



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

4
2 ej

CONSIDERACIONES DEL
FORMALISMO RUSO Y DEL
ESTRUCTURISMO CHECOESLOVACO
SOBRE LA OBRA DE ARTE

RAQUEL BOLAÑOS CADENA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E :

	Pag.
INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I: El formalismo ruso...	14
CAPITULO II: Del formalismo al estructuralismo.....	35
CAPITULO III: Generalidades sobre el estructuralismo checoeslovaco y el estudio semiológico del arte de Mukarova ky.....	42
CAPITULO IV: Del estructuralismo al marxismo.....	103
CAPITULO V: Crítica al estudio de Mukarovsky y te- sis sobre lo que de- be ser el trabajo <u>crí</u> <u>tico</u> de la obra de <u>ar</u> <u>te</u>	117
BIBLIOGRAFIAS.....	156
C I T A S:.....	158

INTRODUCCION

El fin de esta investigación es presentar cómo se da hoy el análisis crítico de lo que es la obra de arte desde un punto de vista materialista dialéctico que parte, se apoya, niega o -entiquece material de otros análisis principalmente de los formalistas rusos y los estructuralistas checoslovacos. Es decir, -ahoy pretendemos ver a la obra de arte como un complejo proceso cuyo análisis requiere de aspectos tanto internos como externos de la obra misma y no proyectar su estudio a otros ^{distin-}elementos, dicho estudio preocupó ya al formalismo y al estructuralismo por lo que de una u otra forma debemos referirnos a ellos para apoyar nuestra tesis.

No es gratuita la inclusión de estas escuelas en el estudio; los requerimientos de un análisis que superara los estudios subjetivistas, psicologistas y simbolistas del siglo XIX ya -estaban presentes como punto de partida en el formalismo ruso; -la preocupación por un método científico que dilucidara lo que es la obra de arte en sí misma y que no dispersara el estudio -hacia otras esferas del conocimiento fué lo que llevó al OPOIAZ (siglas de la sociedad para el análisis de la obra literaria) a enunciar sus principios (materialistas todos ellos) sobre la re formulación de lo que es la forma en la literatura haciendo una verdadera teoría literaria que escapara de la metafísica y del psicologismo superficial de esos tiempos. Entendemos como Forma lismo a la teoría literaria que surge aproximadamente en Rusia en los años 1916-17, que tiene su apogeo en los años veinte y que termina aproximadamente en 1930. Se pretende aquí ver los planteamientos de su teoría y método (porque aunque los estudios formalistas sean a veces heterogéneos forman mas o menos una uni dad de principios rectores), para ver lo que más importa: sus -aportaciones a los estudios siguientes en la misma línea o líneas opuestas de pensamiento sin negar el aporte que después de sarrolló el estructuralismo principalmente en el Círculo de Prá

ga. Precisamente se ha escogido como representante de éste por sus aportaciones e innovaciones a Jan Mukarovsky, elección que tampoco es gratuita: se trata de ver el pensamiento de un estético cuyos principios abren un camino más amplio al estudio de la obra de arte. Un camino que sin negar la importancia primordial del análisis sincrónico de la obra de arte acentúa también su preocupación sobre el análisis sociológico de la misma. Para Mukarovsky la obra de arte es signo, estructura y valor al mismo tiempo; por ello, la obra tiene que estudiarse tanto en su forma intrínseca como en sus peculiares relaciones sociales, de tal manera que los ejes diacrónico y sincrónico tienen para él importancia capital (y no solo el sincrónico como se da en la mayoría de los estructuralistas).

Al hacer el análisis de su obra no solo se verá las aportaciones nuevas, muchas de ellas negando o enriqueciendo al formalismo, sino que se tratará de ver cuáles son los límites de su teoría, en qué "callejones sin salida" cae debido a la utilización de un método, el estructuralista, que no obstante su preocupación (válida en extremo como veremos después) de cientificidad, cae en el mecanicismo unas veces y otras detiene o reduce su análisis antes de entender todo el proceso completo de su objeto de estudio. El estructuralismo, al manejar categorías fijas, inmoviliza al objeto descrito por él; precisamente y en este sentido la teoría Mukarovskiana trata de salir de un análisis parcial hacia una dialéctica materialista, pero se queda sin lograr concretizar lo que en muchos de sus escritos se ve ya enunciado como "proceso"; más *que como* proceso, Mukarovsky lo va a entender como "relación de estructuras".

La preocupación por un estudio completo de la obra de arte es actual. Pero ¿ha habido un verdadero y completo planteamiento materialista dialéctico del asunto? Por un lado parecen confundirse método dialéctico y método estructural o tomarse como una secuencia única. Muchos otros pensadores pretenderían así -

llamarse materialistas dialécticos usando el método estructural en sus estudios. Por otro lado, muchos materialistas dialécticos solo se preocupan por el aspecto sociológico de la obra de arte minimizando el problema a un solo aspecto y mecanizando con ello sus principios.

Un verdadero análisis de la obra de arte plantea toda una concepción del mundo específica, no va separado de ésta; plantea asimismo una concepción y un encuadre de lo que es la Estética en general; plantea ya de principio una posibilidad o imposibilidad de definir al arte; tiene que recurrir a un método específico que explique científicamente lo que es ese objeto de estudio; sus relaciones; la importancia del estudio dentro del contexto de otras ciencias; requiere también del auxilio de otras ciencias y en la medida de esto, sintetizar de manera global y general el problema sin parcializarlo ya sea en un plano o en otro. Es decir, requiere del método dialéctico para escudriñar no solo lo que el arte es por dentro sino el contexto total de los fenómenos sociales en los que es posible que ese objeto se de y de cómo el valor de dicho objeto puede variar en una misma sociedad o, con el tiempo, en otras.

