de A. Marty, Mathesius, F. de Saussure y la Escuela de Ginebra y, ante todo, el **formalismo ruso**, a quien considera superado por el estructuralismo checo. El par de tanta relevancia estructural **«material-acto artístico»**, en la terminología de Mukarovsky, es una clara alusión al modo de hacer, a la constitución formal del formalismo o al «arte como procedimiento» en cuanto «medio para sentir la trans-

⁷ Cfr. K. Chvatik: **Strukturalismus und Avantgarde**, I. c., p. 133, y R. Kalivoda: **Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit**, pp. 11-2. Chvatik ha tratado de un modo especial este tema en **Bedřich Václavěk a vyvoj marxistické estetiky** (B. Václavěk y el desarrollo de la estética marxista), Praga, 1962.

formación del objeto», que diría V. Chklovski (8). También parece heredar del formalismo su carácter antifilosófico, ya que en realidad Mukarovsky no está interesado en una estética en sentido estricto como sistema filosófico, sino más bien en una teoría de la literatura, en una poética. La anulación de la dicotomía **forma-contenido** es asimismo de procedencia formalista. Está presente, por ejemplo, en los escritos de Chklovsky. Pero Mukarovsky superará el formalismo de aquél al convertir la obra como signo en portadora de significado, que deviene un elemento constitutivo del arte y un fenómeno social. Ya Víctor Erhlich habla de una transformación del puro formalismo en estructuralismo. La superación estriba, en opinión de Kalivoda, en haberle «formalizado aún más» en una «organización particular del significado» (9). De este modo, Mukarovsky trata de romper el aislamiento del desarrollo inmanente de los formalistas respecto a los contextos sociales, explicitando algunas ideas ya insinuadas en 1928 por Tinianov o Jacobson.

Finalmente, no hay que olvidar los impulsos a estas concepciones provocados por la **vanguardia artística**. Mukarovsky hace una referencia explícita a las teorías del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura y del **funcionalismo** en arquitectura. El concepto clave de función tiene aquí sus raíces, así como la disolución de las funciones estéticas en extraestéticas. Por otra parte, debemos tener en cuenta que la estética estructuralista se ha convertido en un reflejo fiel del cambio estructural objetivo, real, del arte moderno, lo cual

⁸ Chklovski, **El arte como procedimiento**, en **Formalismo y vanguardia**, Comunicación Serie B, 1970, p. 91.

⁹ Cfr. Kalivoda, l. c., pp. 24-26.

no quiere decir que su posible aplicación se reduzca a estas tendencias.

2.

Como hemos apuntado, Mukarovsky toma como punto de partida de sus investigaciones la estructura lingüística de la obra y se dedica con frecuencia a realizar análisis empíricos concretos. Así pues, no sigue la tradición de las estéticas sistemáticas, sino de las poéticas. El núcleo de la problemática de su estética —admitiendo este término en sentido lato y limitándole a teoría del arte— profundiza en las siguientes categorías, centrales en toda su obra: **estructura, signo o significado, personalidad o individuo y obra, función, norma, y, por último, valor.** Los dos ensayos que presentamos se centran en las tres primeras categorías, en especial, en el problema del signo y de la estructura, de las que se desprenden los demás interrogantes.

El arte como hecho semiológico (1934-1936) parte de supuestos interdisciplinarios, originados en la lingüística, y tendentes a una elaboración lo más amplia posible de la Semiología o Semiótica, es decir, de la ciencia de los signos en la vida social. Mukarovsky emplea siempre el término lingüístico, de procedencia francesa, y no el sajón de semiótica. En lucha contra el psicologismo, pero con algún residuo del mismo, defiende la concepción de la obra de arte como signo. Intenta también precisar la realidad del signo al objeto designado o realidad indeterminada en la que se mueve el signo estético, que, para él, es el contexto de los llamados fenómenos sociales. Desde ahora se alza contra la interpretación que reduce el signo a mero reflejo pasivo de los fenómenos sociales. En la distinción entre el carácter autónomo o **carácter semiológico potencial** y **carácter comunicativo** de la obra de

arte, que da origen a dos clases distintas de significado, reasume a larga distancia la distinción ya clásica de Frege entre significación y sentido o tiene en cuenta la dicotomía de Jakobson entre función estética y función referencial y una distinción mucho más cercana a nosotros. Me refiero, a la establecida por A. Moles entre información **estética** e información **semántica** (10). Esta dicotomía sólo es admisible si, como harían Mukarovsky o Jakobson, se entiende como predominio de uno u otro factor según el sistema sígnico empleado y por tanto en función, como diríamos hoy, de las diferentes articulaciones de los códigos presentes en la obra.

Nuestro autor no sólo pretende un estudio semiológico del arte. Aspira también a soslayar los peligros unilaterales del formalismo, psicologismo o del sociologismo. Por ello concibe el signo artístico en relación permanente con los demás campos de la cultura. En su segundo ensayo volverá a insistir en estos mismos términos. Todas estas determinaciones liberan a esta estética del marco inmanentista inicial. La introducción de esta discusión semiológica en la metodología estructuralista «ha abierto, como recuerda Zdenek Pesat (11), el camino en el estructuralismo a la afirmación del carácter total de la obra». Importa subrayar, además, que la estructura complicada de la obra como signo porta una jerarquía de significados. Y esta aseveración permite introducir al significado en el contexto de los fenómenos sociales en su referencia a la «conciencia colectiva», como apun-

¹⁰ Cfr. **Théorie de l'information et perception esthétique**, París, Flammarion, 1958, p. 34-5.

¹¹ Zdenek Pesat: **Totalidad de la obra y evolución de la literatura**, en **Lingüística formal y crítica literaria**, Madrid, Comunicación 3, 1970, p. 102.

ta, con las debidas enmiendas, M. Cervenka (12). Esta jerarquía de significados parciales, correspondientes a cada elemento de la obra, da como resultado un «complejo total de significados». La relación signo-significado inserta con todo derecho a esta estética en la semiología. Dado el carácter interdisciplinario de estas nociones y la importancia del método comparativo, Mukarovsky no sólo aboga por una semiología de cada arte, sino y, como era de esperar, por una **Semiología comparada de las artes**.

La consecuencia inmediata de la consideración de la obra como signo es la inclusión del arte en las teorías lingüísticas, conservando cada campo su especificidad. Esto no es algo inédito en la estética contemporánea. Tras el intuicionismo de Croce, entre 1923-1925 se fue imponiendo el análisis del lenguaje artístico en los estudios de estética, en especial a partir de las investigaciones de Cassirer, Ogden, Richards y Wood (13). Mukarovsky se mueve, pues, en esta tradición que aboca a una «disolución de la estética en un puro análisis del lenguaje», como diría A. Plebe (14). Este acercamiento al lenguaje representa el fenómeno más claro de la **disolución de las estéticas sistemáticas** de procedencia decimonónica. Se abandona el estudio de la estética como sistema para detenerse en los análisis del lenguaje artístico. Se inaugura así la crisis de la estética tradicional.

¹² Cfr. M. Cervenka, **La obra literaria como símbolo**, en **Lingüística formal y crítica literaria**, p. 32-33.

¹³ Cfr. E. Cassirer: **Philosophie der symbolischen Formen** (1923); Ogden y Richards: **The meaning of meaning** (1923); Richards, Ogden y J. Wood: **The foundation of Aesthetics** (1925).

¹⁴ A. Plebe: **Processo all'estetica**, Firenze, La nuova Italia, 1965, p. 36.

El segundo ensayo «**El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria**» (1940), es un cajón de sorpresas estructuralistas, donde afloran numerosos gérmenes de planteamientos vigentes en la actualidad. En primer lugar, se acepta el positivismo como un precedente del estructuralismo y se intenta liberarlo de su unilateralidad, reduciendo a la filosofía y la ciencia a una dependencia mutua. El término **Concepto** y sistema conceptual como «medio energético», parece sospechar la noción más actual de **modelo**, propia del estructuralismo. y hace una explícita alusión a un sistema generador de transformaciones y autorregulador sin pérdida de su identidad. Asimismo se acentúa el carácter anónimo, impersonal del estructuralismo, propio del método experimental. Otra nota distintiva es la capacidad del concepto —modelo— para operar de un modo interdisciplinario, con lo cual rozamos la noción de **transponibilidad** inherente al sistema estructuralista.

La noción de **estructura** ocupa un lugar destacado. Ante todo, rechaza la estructura como mera totalidad aditiva o lo que podríamos denominar estructura en sentido amplio, próxima al concepto pre-estructuralista de la psicología gestáltica (15). Mukarovsky se opone a las teorías holistas, que absolutizan la noción de totalidad. Precisamente hacia 1930 podían denunciarse varias concepciones tendentes a hipostasiar el todo sobre las partes y a una mitologización del todo, que se convertiría en uno de los fundamentos de la ideología totalitaria de los fascismos, en especial, del nazismo. Así sucedía en F. Jaensch,

¹⁵ En una ocasión he definido este concepto amplio como totalidad orgánica y el concepto estricto como totalidad sistemática, Cfr. S. Marchán: **La obra de arte y el estructuralismo**, *Revista de Ideas Estéticas*, 110 (1970), pp. 95-106.

H. Freyer o H. Volkelt. Mukarovsky, en cambio, subraya la contradictoriedad interna y la dinámica evolutiva de la estructura, producto de una fricción de oposiciones internas. Acentúa la concepción dialéctica, concibiendo a la estructura como algo internamente contradictorio y dinámico. La definición de la estructura en su sentido estricto y su naturaleza antiholista se revela en varias notas, que explican la dialéctica de la misma «en un movimiento incesante», intranquilo. Estas notas son su carácter **energético y dinámico**, que insisten en los rasgos de que la estructura es un sistema generador o de transformaciones como afirman los autores actuales (16). En el contexto de Mukarovsky esta idea procede de la señalada dialéctica concreta de la superación. Estas notas confieren a la estructura una impronta operativa que desplaza a la estructura hacia una metodología operacionista, sin implicar afirmaciones de tipo ontológico e hipostasiado. Esta orientación, además, abre amplios horizontes a la **diacronía**, ya presente en la concepción del signo y su referencia a la conciencia colectiva.

Un nuevo peldaño hacia esta diacronía está implícito en la afirmación de que la estructura del arte no afecta solamente a la construcción artística y a su desarrollo —es decir, la estructura dura en el tiempo—, sino también a la relación de la estructura artística con otros fenómenos, en especial, con los psicológicos y sociales. Entre todos existe una reciprocidad estructural, que confluye en una estructura de orden **superior**, tanto a nivel artístico como de reciprocidad estructural. Al referirse a

¹⁶ Cfr. Piaget, **El estructuralismo**, Buenos Aires, ed. Proteo, 1968, p. 10; N. Mouloud: **Langage et structures**, París, Payot, 1969, p. 15, 203. Cfr. nuestro trabajo citado: **La obra de arte y el estructuralismo**, l. c., pp. 103-104.

las relaciones entre la literatura y otras manifestaciones de la cultura hablará de una relación en sentido estructural, es decir, como **acción recíproca** de unos fenómenos sobre los demás. Esas afirmaciones son una inversión frente al inmanentismo formalista. Y suponen un paso diacrónico no sólo a nivel de significados, sino también de la estructura social de orden superior, que abarca a todos los fenómenos singulares. De este modo, inserta la estructura y la diacronía artística en la diacronía histórica más concreta. Esta es una de las vertientes más positivas y actuales de la superación del formalismo, de tradición herbartiana o rusa, por la concepción dinámica de la estructura.

La **estética estructural** o estructuralista, la segunda parte de su ensayo, se desprende de los presupuestos recién apuntados. Desde esta perspectiva revisa el factor del **individuo** en el arte a nivel singular y colectivo. Este tema queda aquí someramente bosquejado. En ulteriores ensayos se convertirá en un vasto campo de reflexiones para precisar el momento genético de la obra. Precisamente la personalidad, el individuo a los dos niveles apuntados, viola la inmanencia de la obra y la inserta en el proceso de la génesis. La génesis, fruto de esta operación, es distinta, tanto de la psicogénesis como de la sociogénesis tradicionales, abarcando y superando a ambas, como ha insistido el mencionado Zdenek Pesat (17).

Por último, deseamos dedicar algún espacio al problema de las relaciones entre **arte y sociedad**, esbozadas en este segundo ensayo. Consecuente con el carácter sígnico de la obra artística, Mukarovsky dirá, en primer lugar, que la obra no es solamente signo por relación al individuo, sino también

17 Cfr. **Totalidad de la obra y evolución de la literatura**, l. c. 104-6.

respecto a la sociedad entera. Estos supuestos fuerzan a una revisión de las relaciones arte-sociedad. Mukarovsky no reasume el sociologismo o la síntesis entre formalismo y sociologismo, como se insinúa en algunos trabajos de los formalistas rusos Chklovski y Eikhenbaum, sino que se diferencia de la sociología de arte tradicional vigente hasta entonces, como bien ha visto Chvatik (18). Las notas diferenciadoras de la negación del sociologismo y de la autosuficiencia inmanentista son las siguientes:

- El arte y la sociedad no mantienen una relación **mecánico-causal** o de causa y efecto, sino una relación **dialéctica** que puede traducirse y analizarse en una dependencia funcional.
- Este rechazo del determinismo mecanicista implica al mismo tiempo la negación de reducir incondicionalmente el arte a otro sector del desarrollo social, por ejemplo, a la ideología o la economía. Nunca es una consecuencia **inmediata y exclusiva** de los demás factores. Este punto actualiza la dialéctica entre el desarrollo relativamente autónomo del arte y la provocación desde el exterior por la evolución de la sociedad o de algún otro sector de la realidad.
- También se alza contra la sociología del **contenido**, tan frecuente en las sociologías del arte. Su oposición se razona en función de que no debe perderse de vista el carácter total de la estructura artística y sería un error atender solamente a uno de sus niveles.

¹⁸ Cfr. Chvatik: **Strukturalismus und Avantgarde**, I. c., p. 124.

- Desde un punto de vista **pragmático**, como diríamos hoy, sostiene que entre la **estratificación del arte y de la sociedad** no existe; solamente una similitud, sino también una reciprocidad, pero no entendiendo a ésta como una causalidad unívoca y cerrada. Es interesante esta alusión pragmática a la situación del signo artístico dentro de los diferentes grupos sociales. En otros ensayos relacionará explícitamente la norma estética con las clases sociales.
- Como conclusión, el arte no es un resultado **pasivo** del medio social, de una sociedad o de una época, sino que contribuye a la configuración activa de la propia sociedad en donde se produce gracias a la actividad del hombre como sujeto del movimiento histórico. En esto hay leves alusiones al entroncamiento del arte y la actividad artística en la filosofía de la praxis histórica y social.

Por todas estas notas, Mukarovsky se distancia tanto del **sociologismo mecanicista** como del **economismo**, acentuando las relaciones multilaterales dialécticas concretas entre lo artístico y lo histórico. En cierto modo estas relaciones se mueven en la dialéctica de las mediaciones entre las distintas esferas, aunque a decir verdad Mukarovsky se cuida siempre de no plantear «instancias últimas» en la totalidad social.

Estas me parecen las ideas más destacables de la estética de Mukarovsky en general y de lo que se deduce de estos dos ensayos en particular. No hemos tocado la **función, la norma y el valor** que serán las restantes cuestiones o, como decíamos, categorías centrales de las teorías de este autor. Y en ellas volverá a reafirmar muchos de los supues-

tos aquí bosquejados o a enriquecerlos con nuevas explicitaciones. Creo que lo expuesto hasta ahora nos da una idea aproximada de los derroteros por los que ha caminado este pensador checo y todo el estructuralismo en general de este país.

Se han atacado las teorías de Mukarovsky desde distintos ángulos. Los dardos han apuntado sobre todo, al manejo de conceptos filosóficos generales sin tamizarlos por un juicio teórico profundo. También se han detenido en el hecho de que en realidad su estética es una versión modernizada del positivismo e incluso del sociologismo, o haberse despreocupado de cuestiones decisivas en la actual lucha ideológica de los vicios estructuralistas. Antes de echar por tierra los supuestos de este autor, sería prudente tener en cuenta varios factores.

En primer lugar no debe pasarse por alto el carácter pionero y primerizo de sus reflexiones sobre la estética semiológica. Cuando la mayoría de los autores se entretenían con sublimes elucubraciones sobre lo inefable, lo indecible y el arte, desde perspectivas idealistas decimonónicas o con introspecciones psicologistas cargadas de subjetivismo, sorprende el planteamiento distanciado y racional de Mukarovsky que ya supone una desmitificación y el primer paso hacia una crítica racional. En segundo lugar, conocemos muy poco sus obras, sobre todo, hasta la reciente publicación de su estética de 1966 y en nuestro idioma estas son las primeras noticias que tenemos. Cumplirán su cometido a guisa de introducción en nuestro ámbito cultural. De cualquier modo, pienso que Mukarovsky está lleno de sugerencias. Debe ser considerado con toda justicia como uno de los pioneros y fundadores de la estética semiológica con tantos motivos como la estética semántica americana. No hay que olvidar que el mayor represen-

tante de ésta, Charles Morris, publica su **«Foundation of the theory of signs»** en 1938 y su ensayo sobre **«Estética y teoría de los signos»** y **«Ciencia, arte y tecnología»**, en 1939. Por otra parte, el pensamiento de Mukarovsky es mucho más avanzado críticamente que el pragmatismo americano, ligado sin disimulos al neopositivismo acrítico. Por último, en sus apreciaciones hay un constante impulso diacrónico, que evita la reducción de la estructura a un sentido inmanentista y esteticista de composición de la obra. No descuida que es asunto de la conciencia colectiva y, por tanto, remite a unos caracteres históricos y sociales muy dentro de la actual dialéctica estructura-génesis y génesis-estructura. Uno de los elementos más positivos es el apoyar la sociología del arte en los análisis del lenguaje artístico, aunque sea de un modo incipiente y primerizo.

Simón MARCHÁN FIZ

EL ARTE COMO HECHO SEMIOLÓGICO

EL ARTE COMO HECHO SEMIOLOGICO (1936) (1)

Cada día es más evidente que la base de la conciencia individual está marcada hasta en sus estratos más profundos por contenidos pertenecientes a la conciencia colectiva. Por esta razón los problemas del signo y de la significación son cada vez más apremiantes, ya que todo contenido espiritual, al traspasar los umbrales de la conciencia individual, adquiere el carácter de signo por el mero hecho de su mediatez. La ciencia de los signos —Semiología según Saussure o sematología en la terminología de Bühler (2)— tiene que ser elaborada en toda su extensión. Así como la lingüística contemporánea —por ejemplo las investigaciones de la Escuela de Praga, es decir, su Círculo Lin-

¹ El arte como hecho semiológico se redactó inicialmente como conferencia con motivo del VIII Congreso de Filosofía celebrado en Praga en 1934. Se publicó por primera vez en francés con el título *L'art comme fait sémiologique*, y fue inserto en el volumen dedicado al Congreso: *Actes du huitième Congrès international de Philosophie à Prague 2-7 septembre 1934*, Praga, 1936. La primera redacción checa ha sido publicada en *Stude z stetiky*, Praga, 1966, bajo el título *Umení jako semiologický fakt*.

² Mukarovsky, al emplear el término **semiología** denuncia su dependencia de la lingüística y de la escuela francesa, pues el uso generalizado de este término tiene su raíz en los estudios lingüísticos en el propio De Saussure, suficientemente conocido en nuestro panorama cultural en los últimos años. En la actualidad hay una tendencia a sustituir el término por el de **semiótica**, más empleado en el mundo anglosajón y ruso y que subraya el carácter interdisciplinario y no sólo lingüístico de esta ciencia.

El término **Sematología**, empleado por Bühler, ha tenido menos fortuna tanto en lingüística como en la ciencia de los signos en general. Únicamente se mantiene vigente en ciertos estudios, especialmente en alemán, del campo de la psicología de la expresión y del diagnóstico psicológico.

güístico (3)— ha ampliado el campo de la semántica y trata desde esta perspectiva todos los elementos del sistema lingüístico, incluido el sistema fonético, del mismo modo los conocimientos de la semántica lingüística deben aplicarse a otras ordenaciones de signos y diferenciarse según sus rasgos específicos. Incluso existe toda una rama de las ciencias, interesada especialmente por las cuestiones del signo —así como por problemas de la estructura y del valor, que por lo demás se hallan en íntima relación con los problemas del signo. La obra de arte, por ejemplo, es al mismo tiempo signo, estructura y valor—. Me refiero a las llamadas ciencias del espíritu, que trabajan con unos materiales que poseen con más o menos claridad el carácter de signo gracias a su doble existencia en el mundo de los sentidos y en la conciencia colectiva.

La obra de arte no se identifica ni con el estado anímico de su creador ni con cualquier otro de los estados de alma que suscita en los sujetos que la perciben, tal como ha sostenido la **estética psicológica** (4). Es evidente que todo estado subjetivo de conciencia posee algo individual e instantáneo. Esto le incapacita para ser captable y comunicable en su totalidad. **La obra de arte en cambio está destinada a mediar entre su creador y lo colectivo.** Queda en pie la «cosa» que representa la obra de arte en el mundo de los sentidos, y es accesible sin restricción alguna a la percepción de todos.

³ Cfr. **El Círculo lingüístico de Praga**, l. c. Como sabemos, el esbozo de la tesis 3c fue preparado por el propio Mukarovsky y R. Jakobson.

⁴ Como sabemos, es una tendencia de la estética empírica surgida a finales del siglo pasado, cuyo fundador fue G. F. Fechner y cuyos mayores representantes fueron O. Külpe y algunos teóricos de la **Einfühlung**: F. Th. y R. Fischer, H. Siebeck, J. Volkelt, Lipps, etc.