Planteado así el problema de estudio, requiere analizarse por partes. Siguiendo en su manifestación como proceso a los estudios que se han hecho sobre la obra de arte, partiríamos del Formalismo ruso y sus premisas hasta la crítica de Mukarovsky y la construcción a partir del materialismo dialéctico de una tesis sobre el cómo abordar a la obra de arte en su totalidad.

PARTES DEL ESTUDIO:

1. EL FORMALISMO RUSO.....
2. DEL FORMALISMO AL ESTRUCTURALISMO..
3. GENERALIDADES SOBRE EL ESTRUCTURA..
LISMO CHECOESLOVACO Y EL ESTUDIO..
SEMIOLOGICO DEL ARTE DE MUKAROVSKY.
4. DEL ESTRUCTURALISMO AL MARXISMO....
5. CRITICA AL ESTUDIO DE MUKAROVSKY Y
TESIS SOBRE LO QUE DEBE SER EL TRA-
BAJO CRITICO DE LA OBRA DE ARTE....

El problema de la conceptualización de la obra de arte abarca estudios desde la filosofía griega hasta nuestro tiempo. El enfoque principal que se le ha querido dar no ha sido igual pero guarda puntos semejantes; no se pretende con esto aquí hacer una abstracción de la historia poniendo características generales que pudieran tener todos los análisis en común; se entiende aquí también que estas formulaciones tienen en su momento histórico determinados valores disímiles. Entendemos que lo que en un momento dado del pensamiento filosófico se presenta como un avance (la propia preocupación por definir al arte sería uno) en otras épocas puede constituir elementos de retroceso o de estancamiento (el separar al arte metafísicamente de otras actividades humanas, sería otro ejemplo); pero todas estas formulaciones tienen puntos comunes propios del método metafísico que sustentan.

La obra de arte es vista como un "algo" espiritual en el que por un lado se toman en cuenta los sentimientos y emociones del creador de la obra y por otro, un determinado "placer" del que la contempla. Hay coincidencia en caracterizar al arte fuera de todo roce material y aun de trato como objeto a servir de intercambio y menos monetario; el arte se presenta aquí como una actividad desvinculada de lo social porque lo social se presenta como lo contrario a una actividad supuestamente "libre" en el sentido de manifestación fuera de lo impuesto por la sociedad. Esta conceptualización del arte como actividad "libre" presupone, como todas las conceptualizaciones anteriores, una explicación específica de la realidad en general que va a servir de soporte PARA EXPLICACIONES particulares de aquella como es la del arte. No se trata de frases contundentes del sentido común; se trata de toda una construcción conceptual que pretende dar cuenta de manera supuestamente objetiva de todos los fenómenos.

La filosofía idealista coincidirá en presuponer "libre"

al arte en cuanto manifestación individual no "impuesta" desde fuera y obedecerá en su génesis a dones o habilidades no del dominio general sino verdaderamente individual(lo que por otro lado hace que se nos presente un nuevo problema de caracterizar por un lado a hombres con unos dones y otros que no los poseen); el concepto de "espiritual" como manifestación interna del hombre en cuanto a una "humanidad" tomada como concepto eterno diferenciador de la "animalidad" también presupone que se considere al hombre como un ente dado, acabado, estable, - fijo, elemento que es común a toda la metafísica. El hombre, - mistificado de su propia realidad se constituye en algo ya de finido que hace arte "por ser como es" así como hay hombres - que disfrutan "placenteramente" del arte en cuanto "son hom-- bres". Las falsas generalizaciones a que esto conduce llevan a la imposición de una forma particular del arte como el arte en general ya que la comprobación acerca de que todo hombre - en cuanto tal debe gustar del arte, solo puede darse en un nú cleo reducido a una misma sociedad, en un momento histórico de terminado, en una clase social , en un círculo reducido de -- individuos de ésta, y no para un supuesto "hombre universal".

Explicar al arte como una actividad únicamente espiri-- tual es también un elemento coincidente en la filosofía idea-- lista. Aquí el término espiritual no cabe como una manifesta-- ción propia de la complejidad cerebral y el proceso histórico del hombre sino como una sustancia diferenciada de lo mate-- rial que en una de sus manifestaciones va a dar como resul-- tado al arte. Si no la principal, el arte se constituye como una de las máximas manifestaciones espirituales humanas (lo cual es cierto pero no en el sentido en el que se dice aquí) por la cual se puede hablar de "humanidad" en comparación - con otras actividades que , de "naturaleza" se consideran - "dehumanizantes" como el trabajo manual.

La vaguedad al tratar de explicar la "artisticidad" de lo artístico es otro rasgo común metafísico; el contenido que hace distinto al arte de otros productos es algo que está en la esfera de lo irracional; nunca se explica cómo se da y qué es pues dependerá tanto del artista, sus emociones y estados de ánimo como los mismos del espectador de dicha obra. Aquí, la crítica artística se convierte en un comentario individual -- que se enfrenta a otros sustentando todos la misma validez. El espectador se erige pues en el árbitro individual que va a decidir cuál es el contenido, ^{de la obra de arte} cuánto vale o en última instancia cuando la obra ^o no es artística.

Aun en algunos tratamientos materialistas, en el enfoque de lo que es el arte se cae irremisiblemente en la metafísica al referirse al arte como algo fantaseoso, emocional no posible de aplicarle categorías científicas con lo que de principio ^{hacen} desaparecer ^{todo} a la crítica de arte por inoperante científicamente.