Ahora bien, la obra de arte no puede ser reducida a su materialidad, pues ocurre que una obra material sufre una transformación completa en su aspecto y estructura interna cuando se cambia en el tiempo y en el espacio. Estas transformaciones se manifiestan, por ejemplo, cuando comparamos entre sí una serie de traducciones sucesivas de la misma obra poética. En este caso, la obra material posee únicamente el rango de un símbolo externo —significativo, «significant» según la terminología de Saussure—, al que corresponde en la conciencia colectiva una determinada significación —a veces denominada «objeto estético»—, caracterizada por lo que tienen de común los estados subjetivos de la conciencia producidos por la obra material en los miembros de un grupo determinado. Frente a este núcleo central propio de la conciencia colectiva en todo acto de percepción de una obra de arte se dan naturalmente elementos psíquicos subjetivos adicionales, que se aproximan a lo que Fechner sintetiza bajo el concepto de «factores asociativos» (5) de la percepción estética. Estos elementos subjetivos también pueden ser objetivados, pero únicamente en la medida en que

⁵ Estos «factores asociativos» operan en la estética científica de Fechner como sexta ley estética o «principio de asociación», que versa sobre el contenido del placer estético y del que depende la mitad de la estética. Puede resumirse del siguiente modo: cuando una cosa cualquiera nos produce agrado estético se debe a dos clases de elementos: por una parte, el elemento externo o todo lo que externamente nos ofrece la presencia de la cosa: línea, color, forma, etc. Este es el factor **directo u objetivo** de la impresión estética. El segundo factor, es lo interno, es decir, la serie de representaciones reproducidas, apoyadas en experimentaciones anteriores, que se fusionan en un todo con las impresiones provenientes de lo externo. Estas constituyen el **factor asociativo** del agrado estético y contienen la significación del objeto para nosotros.

su cualidad general o su cantidad esté determinada por el núcleo central que se asienta en la conciencia colectiva. El estado psíquico subjetivo suscitado, por ejemplo, en un individuo cualquiera por la contemplación de un cuadro impresionista, es de una índole completamente diferente a las impresiones despertadas por una obra cubista. Por lo que se refiere a las diferencias cuantitativas es manifiesto que el número de representaciones y sentimientos subjetivos suscitados por una poesía surrealista es mucho mayor que en una obra de arte clásica. La poesía surrealista confía al lector la tarea de imaginarse el contexto del tema. La poesía clásica, en cambio, destierra casi totalmente la libertad de sus asociaciones subjetivas mediante una expresión precisa. De este modo los elementos psíquicos subjetivos del sujeto percipiente adquieren un carácter objetivamente semiológico, comparable al que poseen las significaciones «secundarias» de las palabras. Esto sucede de un modo indirecto, por encima de la mediación del núcleo, que pertenece a la conciencia social.

Queremos concluir estas observaciones generales. Pero antes debemos añadir que, **al no admitir la identificación de la obra de arte con el estado anímico subjetivo, rechazamos al mismo tiempo toda teoría estética hedonística.** El placer producido por la obra de arte puede alcanzar a lo sumo una objetividad mediada como «significación secundaria» y ello solamente de un modo potencial: sería incorrecto afirmar que es un componente indispensable de la percepción de toda obra de arte. Si en el desarrollo del arte hay períodos en los que se acusa la tendencia a provocar ese placer, también existen otros que se comportan con indiferencia frente a él o que aspiran a producir el efecto contrario.

El signo según la definición más corriente es una realidad sensible, que se relaciona a otra realidad, que le debe producir. En consecuencia, nos vemos forzados a plantearnos la cuestión de cuál es esta otra realidad sustituida por la obra de arte. Podríamos darnos por satisfechos con la observación de que una obra de arte es un **signo autónomo** caracterizado únicamente por el hecho de servir como mediador entre los miembros de una misma colectividad. Pero con ello únicamente se dejaría a un lado, sin encontrar una solución, la cuestión de la relación de la obra material con la realidad, a la que tiende. Aun cuando existan signos, que no se relacionen a una realidad diferenciada, sin embargo, con el término signo se significa siempre algo que se desprende naturalmente de la circunstancia de que el signo debe ser entendido del mismo modo por su emitente y por su receptor. Ciertamente este «**algo**» se ofrece en el signo autónomo sin una determinación visible. ¿De qué índole es esta realidad indeterminada a la que se refiere la obra de arte? **Es el contexto total de los llamados fenómenos sociales**, por ejemplo, la filosofía, la política, religión, economía, etc. Por este motivo el arte es capaz de caracterizar y representar una «**época**» determinada mejor que cualquier otro fenómeno social. También por esta razón la historia del arte se confundió durante mucho tiempo con la historia de la educación en su sentido más amplio, y, a la inversa, la historia universal recibe prestadas con preferencia las demarcaciones fronterizas de sus períodos de los momentos críticos en la historia del arte. La ligazón de determinadas obras de arte al contexto total de los fenómenos sociales parece muy libre; tal es, por ejemplo, el caso de los llamados «**poètes mauditis**», cuyas obras son ajenas a la ordenación axiológica contemporánea. Pero precisamente por este motivo permanecen excluidos

de la literatura (6). Y la colectividad los acepta cuando son capaces de expresar el contexto social a consecuencia de su desarrollo. Todavía debemos realizar una adición explicativa para evitar todo malentendido. Al decir que la obra de arte apunta al contexto de los fenómenos sociales, esto no implica que tenga que fundirse necesariamente con este contexto de una manera que pueda entenderse como **testimonio inmediato o como reflejo pasivo**. Como todo **signo** puede mantener con la cosa, que significa, una relación indirecta, por ejemplo, una relación metafórica o indirecta de cualquier otro modo, sin dejar por ello de referirse a esta cosa. Del carácter semiológico del arte se desprende que la obra de arte no debe ser empleada nunca como un documento histórico o sociológico sin haber analizado con anterioridad su valor documental, es decir, la calidad de su relación al contexto respectivo de los fenómenos sociales. Resumamos las notas esenciales de la anterior discusión. El estudio objetivo de los fenómenos, que representan el arte, se orienta a la obra de arte como signo constituido por el símbolo sensible. Y éste es creado por el artista de un «significado» (objeto estético), que se asienta en la conciencia colectiva y de una relación a la cosa designada, relación, que remite al contexto total de los fenómenos sociales. De estos dos elementos, el segundo contiene la estructura peculiar de la obra.

Sin embargo, con lo expuesto hasta aquí no se han agotado los problemas de la semiología del arte. La obra de arte, junto a la función de un **signo autónomo**, posee otra función: la de un signo **comunicativo** o notificadorio. Así una poesía no causa una impresión solamente como obra de arte, sino

⁶ Naturalmente esta apreciación está completamente superada en todas las historias de la literatura actual.

simultáneamente como «palabra», que expresa un estado psíquico, un pensamiento, un sentimiento, etcétera. Hay artes en donde esta función comunicativa es muy evidente —poesía, pintura, plástica—, y otra, donde aparece oculta —danza— o deviene completamente invisible —música, arquitectura—. De momento dejamos a un lado el difícil problema de la presencia latente o de la completa ausencia del elemento comunicativo en la música y en la arquitectura, a pesar de que en este punto también nos inclinamos a ver en estas artes **un elemento comunicativo sutilmente distribuido**; se puede comparar el parentesco existente entre la melodía musical y la entonación lingüística, cuya fuerza comunicativa es manifiesta—. Centremos nuestra atención en aquellas artes cuya eficacia como signo comunicativo está fuera de toda duda. Estas son las artes en las cuales hay un **sujeto (tema, contenido)** y en las que el tema, el asunto parece operar desde el primer momento como **significado comunicativo** de la obra. En realidad todo componente de la obra de arte —con inclusión del «más formal»— contiene un valor comunicativo específico, que es independiente del asunto (sujeto). Los colores, las líneas, por ejemplo, de un cuadro significan «algo», aunque carezca del asunto correspondiente —compárense la pintura «absoluta» de Kandisky o las obras de determinados pintores surrealistas—. Justamente en este **carácter semiológico potencial** de los elementos «formales» estriba la fuerza comunicativa del arte «sin tema», la fuerza, de la que decimos que está sutilmente distribuida, dispersa. Hablando estrictamente, toda la estructura artística actúa como significado y desde luego como significado comunicativo. El tema de la obra desempeña simplemente el papel de un punto cristizador de este significado, que sin él permanecería indeterminado. En consecuencia **la obra**

de arte posee un significado semiológico doble: autónomo y comunicativo. Este segundo se mantiene sobre todo en las artes que tienen un tema. En la evolución de estas artes se manifiesta una antinomia dialéctica entre la función del signo autónomo y la función del signo comunicativo. La historia de la prosa —novela, cuento— presenta ejemplos particularmente típicos de lo que decimos.

Cuando desde la perspectiva de la comunicación planteamos la cuestión de la relación del arte a la cosa designada afloran dificultades más sutiles. Esta relación se distingue de la que une a todo arte como signo autónomo con el contexto total de los fenómenos sociales, pues el arte como signo comunicativo apunta a una realidad determinada, por ejemplo, a un acontecimiento delimitado, a una persona determinada, etc. En esta relación el arte tiene un cierto parecido con el signo meramente comunicativo. La diferencia esencial radica en que la relación comunicativa entre la obra de arte y la cosa designada no posee un significado existencial, ni en los casos en los que defiende y afirma algo. Ahora bien, puede formularse como postulado la cuestión de la autenticidad documental del tema de la obra de arte tan pronto como valoremos la obra como creación artística. Esto no quiere decir que las **modificaciones** de la relación a la cosa designada no tengan significación para la obra de arte, pues operan como factores de su estructura. Para la estructura de una obra es de gran trascendencia que su tema se conciba como «real» —a veces también como documental— o como «ficticio», o que oscile entre estos dos polos. Pueden encontrarse también obras que se basan en un paralelismo y en una oscilación mutua de la relación doble a la realidad, de la que una no tiene valor existencial y la otra es puramente comunicativa. Así sucede, por ejemplo, en la pintura y en la

plástica con el retrato, que es al mismo tiempo comunicación, notificación de la persona representada y obra de arte sin valor existencial. En literatura la novela histórica y la biografía novelesca se caracterizan por la misma dualidad. Por tanto, las alteraciones de las relaciones a la realidad juegan un papel muy importante en todas las artes, que trabajan con un tema. No obstante, la investigación teórica de estas artes no debe perder nunca de vista el **verdadero fundamento del tema, que consiste en ser la unidad del significado** y de ningún modo una copia pasiva de la realidad, incluso cuando se trata de una obra «realista» o «naturalista». Resumiendo, podríamos decir que el estudio de la estructura de una obra de arte permanece necesariamente incompleto tanto en cuanto no se investiga suficientemente el carácter semiológico del arte. **Sin una orientación semiológica el teórico del arte sucumbirá siempre al intento de considerar la obra de arte como una construcción puramente formal o incluso como reflejo inmediato de disposiciones psíquicas o fisiológicas del autor, o de la realidad expresada distintamente por la obra y de la situación ideológica, económica, social y cultural del correspondiente medio social.** Esto induce al teórico a hablar de la evolución del arte como de una serie de transformaciones formales o a negarle este desarrollo —como sucede en determinadas direcciones de la estética psicológica— o a considerarle como un comentario pasivo a la evolución que frente al arte es meramente externa. Únicamente la perspectiva semiológica permite reconocer al teórico la existencia autónoma y la dinámica fundamental de la estructura artística, así como comprender el desarrollo del arte como movimiento inmanente, que se encuentra permanentemente en una **relación dialéctica** con la evolución de los demás campos de la cultura.

El esbozo de un estudio semiológico del arte, tal como se ha presentado aquí a grandes rasgos, trata:

1. de ofrecer una ilustración parcial de un aspecto determinado de la dicotomía entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, con la que se ocupa toda una sección de este congreso.
2. en segundo lugar, subraya la importancia del planteamiento semiológico para la estética y la historia del arte.

Por último, deseo resumir las ideas principales en forma de tesis:

A.—El problema del signo, al lado del problema de la estructura y del valor, es uno de los fundamentales en las ciencias del espíritu, que trabajan con material más o menos marcado por el carácter signico. Por esta razón, hay que aplicar los conocimientos de la semántica lingüística al material de estas ciencias, es decir, a aquellas donde es evidente de un modo especial el carácter semiológico. Acto seguido es necesario diferenciarlas según el carácter específico de este material.

B.—**La obra de arte posee el carácter de un signo.** No puede identificarse ni con el estado individual de la conciencia de su creador, ni con el de un sujeto que percibe la obra, ni con lo que llamamos obra material. Existe como «objeto estético», cuyo lugar se encuentra en la conciencia de toda la colectividad. Frente a este objeto inmaterial la obra material, sensiblemente perceptible, sólo es un símbolo externo. Los estados individuales de conciencia suscitados por la obra material representan el objeto estético solamente en lo que es común a todos ellos.

C.—Toda obra de arte es un signo **autónomo**, que se compone de:

- 1.—la «**obra material**», que tiene la significación de un símbolo sensible;
- 2.—del «**objeto estético**», que se arraiga en la conciencia colectiva y ocupa el puesto del «**significado**»;
- 3.—de la **relación** a la cosa designada, que no apunta a una existencia particularmente distinta —en la medida que se trata de un signo autónomo—, sino al contexto total de los fenómenos sociales —ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc.— de un medio ambiente determinado.

D.—Las artes de «**tema**» —temáticas, de contenido— poseen una **segunda función semiológica: la comunicativa**, notificadora. En este caso el símbolo sensible sigue siendo el mismo que en las demás. Asimismo el significado es portado por todo el objeto estético. Pero entre los componentes de este objeto posee un portador privilegiado, que aflora como catalizador de la fuerza comunicativa dispersa de los demás elementos en función. Este portador es el tema de la obra. La relación a la cosa designada apunta como en todo signo comunicativo a una existencia distinta —acontecimiento, forma, cosa, etc.—. Con esta propiedad la obra de arte se aproxima un tanto al signo puramente comunicativo. Sin embargo, la relación entre la obra de arte y la cosa designada no posee un valor existencial. Y esto la diferencia considerablemente respecto al signo puramente comunicativo. No puede exigirse una autenticidad documental al tema de una obra de arte mientras lo juzguemos como una imagen artística. Esto no implica que las modificaciones de la relación a

la cosa designada —por tanto, los diferentes grados de la escala «realidad-ficción»— no tengan importancia para la obra de arte: operan como factores de su estructura.

E.—Ambas funciones semiológicas, la comunicativa y la autónoma, que coexisten en las artes temáticas, originan entre sí una antinomia dialéctica fundamental en la evolución de estas artes. Su dualidad se manifiesta en la evolución en las permanentes oscilaciones pendulares de la relación con la realidad.

1936.

EL ESTRUCTURISMO EN LA ESTETICA Y EN LA CIENCIA LITERARIA

1.—EL ESTRUCTURALISMO EN LA ESTÉTICA Y EN LA CIENCIA LITERARIA (1940) (1)

La tarea de un trabajo científico consiste en buscar, describir y clasificar el material del que se ocupa la correspondiente disciplina. Las leyes generales, que determinan el acontecer del sector investigado, son el objetivo más abstracto de la investigación científica. Este procedimiento de trabajo puede hacer suponer a primera vista una independencia considerable de la filosofía. Por este motivo la época recientemente pasada del positivismo, que veía en las ciencias el elemento básico de sus trabajos teóricos, convirtió el sistema de las ciencias en un fundamento sobre el que debía ser levantada la filosofía como suma de los conocimientos humanos. En la época de su apogeo esta concepción constituyó una reacción útil a las concepciones del período precedente, al romanticismo. Este, en efecto, había subordinado las ciencias a la filosofía. La filosofía del romanticismo había reivindicado con frecuencia la capacidad de producir nuevos conocimientos **científicos** mediante la deducción de premisas apriorísticas y sin tener en cuenta los materiales empíricos. Pero tan pronto como la ciencia se liberó de la tutela de la filosofía con ayuda del positivismo y desapareció el peligro de esta unilateralidad, se manifestó igualmente la unilateralidad del punto de vista positivista. Así como no se puede subordi-

¹ El **estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria** apareció por primera vez en 1940 en la Enciclopedia **Ottuv slovník naučný**. Posteriormente más elaborado se publicó en **Capítulos de la poética checa (Kapitoly z české poetiky)**, Praga, 1948.

nar la ciencia a la filosofía, tampoco puede convertirse en su fundamento: la dependencia es mutua. Esta situación no se altera por el hecho genético de que las ciencias singulares se hayan desligado de la filosofía en el curso de su evolución. Desde el momento en que cada una de ellas se convierte en una rama particular de la evolución, la ciencia retorna continuamente a los presupuestos ontológicos y noéticos creados por la filosofía. Por su parte, la ciencia ejerce una influencia incesante sobre la filosofía con los resultados de sus investigaciones y con el desarrollo de sus métodos.

El estructuralismo es la concepción científica, que parte y se basa en esta unión permanente de la ciencia y de la filosofía. Decimos «concepción» para evitar las nociones de «teoría» o «método». En efecto, la teoría significa un complejo estable de conocimientos; el método, en cambio, un complejo igualmente fijo e inalterable de reglas de trabajo. El estructuralismo no es una cosa ni la otra. Es un punto de vista noético del que se desprenden determinadas reglas de trabajo y determinados conocimientos, pero que existe con independencia de los mismos y, por consiguiente, es capaz de evolucionar a ambos lados. Como mejor puede ejemplificarse la esencia del estructuralismo es por la manera de formar y manejar los conceptos. El estructuralismo es consciente de la interrelación interna fundamental existente en todo el sistema conceptual de la correspondiente ciencia. Cada uno de los conceptos está determinado por la totalidad de los demás y recíprocamente determina a éstos de tal modo que cada uno podría ser determinado claramente tanto por el lugar que ocupa en el sistema dado de conceptos como por una enumeración de sus contenidos, que se

encuentran en una transformación permanente. Esta mutua interrelación es la que confiere a los conceptos singulares un «sentido», que traspasa la pura demarcación del contenido. En consecuencia para el estructuralismo el concepto aparece como un medio energético, que posibilita una toma de posesión siempre renovada de la realidad y que puede transformarse y adaptarse internamente en todo momento. El hecho de que el concepto mantenga su lugar estable en el sistema conceptual total le posibilita a resistir todas las transformaciones sin pérdida de su identidad. El estructuralismo se inclina menos que cualquier otra orientación científica a un cambio precipitado de viejos conceptos por otros nuevos. Más bien se interesa por llenar los conceptos habituales de un sentido activo permanentemente renovado. Los conceptos así elaborados son aptos por su capacidad de adaptación para ser transpuestos del sector científico en que se han originado a otro campo. Con ello se afianza la mutua concatenación y solidaridad de trabajo de las ciencias singulares.

¿Qué implica todo esto para la **relación de la ciencia a la filosofía**? Para el estructuralismo esta relación está determinada también por la interrelación interna del sistema conceptual y por su dinámica, pues estas cualidades fuerzan a una unión activa permanente de la ciencia y la filosofía por medio del punto de vista cognoscitivo-teórico, en el que se fundamenta el sistema de conceptos. En efecto, no existe proceso alguno de trabajo científico que no se apoye en presupuestos filosóficos. Si algunas orientaciones de la ciencia se niegan a tener en cuenta estos presupuestos, con esta postura rechazan solamente el control consciente de sus fundamentos cognoscitivo-teóricos. El estructuralismo, al contrario, recuerda la peli-

grosidad de semejante osadía, incluso para la autenticidad de los resultados concretos de la investigación. Como ya se ha advertido, la relación entre la ciencia y la filosofía no es unilateral. Con frecuencia un resultado de la investigación concreta aboca a un cambio o a una completa revisión de los fundamentos cognoscitivo-teóricos con cuya ayuda fue alcanzado —y así se cierra el círculo—.

El trabajo estructuralista científico se mueve, por tanto, de un modo consciente e intencionado entre dos líneas fronterizas: a un lado están los presupuestos filosóficos; a otro, el material. El material a su vez se relaciona a la ciencia de un modo similar a como lo hacían los presupuestos filosóficos: no es un mero objeto pasivo de investigación, ni se antepone al proceso científico de trabajo de tal modo que lo pueda fijar sin restricciones, como pudieron pensar los positivistas. Aquí también es válido el principio fundamental de la predeterminación de lo correlativo. El nuevo material implica por regla general una transformación de los modos científicos de trabajo con cuya ayuda ha sido elaborado. En este caso tiene justificación y utilidad la transposición de los conceptos científicos y métodos de investigación de una ciencia a otra. Y a la inversa: para que determinados hechos puedan convertirse en material científico deben ser puestos en relación con el sistema conceptual de una determinada ciencia a través de una hipotética anticipación de los resultados, que se esperen de su investigación. En un sentido científico los hechos en y para sí no tienen el mismo valor. De esto ya se desprende que los mismos hechos pueden servir como material a diferentes ciencias en conformidad con el objetivo científico, que se fije en ellas. En consecuencia, el material, de modo similar a los presu-

puestos filosóficos, se halla al mismo tiempo dentro y fuera de la ciencia.

Los hechos relacionados como material a una ciencia determinada penetran, como se ha dicho, en el dominio de su sistema conceptual, cuya interacción dinámica interna se condensa también en el material exigiendo que sean desveladas por la investigación las relaciones mutuas de sus elementos singulares, que confieren al complejo total del material un sentido unitario. **La ciencia contribuye al conocimiento de la estructura por la unificación semántica del material.**

La estructura como unidad del pensamiento es más que una totalidad aditiva, es decir, una totalidad que se origina por la simple disposición sucesiva de sus partes (cfr. Burkamp: La estructura de las totalidades, 1929.) Una totalidad estructural significa a cada una de sus partes, y a la inversa, cada una de éstas supone esta totalidad y ninguna otra. Otra nota fundamental de la estructura es su carácter energético y dinámico. La energética de la estructura se apoya en el hecho de que cada uno de los elementos posee en la unidad común una función determinada, que le incorpora al todo estructural, que le liga al todo. La dinámica del todo estructural se desvela en el hecho de que estas funciones singulares y sus mutuas relaciones están sometidas a transformaciones permanentes a causa de su carácter energético. Por consiguiente, la estructura como un todo se halla en un movimiento incesante, en oposición a una totalidad sumativa, que se destruye por una transformación.