Otros estudios aun comprendiendo a la obra de arte como proceso (Mukarovsky con ellos) creen ver la explicación de dicho movimiento en leyes estables, absolutas, eternas y con ello se repite el error metafísico .

En el curso de este trabajo nos vamos a referir a la imposibilidad del Formalismo y del Estructuralismo de explicar - de manera objetiva lo que es la obra de arte. Esto no es fortuito por parte de estos métodos de abordar de una manera insuficiente y con un enfoque equivocado los problemas del arte; nos hemos referido a que corresponde a una concepción de la realidad la que se ve reflejada en ese resultado. Veamos de donde parte: la Filosofía burguesa aportó en los primeros siglos de su construcción (siglos XVI-principios del XIX) toda una teoría racional acerca de la realidad que trató de buscar de una manera objetiva la explicación de los fenómenos. Cada una de las aportaciones

en su momento (con sus contradicciones en filosofías retrógradas) fueron la construcción de un pensamiento que buscaba y encontró desantropomorfizarse (Descartes), buscar la explicación del movimiento(Vico), aplicar las matemáticas (Leibnitz), fundamentación del conocimiento(Kant), rechazo a la metafísica anterior y a la Teología, un afán de cientificidad y metódicidad que culminaría con el descubrimiento por parte de Hegel del movimiento de la realidad: la dialéctica. Las contradicciones propias del capitalismo culminaron en el siglo XIX en el surgimiento de un proletariado ya consciente de lo que es su clase, y las miras de su lucha y una burguesía que si bien en un principio se había erigido como representativa del cambio revolucionario del feudalismo, en ese momento (siglo XIX) no puede sostenerse como tal contradiciéndose a sí misma en su propia esencia: relaciones de producción en las que la riqueza está en manos de los dueños de los medios de producción que se sustentan como los dueños de la sociedad y cuyo principio rector es la reducción de todo a mercancía, han llegado en ese momento a la culminación al tratar de absorber en mercancía todos los aspectos de la sociedad. El reflejo en el pensamiento de estas contradicciones se da en la filosofía de Hegel que en su momento representó el avance más grande de la filosofía burguesa, pero que en ese punto de las contradicciones no puede ser ya una conceptualización objetiva de la realidad por sus limitaciones de clase; la filosofía de Hegel da lugar por un lado a un movimiento retrógrada hacia posiciones ideológicas que pretenden justificar, sostener y reproducir las condiciones burguesas como la culminación de la organización social. Las conceptualizaciones positivistas del siglo pasado que hablaban del "triunfo de lo científico" no eran mas que el resultado en el pensamiento de las contradicciones sociales del capitalismo que desde las revoluciones de 1848 abandona la línea progresi-

ta en cuanto a la explicación de la realidad por medio de la razón. Se convierte en una mistificación de esa razón que trata de limitar la explicación, el conocimiento al mero conocimiento de las ciencias naturales, reduciendo con ello el campo de la investigación y sustentando un solo modo de hacer ciencia: el de las ciencias experimentales. Con ello se niega valor de cientificidad a las ciencias sociales que, para ser ciencias deben dejar de describir, explicar lo referente al plano ideológico. El positivismo preconiza una ciencia "neutral". Pretende buscar una objetividad por encima del hombre mismo.

Las épocas de auge y de crisis del capitalismo van a marcar también las tendencias en la esfera del pensamiento: a la etapa de auge se da el positivismo con su pretensión de racionalidad; después de ella viene la etapa de crisis del irracionalismo y la duda romántica acerca incluso de que el capitalismo sea la solución social (pero sin dar una solución revolucionaria); a la etapa de crisis que se prolonga hasta el ingreso ya el siglo XX se sucede la etapa de "homogeneización del hombre" en algo calculable, medible, previsible, dada por el asentamiento del capitalismo en los años '30s. ; el hombre es un "dato" que puede ser analizable a partir de categorías "apriorísticas", fijas, inmutables; es decir, la explicación es estructural que considera la "muerte de las ideologías" y el triunfo "positivo" de la ciencia.

Por el otro lado y paralelo al fenómeno anterior de la filosofía burguesa, surge la explicación material de la realidad a partir de la explicación del movimiento dialéctico, sus leyes y su aplicación en el terreno de la historia: el materialismo dialéctico.

El materialismo dialéctico considera al mundo como material es decir, que los múltiples fenómenos del mundo constituyen manifestaciones diversas de la materia en movimiento y que

el desarrollo de este movimiento está regido por leyes. Las cosas existen fuera e independiente de nuestra conciencia; mantenemos con ellas relaciones de conocimiento, por tal motivo nuestras ideas provienen de esa realidad como reflejo en nuestro cerebro. Entendido así, podemos conocer a la realidad de la que nosotros también formamos parte.

Mientras que el idealismo enfoca siempre al conocimiento como "problemático" en el sentido de la incapacidad o imposibilidad del sujeto de conocimiento de llegar a conocer "absolutamente", el materialismo dialéctico explica que el sujeto sí conoce a la realidad, que no se trata de conocimientos absolutos sino de verdades científicas que en última instancia son históricas por lo tanto posibles de ser ampliadas, modificadas y enriquecidas en el proceso histórico real del conocer. Por lo tanto la posibilidad de conocer se da; el conocimiento es histórico y forma parte del proceso de la realidad. En este sentido el materialismo dialéctico considera que la realidad debe ser explicada como un proceso al igual que el hombre que forma parte de ella; que la realidad es posible de ser conocida científicamente a partir de su movimiento dialéctico.

Dice Engels en el "Ludwig Feuerbach, (Capítulo IV) que el mundo no debe comprenderse como un conjunto de objetos terminados sino como un complejo de procesos en el que las cosas de aparente estabilidad y en no menor grado las imágenes mentales - que de ellas nos hacemos en nuestro cerebro, los conceptos, pasan por un cambio ininterrumpido de devenir y desaparecer; es decir, el proceso de la realidad es infinito.

Pero comprender solo a la realidad como material y como proceso no agota la explicación del materialismo dialéctico; por consiguiente, hay que explicar cómo se da el movimiento de la realidad, a qué leyes obedece, ya que, por ejemplo, el materialismo mecanicista también habla de materialidad y de movimiento pero entiende a éste como un proceso de cambio que solo puede ocurrir mediante una causa externa; muchas posturas materialistas

acerca de la explicación del arte van a caer en este mecanicismo ya que solo explican el proceso artístico como movimientos externos que se suceden, externos a una estructura inmutable. En realidad, las formas infinitamente variadas del movimiento deben estudiarse no solo en su movimiento mecánico sino en sus transformaciones recíprocas, en el paso de una forma a otra, o de sencillas a complejas, de inferiores a superiores.

El materialismo mecanicista, al explicar al movimiento como de causas externas aísla a las cosas; las cosas para él existen en su naturaleza propia, fija, independiente de todo lo demás, es decir, como unidades independientes. En este sentido, resulta que las relaciones entre las cosas son solo externas, accidentales y no influyen en la naturaleza de las cosas. Sabemos que no puede existir tal aislamiento; que las cosas en su proceso real tienen relaciones infinitas entre sí y que se afectan cualitativamente en su naturaleza, las relaciones son de interconexión esencial, lo cual descarta al mecanicismo. Pero muchas teorías estéticas, al explicar al arte, van a caer precisamente en ese mecanicismo. al aislar al objeto estético y tratar de explicarlo como estructura en relaciones externas con otras estructuras por ejemplo la social, (entendiendo como estructura a un todo articulado apriorístico e inmutable que solo sufre efectos de cambio en lo externo)

Vemos pues que la concepción materialista dialéctica habla de la contradicción como la forma de manifestación del movimiento y a éste en sus formas cualitativamente transformadas como la explicación de lo que es la realidad: cambio y transformación. Para una concepción así, los fenómenos que se quieran estudiar tendrán que ser vistos primeramente ^{en realidad} no aislados sino en sus múltiples interrelaciones con otros fenómenos que a su vez, y gracias a ello, van a transformarlo esencialmente en sus cualidades: partir para explicarlos de la realidad misma; en seguida construir abstractamente las categorías que puedan explicarlo de ma-

nera objetiva, completa, y de ahí, nuevamente regresar a lo concreto que entonces se presentará como la síntesis de múltiples determinaciones. Se entiende aquí como categorías los conceptos fundamentales de la ciencia que reflejan los diversos aspectos esenciales del objeto que se estudia. El objeto de investigación de cualquier ciencia, y con más razón la sociedad, constituye la unidad de distintos aspectos y - multiformes conexiones,. Por ello no se puede recurrir a un solo concepto ni a una sola noción. Tan solo un sistema de conceptos o nociones permite reproducir en el pensamiento la realidad concreta en toda su diversidad, en proceso de desarrollo y movimiento. Las categorías son el fruto del análisis del desmembramiento del objeto y sirven de bases del conocimiento del mismo. Explicar así a la manera a seguir para responder por lo que es la realidad evita parcialización en el estudio, parcialización en la que incurren tanto el Formalismo como el Estructuralismo por más ricas que aparentemente - se nos presenten sus resultados, pues habrán caído en el aislamiento del fenómeno lo que acarrea poca objetividad a sus -- planteamientos.

Por otro lado, plantearla forma o manera de trabajo, no necesariamente lleva por sí sola a buenos resultados si no se van cuidando sucesivamente cada una de las partes en que se ha dividido el problema de estudio e ir relacionando resultados; el método presupone pues un tratamiento diacrónico y sincrónico pero no de manera lineal sino de forma dialéctica en la cual lo sincrónico y lo diacrónico se afectan mutuamente, esencialmente en el proceso; presupone no usar categorías fijas e inmutables sino tomar en cuenta el papel que éstas juegan en la descripción de los fenómenos en un determinado momento histórico; papel que - puede cambiar esencialmente en la descripción de otra parte de - la realidad en otro momento histórico; presupone explicar dialécticamente las determinaciones de la estructura económica de una sociedad sobre la superestructura social, sin determinismos

lineales. Explicar dicha superestructura, su dialéctica, y por ejemplo, en el caso del arte ubicarlo en la sociedad como un producto social hecho por y para el hombre; explicarlo como resultado de unas relaciones sociales de producción determinadas, pero no mecánicamente determinadas por ellas sino en su dialéctica específica, incluso en su desarrollo desigual arte-sociedad.

El cerrar la explicación de lo que es la obra de arte a un solo elemento acarrea limitaciones, superficialidades y elimina la posibilidad de un abordamiento objetivo del problema.

1. EL FORMALISMO RUSO

EL FORMALISMO.

En el proceso que ha seguido el análisis de la obra de arte, la preocupación general había sido hasta el siglo XIX la de vincular la obra a la biografía del autor y la de la crítica meramente sociológica o la crítica idealista que trataba de hacer del arte un objeto con aureola casi religiosa, arte como contemplación, belleza absoluta, actividad solitaria de un genio y fruto de la soberana inspiración individual, y que llevaban todas ellas a separar al arte de lo social en todas sus formas; a divorciar al arte del trabajo ya que se consideraba profanación unirlo con cualquier otra actividad cotidiana y por ende llevaba a negar al objeto estético como algo material producto de un trabajo.