El estructuralismo, cuyas tesis se discuten aquí a grandes rasgos, no es «descubrimiento» de personas singulares, sino una etapa necesaria y regulada evolutivamente en la historia de la ciencia

moderna. Por este motivo su intensidad es bastante desigual y las ciencias singulares llegan a veces a una perspectiva estructuralista con bastante independencia unas de otras. Este hecho se fundamenta en los conocimientos alcanzados por esta o aquella ciencia en un momento dado, que exigen una reelaboración del punto de vista noético en el sentido del estructuralismo. Así pues, el estructuralismo aflora actualmente en sectores de la ciencia muy diferentes entre sí y en los que no existe una ligazón directa. Hoy día puede hablarse de un estructuralismo en la psicología, en la lingüística, en la estética general y en la teoría e historia de cada una de las artes, en la etnografía, sociología, biología y tal vez también en otras ciencias. En el proceso de la investigación científica el estructuralismo concede menos importancia a los «descubrimientos» casuales que al examen minucioso, lógico y al desarrollo de los resultados alcanzados. En conformidad con esto, la personalidad de cada investigador es desplazada a segundo plano en favor de un **trabajo comunitario**, en donde los resultados adquiridos se convierten rápidamente en propiedad común y guías de futuras investigaciones. El método experimental de trabajo propio de las ciencias naturales se convierte así en un modelo para las ciencias del espíritu.

Estas circunstancias vigorizan al mismo tiempo la elasticidad evolutiva del estructuralismo, de la que ya hemos hablado. Los científicos están vinculados entre sí únicamente por una base común cognoscitivo-teórica, que no obstaculiza las diferencias individuales del proceso de trabajo, ni un trato libre con los resultados, generalmente aceptados, de la investigación. Por esta razón el estructuralismo no es en ninguna ciencia un mero

instrumento, que podría usarse de un modo puramente mecánico en la solución de determinados problemas, pero que no sería apropiado para otros. Así, por ejemplo, en la historia y teoría de la literatura y del arte no debe concebirse solamente como estructura la construcción artística y su desarrollo, sino también la relación de esta estructura a otros fenómenos, en particular, a los psicológicos y sociales. Cada una de estas ordenaciones fenomenológicas se manifiesta también como estructura al investigador y sus ligazones con el sector investigado poseen el carácter de una **reciprocidad estructural, pues estos sectores fenomenológicos singulares confluyen en una estructura de orden superior.** Además todo impulso exterior, procedente de otro sector fenomenológico, aparece en el marco de la estructura investigada como parte integrante de su desarrollo interno. Así, por ejemplo, un empuje hacia un determinado cambio de dirección en la evolución del arte, aun cuando hubiera sido ocasionado por procesos sociales, solo se impondrá en la medida y con la dirección exigida por las etapas precedentes de la evolución del mismo arte.

Tras estas observaciones introductorias intentamos esbozar, aunque sólo sea a grandes rasgos, el estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria como dos ejemplos concretos para la concepción estructural de la ciencia. Dado que la primera de las citadas ciencias está muy próxima a la filosofía, a causa de la universalidad de sus problemas, e incluso es en parte su elemento integrante —desde el momento que se ocupa los problemas **generales** de la noética de lo estético—, mientras la segunda, subordinada a la primera, representa una ciencia concreta que trabaja inmediatamente con el material, podemos esperar que será posible caracterizar el estructuralismo en toda su

extensión mediante una consideración de ambas, a pesar de que la exposición se relacione únicamente con un dominio de la ciencia.

2. (ESTETICA ESTRUCTURAL)

La estética estructural pertenece a las direcciones objetivistas, es decir, a las que determinan como punto de partida —no como objetivo exclusivo— de su investigación el objeto estético, es decir, la obra de arte. Esta es un objeto, que no debe ser entendido en un sentido material, sino como la imagen exterior fenomenal de una estructura inmaterial, es decir, de un equilibrio dinámico de fuerzas representadas por los elementos singulares. La dinámica de la estructura artística tiene su origen en el hecho de que una parte de sus elementos conserva el estado, que le ha sido dado por las convenciones de un pasado reciente, mientras otra parte trasforma este estado. De esta situación surge una tensión, que urge a un compromiso, es decir, a un cambio nuevo, ulterior de la estructura artística. A pesar de que cada obra de arte, tomada por sí misma, forma una estructura, la estructura artística no es patrimonio de una obra singular, sino que dura en el tiempo, en cuanto en su progreso pasa de una obra a otra y con ello se transforma constantemente. Estas transformaciones se desprenden de las agrupaciones permanentes de las relaciones recíprocas y de la importancia relativa de los elementos singulares. En primer plano se encuentran siempre aquellos elementos que se actualizan estéticamente, es decir, los que se hallan en contradicción con el estado precedente de las convenciones artísticas. El segundo grupo está integrado por elementos subordinados a la convención precedente y constituye el transfondo, ante el cual se delimita la actualización del primer gru-

po. Es natural que los elementos singulares cambien sus lugares en estos grupos durante el curso de su evolución. Esto da como resultado una reestructuración del todo.

Esta es la concepción de la estructura artística desde la perspectiva de la estética estructural. Es evidente que desde estas consideraciones pierde su significación la distinción que se ha venido haciendo anteriormente **entre forma y contenido** de la obra artística. En una obra pictórica, por ejemplo, el color no constituye solamente una cualidad sensible, sino que es al mismo tiempo portador de un cierto significado, aun cuando sea indeterminado. Este significado, sin embargo, puede alcanzar en muchos casos una determinación considerable, como, por ejemplo, en la simbólica medieval de los colores, llena de implicaciones para la pintura. Por otra parte, el objeto representado no es sólo **contenido** —es decir, una unidad completa de significado—, sino también **forma**, es decir, una parte integrante de la construcción óptica del cuadro, un elemento que tiene influencia, tanto respecto a la incorporación, regulada significativamente, de este objeto en el tema total del cuadro como en relación a su disposición en una determinada escena de la superficie de la tela, etc. En lugar de la dicotomía contenido y forma en la estética estructural adquiere relevancia el par conceptual **material-acto artístico**, es decir, la clase y el modo de la utilización artística de las propiedades del material. En realidad el material penetra en la obra desde el exterior y en su esencia es independiente del empleo artístico: la materia cromática y sus fundamentos en la pintura, la piedra, el metal, etcétera, en la plástica y arquitectura, la personalidad del actor en el teatro, la palabra en la poesía. La posición del tono como material para la música es algo distinta, pues el tono, a pesar de que repre-

senta un fenómeno acústico y en este sentido existe también fuera del arte, se halla estrechamente ligado en su esencia al arte a causa de su pertinencia necesaria a un sistema tonal. El acto artístico no puede separarse de la estructura artística de una manera distinta al material, pues propiamente hablando es sólo una expresión de su posición frente al material.

Otra nota característica de la estética estructural es la atención que concede al signo y al significado. La obra de arte como un todo y considerada en sí misma es concebida por esta orientación científica como un **signo mediador entre el artista y el receptor.** A esto obedece —aunque en un sentido diferente al de Croce, que consideraba el arte y el lenguaje como una expresión inmediata de la personalidad (2)— la aproximación mutua de la estética y de la lingüística como ciencia de la clase fundamental de signos, del lenguaje humano. Dado que la obra de arte tiene la propiedad de un signo,

² Como sabemos, Croce, al igual que después los formalistas y el estructuralismo, tiene una tendencia a reducir la estética a la lingüística. Por algo titulaba su teoría de la experiencia como **Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale** (1902). En este sentido la consideración del arte como lenguaje ha sido una base común. La diferencia radica en que para Croce el lenguaje es una espontaneidad intuitiva, es decir, intuición-expresión, cuyas reglas son abstracciones a posteriori. Para los formalistas, en cambio, es una **langue**, una sintaxis y estilística, mientras para Croce es un **langage**, una expresión individual. Por otra parte, el mismo Croce se desinteresó del desarrollo efectivo de la lingüística. Pero ya insinúa el fenómeno de disolución posterior de las estéticas sistemáticas en aras de un análisis de los lenguajes, del carácter que fuere, problemática en las que nos movemos en la actualidad. La intuición-expresión nos acerca a una relación inmediata con la personalidad. Incluso llega a decir: «El arte expresa la realidad ciertamente, cuando por realidad se entiende la única realidad, que es el alma, el espíritu». **Saggi filosofici VII, Poesia**, Bari, Laterza, 1946⁴, p. 198.

no se identifica con el estado anímico, que la hizo aflorar en el autor, ni con el que suscita en el receptor (3). Los estados anímicos, con los que entra activa o pasivamente en relación, alimentan —junto a los perfiles dados por la obra de arte— los rasgos aún individuales, irrepetibles y casuales desde el punto de vista de la estructura estética objetiva, es decir, suprapersonal.

Ahora bien, lo que encontramos objetivado del estado anímico del autor en la obra artística como «vivencia» del autor es ya una unidad significativa, que tiene su lugar fijo en el sistema total de la organización artística. Sólo así pueden ser explicados los casos relativamente frecuentes de la **anticipación** de una vivencia en la creación, casos, en los que el autor elabora artísticamente una determinada situación, antes de haberla vivido. El yo, el **sujeto**, que aparece, aunque sea de los modos más diversos, en todo arte y en toda obra, no es idéntico con cualquier individuo concreto anímico-corporal, ni con el del autor. Este es el punto sobre el que se concentra a toda la constitución artística de la obra y hacia el que se ordena esta constitución y hacia el cual, sin embargo, puede proyectarse una personalidad arbitraria, ya sea la de un autor o la de un receptor —el «vivir a través» de una obra por el receptor—.

Con esto queda insinuado a la estética estructural el camino para la solución del problema del **individuo en el arte** (4): la aparición del individuo del autor le interesa mucho menos que la cuestión

³ De nuevo, de un modo similar a como hiciera en el ensayo anterior, se alza contra las pretensiones de la estética psicologista e intuitiva, como es el caso del mismo Croce.

⁴ Cfr. Zdenek Pesat: **Totalidad de la obra y evolución literaria**, en *Lingüística formal y crítica literaria*, l. c., p. 104-6.

de la función, que posee el factor de la individualidad en el acontecer artístico y en el desarrollo de la estructura artística. En el sentido de este concepto, como factor no aparece solamente el individuo del autor, sino también el del receptor, que a menudo se inserta activamente en el desarrollo del arte como mecenas, cliente, crítico, editor, etcétera. Incluso cuando el individuo del receptor sólo hace de mediador entre el arte y el público, como, por ejemplo, un director de un museo en las artes plásticas, un bibliotecario, un marchante, etcétera, su actividad, hasta una cierta medida, puede influir de un modo activo en la evolución del arte.

Sin embargo, el factor individual no está constituido solamente por una esencia singular, sino también por un grupo de personas singulares, por ejemplo, una escuela artística, una generación o finalmente una determinada colectividad como el pueblo, en la medida en que se trata de una participación artística en el desarrollo total del arte. El individuo colectivo puede ser también receptivo de un modo exclusivo: así sucede cuando el público reacciona de un modo uniforme a una obra de arte. Esta reacción uniforme del público es muy conocida, por experiencia propia, de los artistas que participan en el teatro, por los actores y directores, que en el curso de una representación adivinan la reacción del público presente. Esta se distingue a menudo de la reacción en la representación inmediatamente precedente de la misma obra y por este motivo lleva la impronta de lo individual. La manera de cómo el público reacciona este o aquel día, influye en las actuaciones del actor: el público «porta» al actor o le frena en dirección contraria a su actuación. Esta participación activa del público como individuo colectivo se manifiesta también en otras artes; en el teatro sólo se

acusa de un modo más intenso. En sus reflexiones sobre el Salón del año 1859, Baudelaire escribió sobre el público en las artes plásticas: «El público y el artista son dos términos correlativos que actúan el uno sobre el otro con igual potencia: porque si el artista embrutece al público, éste le paga con la misma moneda» (5).

Por lo que se refiere a la literatura, todos conocemos igualmente en qué medida puede influir el éxito o fracaso ante el público en ulteriores creaciones poéticas. Así, por ejemplo, la popularidad alcanzada por una determinada novela hace que el autor en algunas obras posteriores elija el mismo modo de trabajo, los mismos personajes o el mismo tema. Por consiguiente, el individuo colectivo constituye en el desarrollo del arte la misma realidad que el individuo de la persona singular.

No obstante, una cosa inerte, a saber, una obra de arte puede aparecer también como factor individual y desempeñar un papel activo cuando destaca ostensiblemente de la producción contemporánea por su singularidad y ejerce una influencia en la evolución ulterior en función de esta singularidad. En todo caso, la singularidad de una obra es con frecuencia bastante relativa, pues las propiedades de una producción, que para el espectador menos informado parecen singulares, para un especialista pueden ser el rasgo de toda una época o de un género artístico.

Por lo que se refiere a la **relación entre el in-**

⁵ Esta cita de Mukarovský invierte el texto de Baudelaire, que es como sigue: «car si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance». **Salon de 1859, II. Le public moderne et la photographie, en Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres oeuvres critiques**, París, ed. Garnier Frères, 1962, p. 316; cfr. también p. 319. Esta idea, por lo demás, es común a Baudelaire y a Ruskin.

individuo creador y el desarrollo suprapersonal del arte, precisamente porque según su esencia es funcional, está predeterminada cualitativamente y en alto grado por el desarrollo precedente. Un determinado estado evolutivo de la estructura exige para su transformación individuos capacitados de alguna manera y, por otro lado, individuos capacitados están fuera de lugar en el desarrollo de una época dada. Como consecuencia, por regla general, son desplazados de esta evolución. Aquí la situación se complica de tal modo que a veces —como sucedió e nel siglo XIX— estos artistas aparentemente aislados, dispersos, «malditos» (**poètes maudits**), junto a la corriente evolutiva, pueden formar conjuntamente una línea tan coherente, que sea tan esencial como la tendencia principal, e incluso, en un determinado sentido más esencial para el futuro (6). Así pues, la capacidad artística no es solamente un asunto del individuo singular, sino que está unida a la función asignada al individuo por el desarrollo objetivo de la estructura. La concepción de la obra de arte como **signo** experimenta una apertura por el hecho de que **libera a la obra de la dependencia unilateral de la personalidad del creador** y permite a la estética una perspectiva más amplia en la problemática del individuo en el arte.

Para la estética estructural la **obra de arte no es solamente un signo por relación al individuo, sino también por respecto a la sociedad**. Esto implica que la problemática de las relaciones entre arte y la sociedad necesita también una revisión. Sobre todo, debe tenerse siempre presente que la

⁶ Esto ha sucedido con los «poetas malditos» y en general con las diversas vanguardias artísticas del siglo XIX, aunque en estos momentos existe una tendencia a reivindicar de un modo regresivo las artes académico-burguesas de finales del siglo XIX.

evolución de la estructura artística es permanente y está guiada por una regularidad interna: la estructura artística se despliega por sí misma en un «movimiento propio». Ya la afirmación de este hecho impide que sus transformaciones presentes por la evolución puedan ser consideradas como consecuencias **exclusivas e inmediatas** del desarrollo social. Toda transformación de la estructura artística es provocada —motivada— de algún modo desde el exterior, ya sea directamente por la evolución de la sociedad o por el desarrollo de alguno de los ámbitos de la cultura —ciencia, economía, política, lenguaje, etc.—, que, de un modo similar al arte, se apoyan en la convivencia social. No obstante, el modo de cómo se liquida un impulso exterior y la dirección en la que influye en la evolución del arte, se fundamentan en presupuestos contenidos en la propia estructura artística —**desarrollo inmanete**—. La organización y los productos creados promueven un contacto ininterrumpido entre arte y sociedad, y este contacto ya está contenido como dación y como postulado en el proceso creativo: el artista es un miembro de la sociedad, pertenece a un determinado medio —milieu— y crea necesariamente para otros, para un público, para la sociedad. Si se dieran casos en que un artista rechazara expresamente a un público, sería por el hecho de que exige otro, ya fuera un público futuro —Stendhal— o imaginario —los simbolistas—.

A pesar de todo la relación entre el arte y la sociedad no es **mecánico-causal**. Por consiguiente, no se puede afirmar que a esta o aquella forma de organización social deba corresponder incondicionalmente esta o aquella forma de creación artística. Tampoco es correcto derivar solamente de la organización social un elemento determinado de la obra de arte —sobre todo, el contenido—, pues la

estructura artística como totalidad se impone también con respecto a la sociedad. Como demuestra la experiencia, la relación entre arte y sociedad sufre grandes transformaciones. Así, por ejemplo, observamos que corrientes artísticas del siglo XIX como el realismo, el naturalismo, el impresionismo, el simbolismo, etc., se propagan de una nación a otra por toda Europa, a pesar de que la situación de la organización social es muy distinta en cada uno de los pueblos, e incluso en esta evolución no se ha progresado de un modo uniforme. Una sociedad, ya sea un estrato social o toda la nación, puede «reconocerse» también más fácilmente en una obra surgida en otro medio ambiente, en algunos casos, incluso en un medio completamente extraño, que en sus propias obras (E. Hennequin, **Les écrivains français**, París, 1889). Un estado determinado de la estructura artística puede sobrevivir también a la época en la que fue creado y puede servir como expresión de una nueva sociedad totalmente distinta a aquella en la que fue producido. Puede tomarse como ejemplo el arte paleocristiano, que se aprovecha de los elementos formales y de los temas del arte antiguo. Todo esto sólo puede explicarse por el hecho de que la obra de arte, al igual que es un signo por relación al individuo, también lo es respecto a la sociedad. En cuanto tal, expresa las propiedades y el estado de la sociedad, pero en modo alguno es la consecuencia inmediata de su estado y su organización. Si no dispusiéramos de otros sectores, no podríamos deducir el arte que correspondería a una sociedad en un determinado estado de la misma; y a la inversa, tampoco podríamos reconocer en el arte a la sociedad, que le ha producido o que le ha aceptado como su arte.

Por supuesto que esto no implica que la relación entre arte y sociedad carezca de importancia

para el desarrollo de uno u otro sector: la sociedad **quiere** que el arte le confiera expresión —Baudelaire, **Curiosités esthétiques**—: «El público que ama apasionadamente su propia imagen, no ama a medios al artista, al cual ha confiado de buen grado la comisión de representarle» (7).

Y a la inversa, el arte **quiere** también ejercer una influencia en los acontecimientos sociales. Cuando aumenta la tendencia a un predominio del influjo de la sociedad sobre el arte, emerge el **arte dirigido**. En cambio, cuando predomina la intención del arte de influir en la sociedad, hablamos de **arte de tendencia**. En todo caso no siempre debe prevalecer uno de estos dos extremos: el consenso entre arte y sociedad puede ser tan perfecto que llegue a desvanecerse la tensión mutua. En tales casos la creación artística es considerada por lo general como algo que no se diferencia de las restantes ocupaciones humanas —piénsese, por ejemplo, en la clasificación medieval del artista en el gremio de los artesanos—. Por este motivo cuando se advierte la exigencia de conciliar el arte y la sociedad, se manifiesta al mismo tiempo el empeño de concebir la creación artística según modelos de la producción manual o industrial. La consigna de la segunda mitad del siglo XIX, de que todas las manifestaciones vitales del hombre debían ser elevadas al mundo del arte, fue acompa-

⁷ Aunque Mukarovsky no lo indica, este texto pertenece también al Salón de 1859: «Le public, qui aime passionnément sa propre image, n'aime pas à demi l'artiste auquel il donne plus volontiers commission de la représenter», **Curiosités esthétiques**, ed. cit., pp. 368-9. La cita viene inserta en el capítulo VII sobre el Retrato, al hablar del pintor Louis-Gustave Ricard (1823-1873). Ricard fue uno de los mejores retratistas de la época y Baudelaire le admiraba no solo por su obra, sino también por su personalidad y cultura. Cfr. S. Giraud: **Gustave Ricard, sa vie et son oeuvre**, París, 1932.

ñada de un nuevo impulso de las artes útiles. En cambio, la época posterior a la guerra, que añoraba una nueva armonía entre arte y sociedad, aplicó al arte los conceptos de «consumo» y «encargo social». Naturalmente hay también épocas en las que el arte está excluido de un contacto activo recíproco con la sociedad o se aísla a sí mismo —arte del «arte por el arte»—. Pero incluso entonces no termina su fatal vinculación. Aun más, la tendencia a una mutua separación se convierte en un síntoma característico del estado de las relaciones entre el arte y la sociedad.

La **estratificación social** encuentra también su paralelo en el dominio del arte: así como la sociedad está agrupada verticalmente —estratos— y horizontalmente —medio social—, el arte también se divide, por una parte, en «superior» e «inferior», y, por otra, en obras agrupadas a un mismo nivel. En la poesía contemporánea, por ejemplo, se prolonga una escala vertical entre la poesía «literaria» y el couplet o las canciones populares; en cambio, la literatura urbana y aldeana, por ejemplo, podría considerarse como algo agrupado de un modo horizontal. Por una coordinación mutua similar se unen corrientes y escuelas literarias aparecidas en diferentes épocas, pero que son al mismo tiempo «vigentes» para los lectores e incluso para la creación poética. En la actualidad entre nosotros están coordinadas de este modo corrientes poéticas desde la escuela realista «Máj» (8) hasta algunas tendencias contemporáneas. Naturalmente en este contexto hay diferencias entre los lectores y también entre los auto-

⁸ La denominada escuela realista «Máj» reunió a la primera generación de poetas realistas checos. Floreció por los años 60 del siglo XIX.

res creativos según las generaciones, nivel de formación, oficio, etc.

Entre la **estratificación en el arte y en la sociedad no sólo existe una similitud, sino también una reciprocidad**: determinados estratos sociales están vinculados con determinados «pisos» de la literatura y determinadas generaciones de público y autores con determinadas tendencias artísticas, etcétera. Ahora bien, esta relación hay que considerarla más como un signo que como una causalidad unívoca. Cuando un determinado tipo de producción artística es característico de un determinado estrato o medio social, esto no significa en modo alguno que los miembros de este estrato o medio no puedan acceder a otros modos de creación artística o que, a la inversa, un arte ligado a una determinada capa social deba estar completamente vedado a otro estrato. En este contexto se trata más bien del estado de intercambio mutuo de valores que es un factor poderoso del desarrollo artístico. Por supuesto que cuando un proceso artístico determinado o una obra de arte se traslada del medio social con el que estaba ligado originariamente a otro medio, su función y su sentido se alterarán esencialmente.