De la preocupación por este estado de cosas en la crítica literaria surge, en contraposición, lo que podríamos llamar una crítica que va a lo ESPECIFICO artístico; que quiere acabar de una vez y por todas con la falsedad de las anteriores posiciones, metiéndose dentro de la obra, tratando de clarificar qué es ésta como FORMA.

Este abordamiento rechaza con desprecio todo enfoque sociológico del arte, aduciendo que dichos

enfoques solo afectan las zonas periféricas de la obra literaria y no llegan a lo esencial de la misma. Representando a esta postura se encuentran los Formalistas rusos (que trabajaron primordialmente de 1915 a 1930), el New Criticism anglosajón y algunas corrientes estructuralistas.

Veamos pues qué es lo que proponen los formalistas rusos ante el problema de la explicación de lo que es la obra literaria:

EL FORMALISMO RUSO (1915-1930).

" El objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad (literaturnost), es decir, aquello que convierte un texto en una obra literaria. Sin embargo, hasta hoy, los historiadores de la literatura se parecían más bien a la policía que, - proponiéndose arrestar a alguien, cogía al azar a todos los que hallaría en la casa y se llevaría presos hasta la gente que pasa por la calle. Del mismo modo, los historiadores de la literatura echaban mano de todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía."(1)

A diferencia de las corrientes de la crítica literaria predominantes en el siglo XIX, los formalistas rusos trataron de centrarse en el lenguaje mismo como elemento en donde se hallaría la especificidad de la literatura, es decir, para explicar el por qué una obra es obra literaria hay que ir a la obra misma y a sus elementos, es decir, al lenguaje, ya que - analizando a éste (su forma) se llegará a explicar con ello la literariedad de la literatura. No por ello, los formalistas abandonaban el estudio de la génesis de la obra, pero al estudiar el fenómeno de la literatura en su "evolución", la génesis cobra una significación y un carácter absolutamente estéticos que no son lo mismo que los del estudio de la propia génesis por separado. El formalismo no se niega a hablar del origen de la obra literaria pero ubica esta génesis en su exacto lugar centrando la importancia del estudio no en ella misma sino en el lenguaje mismo de la obra. Con ello pasaban a significar, en la historia de la crítica, la primera escuela moderna que retomaba el estilo analítico e inmanente de la Poética de Aristóteles.

El rechazo de los formalistas a la crítica anterior era también en el sentido del método que se había usado en el análisis ya que se había usado para la crítica series no solamente literarias sino series de carácter extraliterario, por ejemplo la crítica biográfica, sociológica o a partir de la Filosofía o la religión. Dice Tynianov al respecto: "La historia literaria debe responder a la exigencia de autenticidad si quiere llegar a convertirse finalmente en ciencia. Todos sus términos, y ante todo el término de "historia literaria" deben ser examinados de nuevo. Este último resulta ser extemadamente vago y abarca tanto la historia de los hechos propiamente literarios, como la historia de toda actividad lingüística. Es además pretencioso, porque presenta la "historia literaria" como una disciplina a punto de entrar en la "historia cultural" en tanto -- que sería científicamente archivada. Sin embargo, hasta el momento tal pretensión es injustificada. El punto de vista adoptado determina el tipo de estudio histórico. Destacan principalmente dos: el estudio de la GENESIS de los fenómenos literarios y el estudio de la variedad literaria, es decir, de la EVOLUCION de la serie.

El punto de vista adoptado para estudiar un fenómeno de termina no solamente su significación, sino también su carácter: en el estudio de la evolución literaria, la génesis cobra una significación y un carácter que, naturalmente, no son los mismos que los aparecidos en el estudio de la propia génesis. -- El estudio de la evolución o de la variabilidad literaria debe romper con las ingenuas teorías de estimación que resultan de la confusión de los diferentes puntos de vista: se eligen -- criterios adecuados a un sistema (admitiendo que cada época constituye un sistema particular) para juzgar los fenómenos que se deducen de otro sistema. Se debe pues arrebatar a la estimación todo matiz subjetivo, el "valor" de tal o cual fenómeno literario debe ser considerado como "significación y cualidad evolutivas". (2).

Los formalistas surgieron como escuela de crítica literaria con el nombre de OPOIAZ (sociedad para el estudio del -- lenguaje poético). En un principio la escuela reunió a dos grupos de estudiosos: algunos discípulos de Badouin de Courtenay, interesados en la teoría del lenguaje (L. Jakubinsky, E. D. Polivanov) y otro conjunto heterogéneo de investigadores del lenguaje poético en particular y lo literario en general (V. Sklovsky, B. Eikhenbaum, S. I. Berstein). Pronto se completó este grupo

con la incorporación de O.Brik, V.Zirmunsky, J.Tynianov, B.Tomachensky y V.Vinogradov.

A diferencia del Círculo Lingüístico de Moscú que se ocupaba exclusivamente del lenguaje en todos sus aspectos, el OPOIAZ se dedicaba al análisis de la literatura considerando a la lingüística como la más relevante de las disciplinas auxiliares para el comentario literario.

El Formalismo estuvo preocupado por analizar tres aspectos de la obra: el PROCEDIMIENTO, el METODO y la CONSTRUCCION que toda obra presenta como uno de sus aspectos formales característicos y aunque recurrieron ampliamente a conceptos metodológicos propiamente lingüísticos, en ningún momento rechazaron modelos de análisis provenientes de otros campos. Tal es el caso del morfologismo analítico de V.Propp y también el análisis de las estructuras narrativas de Sklovsky y Tomachensky, o el de las estructuras estilísticas de Eikhenbaum, Tynianov, Vinogradov; sin excluir los problemas de la evolución literaria en Sklovsky y Tynianov e incluso la relación de la literatura y la sociedad de Tynianov y Volochinov.

Eikhenbaum, en su libro "La Teoría del Método Formal" plantea de manera sistemática cuales son los principios del método formal analizando las obras de los formalistas en sus trabajos desde 1916 a 1924.

¿Qué es pues el método formal para el propio Formalismo?

Primeramente hay que decir cual es la actitud del crítico formalista ante la crítica tradicional; actitud que tuvo grandes alcances en toda la crítica posterior al propio Formalismo. Dice Eikhenbaum al respecto: "La tesis dominante era una tesis tradicional: el arte es una forma de pensamiento en imágenes. El citado Ambrogio ha recorrido el largo trayecto de esta teoría y ha alcanzado la época en que los formalistas se enfrentaron a ella y, con ella, al sociologismo y al simbo

lismo, pues sociologismo y simbolismo se fundamentaban, más o menos mediatamente, en estos postulados. Este enfrentamiento, que rápidamente precisaremos, es la primera apostación estimable del formalismo, no tanto por los resultados explícitos de un pensamiento sobre el particular, cuanto por la actitud que supone".(3)

El método formal no tenía la pretensión de cumplir un uso metodológico particular sino el de CONSTRUIR una ciencia autónoma y concreta que sería la ciencia literaria. Es decir, pretendía un análisis científico de lo que es la obra literaria como un objeto de estudio en su literaridad, en aquello por lo cual la obra artística se diferencia de cualquier otro texto. El método pretende fincar principios teóricos aplicables a un objeto específico, señalando, descubriendo, comprendiendo su carácter sistemático: en suma, describiendo lo que la obra es como obra de arte.

Otra de las preocupaciones del método es separar al análisis formal de los problemas planteados por la Estética de su tiempo: lo bello, el "sentido" del arte, quedan de lado en el formalismo; la tendencia general de éste es antifilosófica; no pretende buscar contestaciones a fórmulas generales demasiado abstractas sino ir a la problemática concreta inmediata de la obra literaria. Así, el formalismo se aboca al estudio de la forma y sus problemas. Sus respuestas pretenderán ser lo más objetivas posibles para sacar de ahí, y solo de ahí conceptos precisos y aplicables. La ciencia literaria adquiere así sus elementos que muchas veces van a estar en contradicción con los principios generales de la Estética tradicional que no había podido explicar ciertos problemas del arte y en particular del arte de nuestro tiempo.

La preocupación por el análisis del arte contemporáneo no es gratuita en el Formalismo: nace del contacto preciso que tuvo con las corrientes más nuevas de manifestación -

literaria de su tiempo sobre todo con el Futurismo. Futurismo y Formalismo tenían en comun tratar de romper con el pasado; uno en la práctica artística y otro en la teoría; por otro lado se asemejaban en que para ambos el arte se presentaba como una "entidad sustancial, capaz de explicarse por sí misma" (4). Mientras que este principio en la teoría va a dar como resultado la acentuación en los elementos formales de la obra, en la práctica artística el Futurismo trató de buscar un lenguaje (transracional) que fuera más allá del lenguaje cotidiano y que fuera , en una palabra, poético. Como vemos, el método formal nace a la par que las nuevas corrientes artísticas y va a enriquecerse con ellas.

La Psicología, la Historia, la Estética no habían hecho mas que explicar de manera superficial o parcial los fenómenos literarios y lo que más les criticaba el método formal era que en vez de explicar dichos fenómenos en ellos mismos habían recurrido a explicarlos por lo que ocurría en la periferia del fenómeno pero no en el fenómeno mismo. Es por eso que los formalistas en sus primeros trabajos partieron del principio de "liberar a la palabra poética de las tendencias filosóficas y religiosas, cada vez más preponderantes entre los simbolistas."(5)

Vamos pues a analizar lo que podríamos llamar principios del método formal en cuanto que están presentes en casi todos los trabajos de los Formalistas que aunque heterogéneos, conservan ciertas bases sobre las que se mueven todos sus análisis:

PRINCIPIOS DEL FORMALISMO:

10. ESPECIFICACION Y CONCRETIZACION
DE LA CIENCIA LITERARIA:

En primer lugar, no debe caerse en la confusión de los métodos tradicionales de crítica que ponían en igualdad el objeto de estudio de la ciencia en general y el objeto de estudio particular para la literatura; con esto ^{el formalismo} no se está negando la posibilidad de recurrir a otras ciencias en calidad de auxiliares para enriquecer el análisis, pero siempre cuidando de no dispersar el objeto de estudio que es precisamente la literatura. Ahora bien: ¿cuál es la base metódica para concretizar esta especificación? Desde sus primeros trabajos el OPOIAZ se orientó hacia la Lingüística que representaba a una ciencia estrechamente relacionada con la literatura pero con función diferente: mientras que por un lado la lengua cotidiana tiene como finalidad una comunicación práctica y en la que los componentes lingüísticos (sonidos, elementos morfológicos, etc) carecen de valor autónomo y solo son medios de comunicación; en la literatura, por lo contrario, el objeto práctico pasa a un segundo término (aunque no desaparece) y los componentes lingüísticos adquieren un valor autónomo. En el Formalismo, la explicación de autonomía de los componentes va a ser de primordial importancia para explicar la diferencia de "lo literario" con lo verbal cotidiano. Es por esto que lo literario debe quedar bien especificado. Se trata de una serie (la literaria) que es lo central del estudio; serie que puede verse comparativamente con otras pero conservando su valor de asunto medular de análisis. Por lo tanto, podemos concluir que el primer principio metódico del Formalismo especifica su objeto de estudio en la SERIE LITERARIA comparándola con otra serie de hecho que teniendo correspondencia con aquella, tienen una función diferente. Debe pues haber, como dice Tynianov, una correlación de

la literatura con series próximas: "¿Cuáles son esas series próximas? Todo tenemos una respuesta rápida: la vida social. Mas para resolver la cuestión de la correlación de las series literarias con la vida social, debemos plantear otra cuestión: Cómo y en qué terrenos entra en correlación la vida social con la literatura? La vida social posee numerosos componentes con diversos aspectos, y solo la función de estos aspectos es específica para ella. La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal. Lo mismo ocurre -- con las series literarias puestas en correlación con la vida social. Esta correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística, la literatura cumple una función verbal con respecto a la vida social".(6).