El contacto entre el arte y la sociedad no es inmediato, sino que se lleva a cabo, como ya hemos observado, a través de la mediación **del público, es decir, de una colectividad determinada**, no de una formación social. El denominador común de esta colectividad es que sus socios son más capaces que los restantes miembros de la sociedad de percibir adecuadamente un modo determinado de signos artísticos —por ejemplo, poéticos o musicales—. Una prueba de todo esto estriba en el hecho de que la persona singular, si quiere pertenecer al público de cualquier género artístico, necesita una formación especial determinada.

El arte aparece como signo no sólo en relación al mundo externo, sino también en **la composición de la estructura artística en sí**: ya se ha insinuado que cada elemento de una obra de arte es portador de un significado parcial determinado. **La suma de estos significados parciales, que se agrupan progresivamente en unidades superiores, es la obra como complejo total de significados.** El carácter sígnico y significativo de la obra de arte en sus partes y en su totalidad se revela de un modo especial en las llamadas artes temporales, es decir, en las artes cuya percepción está ligada a un transcurso temporal: mientras no haya concluido la percepción y la construcción de la obra no se haya actualizado mentalmente como totalidad en el espectador, éste no obtendrá certeza alguna sobre el sentido y el significado de las partes singulares. Por consiguiente, en una obra de arte y en su relación al medio ambiente, para la estética estructural, todo aparece como signo y significación. En este sentido la **estética estructural puede ser considerada como una parte de la ciencia general de los signos, de la semiología.** El material con el que trabaja la estética estructural, como por lo demás la estética en general, es el que le proporcionan todas las artes. La suma total de las artes constituye una estructura de orden superior. De esto se desprende un postulado metodológico fundamental, a saber: todo problema, aun cuando sólo afecte aparentemente a un arte, es aplicable a título de ensayo a otras artes con el método comparativo. Con ello se manifiesta con mucha frecuencia que una cuestión en apariencia más o menos especial afecta al arte en general. De este modo, por ejemplo, la imagen poética —metáfora, metonimia, sinécdoque— tiene un radio de acción considerable en las teorías de otras artes, por ejemplo, en la pintura y en el arte cinematográfico. Na-

turalmente existen también problemas que son válidos para todas las artes, como, por ejemplo, el problema de la función, del valor y de la norma estética, la cuestión de las relaciones entre el arte y la sociedad, el problema del signo en el arte, etcétera. Cada uno de estos problemas aflora de nuevo en las distintas artes, aunque de un modo general, si no se tiene en consideración esta pluralidad que revela todos los aspectos del problema. Por último, hay también cuestiones que surgen inmediatamente de las interrelaciones de las diferentes artes entre sí como, por ejemplo, la **transposición de un tema** de un arte a las demás —de la poesía épica al cine o la pintura—. A este tipo de cuestiones pertenecen también las de la ilustración en la que el vínculo entre la imagen ilustrativa y la ilustrada no es necesario que se apoye solamente en el tema.

La teoría comparativa de las artes tiene también sus problemas evolutivo-históricos. Estos se suscitan por el hecho de que las artes singulares mantienen entre sí relaciones positivas y opuestas, precisamente porque se integran como elementos de una **estructura unitaria de orden superior**. Estas relaciones son distintas en cada período evolutivo. Así, por ejemplo, la poesía lírica aboca en ocasiones a una estrecha vecindad con la música —simbolismo— y otras veces entra en contacto con la pintura —parnasismo—. La relación de las mismas artes entre sí puede ser activa desde un arte o desde otra: la actividad de la poesía sobre la música se manifiesta en la época de la música descriptiva, la actividad de la música sobre la poesía se reveló poco después en el simbolismo. Se puede decir de un modo algo paradójico, pero no sin justificación, que la historia de cada una de las artes singulares podría ser descrita como la

huella de sus contactos precedentes con las otras artes.

La oscilación del **número de las artes** a través de la historia es también una cuestión propia de la teoría evolutiva de la estructura total de todas ellas: en ocasiones se añade un género artístico —por ejemplo, el cine en las últimas décadas—, en otras, desaparece un arte —por ejemplo, la pirotecnia, que en el siglo XVIII era considerada como una de las artes—. Es natural que cada una de estas transformaciones altere la ordenación de fuerzas en la estructura total de la creación artística. Por consiguiente, el arte como un todo hay que concebirlo en un movimiento incesante y la historia de las artes singulares no debe pasar por alto este hecho fundamental tan importante. Por lo demás, en lo que se refiere a lo enmarañado del fenómeno evolutivo, no existe un deslinde preciso entre lo que acontece en los géneros artísticos singulares y el proceso total en todas las artes. El teatro constituye una transición fluctuante entre estos dos niveles. Cada uno de sus elementos representa un arte en gran medida o completamente independiente: arte dramático, poesía, música, escenografía, iluminación, etc.; sin embargo, por encima de todos ellos está la dirección teatral.

La estética estructural, por consiguiente, no puede solucionar ninguno de sus cometidos sin tener en cuenta continuamente el momento comparativo. En este sentido debe completarse la explicación expuesta más arriba. Su esencia y su determinación consiste en influir sobre la elaboración del sistema y del método de una **Semiología comparada de las artes**. Además, debemos añadir que el interés comparativo de la estética estructural no se agota en el arte, pues lo estético, una de las actitudes básicas que adopta el hombre frente a la realidad —junto con la actitud teórica y prácti-

ca—, está presente potencialmente en toda actividad humana y se contiene de un modo potencial en toda obra humana. Esto implica para la estética estructural que ella debe dedicar su atención a un contacto permanente de tres sectores de fenómenos: el estético y artístico, el extra-artístico y la tensión mutua entre ambos, que afecta a la evolución de cada uno de ellos —compárese, por ejemplo, la infiltración del arte en la praxis de la vida en el campo de los anuncios del vestido, del deporte, etc.; y a la inversa, la penetración de la praxis vital en el arte, por ejemplo, en la arquitectura o en la poesía de tendencia.

La aparición de la estética estructural no se remonta a lejanos tiempos. No obstante, deben investigarse sus raíces, por una parte, en un pasado relativamente lejano de la misma estética y, por otra parte, de la filosofía, y, además, en la lingüística como la rama más elaborada hasta el presente de la ciencia de los signos. Entre los precursores estéticos debemos mencionar en primer lugar a la estética de Herbar (9), cuyos adeptos checos J. Durdik (10) y O. Hostinsky (11) heredaron el camino por el que O. Zich (12), discípulo de Hostinsky, se acercó a la concepción estructural en sus últimos trabajos. Además este desarrollo che-

⁹ J. F. Herbart (1776-1841), considerado como el fundador de la estética formalista contemporánea. Sobre el pensamiento estético de Herbart véase: R. Zimmermann: *Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft*, 1858, pp. 754-804; O. Hostinsky: *Herbarts Aesthetik*, 1891; E. Hoffmann: *Herbarts Aesthetik*, 1911.

¹⁰ J. Durdik (1837-1902), escritor y filósofo checo.

¹¹ O. Hostinsky (1847-1910), esteta y musicólogo checo, que como he señalado realizó una exposición de la estética de Herbart. Se ha rehabilitado a partir de 1958 y es considerado como el fundador de la estética checa moderna.

¹² O. Zich (1887-1934), esteta y teórico de la música.

co local fue estimulado y profundizado metódicamente por su encuentro con el formalismo ruso (13), a pesar de que lo superaría con su concepción de la estructura como la totalidad del signo. Entre la estética alemana moderna B. Christiansen fue quien influyó en el desarrollo inicial del estructuralismo. Entre los antecedentes estéticos debemos considerar como una parte muy sustancial las numerosas manifestaciones teóricas de artistas, empezando con el simbolismo en la poesía, en la pintura con el impresionismo y en la arquitectura con el funcionalismo. Los presupuestos filosóficos fueron proporcionando principalmente por la filosofía de Hegel —la concepción dialéctica de las contradicciones internas en la estructura y en su desarrollo—, así como por las concepciones de Husserl y Bühler sobre la composición del signo en general y del lingüístico en particular. De la historia del arte y de su metodología debemos mencionar sobre todo los trabajos de Max Dvorák (14), que investiga la envergadura cognoscitivo-teórica de la composición de las obras de artes plásticas. Desde la perspectiva lingüística la estética estructural se apoyó en los trabajos de A. Marty, V. Mathesius, A. Meillet, F. de Saussure y de la escuela de Ginebra, así como en los de J. Zubatý. En la actual situación la evolución de la estética estructural es un fenómeno de la ciencia checa, que desde luego coincide con

¹³ Cfr. Eikhenbaum, Tinianow, Chklovski: **Formalismo y vanguardia**, Comunicación, Serie B, 1970; Cfr. también: Victor Erlich: **Il formalismo russo**, Milano, Bompiani, 1966; T. Todorov: **I formalisti russi**, Torino, Einaudi, 1968.

¹⁴ M. Dvorak (1874-1923), autor de la famosa obra **Kunstgeschichte als Geistesgeschichte** (Historia del arte como historia del espíritu), publicada en Munich en 1924, donde intenta yuxtaponer el formalismo estético y una historia cultural.

otras manifestaciones parcialmente análogas en otros países, pero cuyos fundamentos metodológicos no han sido llevados en ninguna otra parte a sus últimas consecuencias. En especial las cuestiones de la estructura artística como problemas del signo y de la significación no se han abordado en otras partes.

3. (TEORIA ESTRUCTURAL DE LA LITERATURA)

A continuación intentaremos esbozar los fundamentos más importantes de una **teoría estructural de la literatura** como ejemplo para una teoría artística especial concebida de un modo estructural. Dado que la teoría literaria es una rama de la estética, aquí sigue siendo válido todo lo que se ha dicho en el capítulo precedente sobre la investigación estructural del arte. Por tanto, no debe ser repetido nuevamente. Del complejo total de las teorías singulares del arte la ciencia literaria es la que más sistemáticamente se ha elaborado hasta ahora en un sentido estructural. En ella es donde se han revelado con más claridad los problemas del signo y del significado, que son de una importancia fundamental para todo el estructuralismo estético. Para la teoría estructural de la literatura las cuestiones del material artístico tienen un peso muy específico. En la poesía este material es el lenguaje, el más importante de los sistemas signícos creados por los hombres, y sobre el que está basada la relación del hombre como esencia comunicable a la totalidad de la naturaleza y de la cultura.

El **lenguaje poético** es una de las creaciones lingüísticas **funcionales**, que se distingue de todas las demás por el hecho de que no utiliza los medios lingüísticos para fines de comunicación, sino en el sentido de una autofinalidad estética. Ahora

bien, como estos mismos medios proceden en gran parte del lenguaje comunicativo y dado que el lenguaje poético ejerce, por su parte, una influencia sobre el lenguaje, la ciencia estructural literaria no se ocupa solamente del lenguaje poético, sino también de la relación de este lenguaje al lenguaje comunicativo como totalidad y a sus aspectos funcionales singulares. Entre éstos se interesa en particular por la relación con el lenguaje escrito a cuyo desarrollo el lenguaje poético está íntimamente vinculado. En esto se apoya la estrecha relación de la ciencia estructural literaria con la lingüística funcional, una relación, que en el fondo ha sido la primera que ha posibilitado el nacimiento de una investigación estructural de la literatura. La posición del lenguaje poético en el marco de la estructura de la poesía es tan central que en él se reflejan todos los problemas de la poesía, no sólo de la poesía en verso, sino también de la prosa poética. Así, por ejemplo, incluso una historia de la novela o de la narrativa, si tiene que captar el desarrollo de estos géneros como línea ininterrumpida que se dirige por la regularidad interna de la estructura poética, debe partir necesariamente de la evolución de la estructura semántica, que tiene sus raíces en el lenguaje y guarda relación en particular con la frase como construcción semántica fundamental y con su desarrollo. La distinción de los géneros encuentra en la poesía una expresión más fuerte que en las otras artes. Aquí el género se revela como una estructura complicada de muchos medios diferentes de composición —no sólo como un sector temático determinado—, y los elementos lingüísticos se imponen semánticamente en la estructura del género.

El ritmo poético mantiene estrecha relación con

el lenguaje. Sus problemas no pueden solucionarse teóricamente sin considerar el carácter del lenguaje, que en cada caso constituye la base poética. En cambio, la interacción entre el ritmo del poema y el sistema lingüístico no es tan unívoca para la ciencia estructural de la literatura como para la métrica antigua —J. Král—, que aceptaba que sólo un sistema prosódico es apropiado para un lenguaje dado; esta relación también se desarrolla y la base prosódica está sujeta a transformaciones. En la obra poética el ritmo se hace valer de tal modo que penetra toda la estructura y se apropia de todos sus elementos, desde los sonoros hasta la unidad semántica más complicada, el tema. Partiendo de estos presupuestos, la ciencia literaria concibe el ritmo como una parte fundamental inseparable de la estructura de la obra poética y como el promotor más poderoso de sus transformaciones evolutivas. El sujeto de la obra artística está también más estrechamente unido con el material en la poesía que en las demás artes: puede ser expresado inmediatamente con medios lingüísticos —pronombre personal, pronombre posesivo en la primera persona, primera persona en formas verbales, etc.—. Asimismo, la realización del sujeto en la obra épica o dramática, la «persona» o el «personaje» depende fundamentalmente del lenguaje, por obra de su nombre que se constituye en el punto cristalizador del personaje. En esta relación el sujeto de la poesía es una parte constitutiva de la problemática lingüística de la obra poética y el personaje pertenece a las cuestiones de la denominación poética, es decir, al empleo actual del signo lingüístico.

De este modo llegamos a la problemática del **significado**, que desde luego no se agota en el significado vinculado inmediatamente al signo lingüístico —palabra, frase—, sino que depende estre-

chamente del lenguaje allí donde se relaciona a unidades superiores de significado —el tema y sus elementos—. Entre las cuestiones semánticas de la poesía las más importantes son aquellas que atienden a la denominación y al contexto, así como a su mutua polaridad. Tan pronto como estas cuestiones hayan sido tratadas expresamente por la teoría de la poesía, se podrán emplear también los resultados aquí alcanzados para reconocer la composición semántica en otros géneros artísticos, especialmente, en la pintura y en el cine. La poesía ofrece también una gama amplia de posibilidades para una investigación del **alcance filosófico** de una obra de arte en el sentido de la teoría estructural de la literatura. Esto se debe, tanto al hecho de que es un arte temático, como también porque tiene como material al lenguaje. Por consiguiente, aquí se pueden revelar, investigar y enfrentar entre sí simultáneamente en la obra distintos modos de la concepción del mundo del poeta: unas veces la concepción del mundo está expresada inmediatamente en el contenido mental de la obra, otras veces se manifiesta de un modo indirecto y metafórico en el tema y, por último, puede contenerse de un modo oculto en la elección y empleo de los medios expresivos.

En la teoría estructural de la literatura las cuestiones relacionadas con una **metodología de la investigación evolutiva** de la poesía adoptan una forma complicada. En la música, por ejemplo, se impone casi por sí mismo el **principio de inmanencia** —es decir, del **movimiento propio** de la estructura en movimiento—, pues se trata de un arte no temático que se desentiende en gran medida de los contextos prácticos. En la pintura, que adopta un lugar más estable en el contexto cultural general con su temática básica, la situación de una investigación inmanente del desarrollo es mucho

más difícil. Pero el camino hacia esta investigación es aún mucho más difícil en la teoría literaria, aunque por este mismo hecho es más rica en resultados. Aquí la dificultad radica en el hecho de que tiene aún como temática un elemento mental —reflexivo—, que inserta a la literatura —junto a la conexión con la evolución cultural en general— en la historia del pensamiento humano. La metodología de la historia estructural de la literatura, una de las tareas propias de la teoría estructural literaria, todavía no se ha elaborado lo suficiente, a pesar de que su principio fundamental ya está claro, a causa de su complejidad. Se han hecho y se hacen intentos de fundamentar la historia de la lírica sobre el desarrollo del ritmo del poema, y la historia de la prosa épica sobre la evolución de la construcción sintáctica. En esto prevalece la tendencia a investigar la capacidad constructiva de los elementos apropiados para convertirse en los ejes de una historia estructural de la literatura. Por consiguiente, se trata de investigar aquellos elementos, que se limitarían solamente a la evolución interna de la misma estructura poética, pero que también se harían cargo de las relaciones entre la literatura, que se desarrolla, y las restantes manifestaciones de la cultura en **un sentido estructural, es decir, como acción recíproca.**

La teoría estructural de la literatura, al intentar renovar la metodología histórico-literaria, no desea reducir la problemática anterior de esta ciencia, sino considerarla únicamente desde el punto de vista unificado y centralizador de la literatura en su desarrollo. Para la ciencia estructural de la literatura es también característico el modo de examinar **la relación entre la obra de la poesía y la vida.** En oposición a las tendencias contemporáneas, que explican la obra como un reflejo directo

de la vida del poeta, especialmente de su vida interior, la ciencia estructural de la literatura, en conformidad con su tesis del carácter sígnico de la obra de arte, se percata del hecho de que la relación entre la obra y la vida del poeta no posee el carácter de una dependencia unilateral, sino que se apoya en la correlación mutua. En último término se da una cierta polaridad en el sentido de que la **vida**, tomada como hecho artístico, constituye el polo opuesto de la creación del poeta, y la **obra**, tomada como una realidad de la vida, es a su vez un polo no realizado de la vida del poeta.

Estos son los principales rasgos que diferencian la peculiaridad de la ciencia estructural de la literatura de las otras teorías de las artes singulares. Los rasgos peculiares, que la distinguen de otras tendencias histórico-literarias, pero que son comunes a toda la estética estructural, ya fueron señalados en el preámbulo dedicado a esta ciencia.

Por lo que se refiere a la aparición de la teoría estructural de la literatura hay que agradecer sobre todo a la preocupación científica de los checos que se haya convertido en un sistema coherente, a pesar de que han surgido también manifestaciones similares en la literatura científica de otras naciones. Las raíces del estructuralismo científico-literario checo se remontan con frecuencia a un pasado bastante lejano, en especial en lo que afecta a la investigación del lenguaje poético. Ya en J. Jungmann (15) encontramos una conciencia de la peculiaridad del lenguaje poético. Y el interés teórico por este lenguaje continúa desde entonces sin interrupción, de tal modo que, por ejemplo, la poética de dos estetas checos, deudores de las ciencias naturales, J. Durdik y después de él O.

¹⁵ Jungmann (1773-1847), autor de gran importancia para el renacimiento del lenguaje y literatura checos.

Zich, centra todo su interés en el lenguaje poético, en oposición a la propia actitud científica originaria de estos dos autores. F. X. Salda (16), el creador de la crítica checa moderna fundamentó también sus análisis más significativos de los fenómenos poéticos en la expresión lingüística. La métrica checa, especialmente en J. Král, que es quien la ha estudiado más sistemáticamente, es muy sensible a la relación del ritmo y el lenguaje. Uno de los más grandes lingüistas checos, J. Zubaty, se ocupó en un amplio estudio del lenguaje poético de las canciones populares letonas y lituanas. En las últimas décadas algunos historiadores de la literatura han aportado contribuciones sugestivas al lenguaje de la poesía, en especial Arne Novák, antes de la primera guerra mundial. Así, pues, el camino ya estaba preparado cuando en la postguerra, en Praga, el Círculo Lingüístico, empezó a desarrollar el estudio estructural de la literatura, que por supuesto tuvo como punto de partida el lenguaje poético, pero que no se limitó al mismo, sino que aplicó los métodos lingüísticos a toda la problemática de la ciencia literaria.

¹⁶ X. Salda (1867-1937), uno de los críticos más distinguidos de la literatura checa y fundador de la crítica de arte.

I N D I C E

	<u>Página</u>
Introducción a la estética semiológica de Mukarovsky	1
1. El arte como hecho semiológico	17
2. El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria	31

COMUNICACION

Serie A

- 1. Ideología y lenguaje cinematográfico, Passolini, Barthes, Della Volpe, Eco, Toti, Struska, Baldelli, etc. 320 págs., 140 ptas.**
- 2. La industria de la cultura, Mac Donald, Bell, Greenberg, Lowenthal, Shils, Lazarsfeld, Merton. 290 págs., 150 ptas.**
- 3. Lingüística formal y crítica literaria, T. di Mauro, Garroni, Stepánkova, Jankovic, Vodicka. 160 págs., 100 ptas.**
- 4. El espacio escénico, Adolphe Appia, Gordon Craig, el teatro ruso 1905-1925, Cop Copeau, La Bauhaus, Schelemmer, Moholy-Nagy, Kandinsky, Frederick Kiesler, Artaud. 230 págs., 150 ptas.**
- 5. Semiótica y teoría del conocimiento, Reznikov. 333 págs., 190 ptas.**
- 6. Crítica de la ideología contemporánea, G. della Volpe. 202 págs., 140 ptas.**
- 7-8. Textos teóricos, Meyerhold. Obra en dos volúmenes. Vol. I, 326 págs., 200 ptas.**
- 9. Problemas actuales de la dialéctica. Ilienkov, Kosik, Rossi, Luporini, Della Volpe. 230 págs. 140 ptas.**

COMUNICACION

Serie B

- 1. Literatura y conciencia política en América Latina, A. Carpentier. Agotado.**
- 2. Ajuste de cuentas con el estructuralismo, H. Lefebvre y G. della Volpe. 96 págs., 40 ptas.**
- 3. Formalismo y vanguardia, Chklovski, Eikhenbaum, Tinianov. 170 págs., 90 ptas.**
- 4. Revolución industrial: Historia y significado de un concepto, G. Mori. 112 págs., 60 ptas.**
- 5. Contribución a la crítica de la economía política, C. Marx. 400 págs., 100 ptas.**
- 6. Elementos de semiología, R. Barthes. 112 páginas, 60 ptas.**
- 7. Ideología urbanística, F. Ramón. 136 págs., 60 ptas.**
- 8. Teoría de la significación artística, T. Lloréns.**
- 9. Tesis de 1929, Círculo de Praga. 64 págs., 30 pesetas.**
- 10. Progreso técnico y democracia, R. Richta. 64 págs., 40 ptas.**