2o. AUTONOMIA DE LOS SIGNOS:

El anterior principio no sería completo sin responder el para qué de la comparación; y es que comparando una serie con otra lo que se pretende es DIFERENCIARLO y al diferenciarlo -- encontrar el por qué de la "literaridad" de la literatura: el valor autónomo que adquieren las palabras en la serie literaria son lo que le va a dar su valor artístico.

En este sentido, el Futurismo como forma literaria, aportó una serie de elementos muy ricos que fueron aprovechados por los formalistas para plantear principios. El lenguaje "trascendental" de aquel sirvió para analizar el valor de los sonidos en la lengua poética que en los análisis estéticos simbolistas quedaba reducido a la noción de "sonoridad" que acompaña al sentido y que los formalistas en cambio elevan a un primer plano de importancia para la explicación: "Si, para hablar de una significación de la palabra, exigiésemos que sirviera necesariamente para designar nociones, las construcciones "trascendentes" quedarían fuera del lenguaje. Pero no sería la únicas; los hechos citados nos incitan a reflexionar en la siguiente cuestión: ¿tienen siempre las palabras un sentido en la lengua poética (y no solo en la lengua trascendental) o, por el contrario, hay que ver en semejante opinión una manifestación más de nuestra falta de atención?"(7)

Al plantearse así el problema, el Formalismo llega a la conclusión de que la lengua poética no es solo una lengua de imágenes como se decía y que los sonidos del verso no son solamente los elementos de una armonía exterior, que su papel no está limitado a acompañar solamente el sentido, sino que poseen SIGNIFICACION AUTONOMA por sí mismos.

El Formalismo sitúa a la imagen como uno de otros tantos procedimientos de la lengua poética para "crear una impresión máxima"(8). En ese sentido no tendrá la importancia capital que tenía para los análisis simbolistas que definían al arte como "pensamiento en imágenes". Aun más, para Sklovesky por ejemplo, incluso hay dos formas de imágenes que los análisis simbolistas no han tomado en cuenta: la imagen como medio práctico de pensar, medio de agrupar objetos y la imagen poética, medio de reforzar la impresión, como son también otros procedimientos como la comparación, la repetición, la simetría y el hipérbole; o sea es idéntica la imagen a muchos medios - adecuados para reforzar la sensación producida por un objeto. Sklovesky llega a la conclusión de que mientras que la imagen prosaica es un procedimiento de abstracción, la imagen poética es uno de tantos procedimientos de la lengua poética, por lo tanto, no es el fundamento esencial a toda obra poética.

En este sentido, los primeros trabajos de los formalistas tendieron a estudiar el sonido en el verso para ver su función.

30. LO ARTISTICO COMO UTILIZACION PARTICULAR, PECULIAR, DE LOS ELEMENTOS QUE CONSTITUYEN LA OBRA Y NO COMO LA "DIFERENCIA ESPECIFICA" DE DICHS ELEMENTOS. (los problemas de la forma).

Con este principio, el Formalismo ataca y se opone a toda tendencia que concibe a la artisticidad como la diferenciación entre contenido y forma y en las cuales la forma es -

explicada como el "recipiente" dentro del que se vierte el líquido, que sería el contenido. Ante ésto, el Formalismo plantea una redefinición de la forma, que quede libre de esquematismos.

La FORMA adquiere así no ya el sentido de "envoltura" sino de "integridad dinámica y concreta que posee un contenido en sí misma, fuera de toda correlación"(9) Esta redefinición superó no solo a la teoría simbolista (obra de arte como forma y fondo) sino también a la teoría del "esteticismo" que hablaba ya de elementos formales pero presumiblemente aislados del "fondo".

Se habla entonces ya de FORMA como utilización peculiar de los elementos constitutivos de la obra en su totalidad, rechazando de principio y , como ya se dijo en el párrafo 2o., rechazando que el arte sea imagen. La tarea específica del crítico se convierte así en la búsqueda de la diferenciación de lo que constituye la FORMA de la obra literaria cuya construcción difiere de la FORMA de otras series. Dice Sklovely en su artículo "Poteibnia" (1919): "La lengua poética difiere de la lengua prosaica en el carácter perceptible de su construcción. Se puede percibir tanto el aspecto acústico, como el articulatorio, como el semántico. A veces no es la construcción lo perceptible, sino la combinación de las palabras, su disposición. La imagen poética es uno de los medios para crear una construcción perceptible que se pueda advertir en su sustancia misma: pero no es nada más... La creación de una poética científica exige que desde el principio se admita la existencia de una lengua poética y una lengua prosaica cuyas leyes son diferentes, idea demostrada por múltiples hechos. Debemos comenzar analizando estas diferencias".(10).

Así, el principio formal excluye el concepto de fondo diferenciado de forma por ser vago e impreciso; lo que debe hacerse es partir incluyendo en el concepto de FORMA también al contenido que no se verá ya como una entidad diferente, posible de ser analizada por separado, sino que es, en resumidas cuentas, FORMA.

Podríamos añadir a estos tres principios rectores del método formal uno más, explicitado por Sklovsky que es de capital importancia, ya que amplía el estudio a lo que para los Formalistas es entendible por arte. ¿Qué es en resumen lo que nos va a dar el arte distinto de lo cotidiano? ¿Cuál es su diferenciación?

40. EL PROCEDIMIENTO DEL ARTE COMO SINGULARIZACION.

Sklovsky, refiriéndose a esta diferenciación empieza por decir que en la vida cotidiana sucede un fenómeno de automatización de los objetos en los cuales nuestra percepción se ha anulado como un proceso de anulación de la vida. En el lenguaje prosaico nuestra percepción sufre una anulación: - "Bajo la influencia de tal percepción, el objeto desaparece, en primer lugar como percepción, después en su reproducción; por esta percepción de la palabra prosaica se explica su audición incompleta y por ella la reticencia del locutor (ésta es la razón de todos los lapsus)." (11) Es lo que él llama "el proceso de algebrización", de automatización del objeto. En ese sentido, la vida desaparece transformándose en nada. La automatización engulle los objetos. Es entonces que surge el ARTE como el que va a hacer que recobremos la sensación de vida, de objetos. La finalidad del arte es pues proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el de la SINGULARIZACION de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. "El arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte" (12) El arte se presenta aquí como la liberación del objeto del esquematismo a que lo ha llevado la automatización cotidiana. El arte, para el formalismo, va a tener pues varias características:

10. "Revela su carácter artístico o estético en que es CREADO

Es decir, conscientemente, el artista libera al objeto del automatismo mediante la transformación estética.

20. La percepción de este objeto, gracias a su creación, es más fuerte que lo cotidiano y más durable. Aquí se está de acuerdo -- con lo que Aristóteles decía: la lengua poética debe tener un ca rácter extraño, sorprendente.

30. La FORMA es la totalidad del procedimiento de SINGULARIZACION dada por el artista. Por lo tanto, la crítica debe buscar -- en resumen, la diferenciación de este procedimiento de la de otros objetos.

En general, son éstos los principios rectores de los estudios formalistas. Son, por así decirlo, los conceptos más generales que aplicaron a sus trabajos. Pero de ellos formularon, de manera más concreta otros principios que aluden a lo que es la obra literaria y su problemática particular. Es importante aclarar aquí que el método con el que llegaron a sacar estos principios fué el del análisis de la obra en sí y no referentes a su evolución, génesis o tradición; o sea, haciendo hincapié en que el plano sincrónico del estudio es el importante respecto del diacrónico, con lo que estaban utilizando una vez más los principios de la Lingüística moderna.

Planteemos ahora las derivaciones de los principios básicos:

I.- TEORIA DEL TEMA:

El tema de la obra literaria había sido descrito por las anteriores teorías como un elemento separado de la obra misma. Se entendía al tema como el "motivo" por el cual un artista comenzaba una obra, pero nunca como cualidad intrínseca de la misma. En el Formalismo, por el contrario, el tema adquiere un valor que no había tenido, ya que se convierte en cualidad intrín

seca de la obra. El tema forma parte de la configuración de la obra o sea forma parte del procedimiento artístico, no se trata del motivo ajeno a la composición interna de la obra sino que es parte de la FORMA. Para el Formalismo, hablar del enfoque de la obra, del tema, equivale ya a estar refiriendo a la manera como el artista elabora dicho objeto. O sea, es hasta el Formalismo, que el TEMA adquiere una importancia vital, como categoría estética.

II.- LA GENESIS DE LA OBRA LITERARIA:

De la manera anterior, el tema queda vinculado al análisis interno de la obra y no ya como en los estudios etnográficos que explicaban al tema por la génesis de la obra. En principio, la génesis para el Formalismo solo explica el origen de aquella, pero nada más. Dice Eikhenbaum al respecto: "El punto de vista genético olvida que el procedimiento es una utilización específica del material; ignora la elección efectuada sobre la materia tomada a la vida, la transformación experimentada por esta materia, su papel constructivo; desconoce, en fin, el hecho de que un medio desaparece, mientras que la función literaria a que ha dado lugar permanece, no solo como una supervivencia, sino como un procedimiento literario que conserva su significación independiente de toda relación con el medio" (13). Es decir, el progreso en arte no está dado por el medio, por elementos ajenos a la obra sino solo en virtud de los elementos formales intrínsecos a la obra -- que evolucionan y cambian a partir del proceso interno de la obra misma y cuyo agotamiento interno da el principio del surgimiento de una nueva manifestación artística, independientemente del medio en el que la obra tenga lugar. La obra se presenta como autónoma del medio. Esto es muy importante en la teoría formal. El análisis sincrónico se dirige exclusivamente a lo interno de la obra; lo diacrónico o se subsuma o desaparece respecto de lo sincrónico. Todo movimiento, todo cambio, se da en virtud de lo interno, INDEPENDIENTEMENTE de lo externo.

Deducido de lo anterior y contrariamente a las teorías en voga que pregonaban que la nueva forma aparece para expresar un nuevo contenido en la evolución de la literatura, el Formalismo sostiene que la nueva forma no aparece para reemplazar un nuevo contenido sino para **REEMPLAZAR A LA FORMA** antigua que ha perdido su carácter estético. Tomando en cuenta lo anterior el concepto de forma traerá ya consigo el fondo, la dinámica evolutiva y la variabilidad constante. El estudio de la obra de arte debe ser dirigido entonces hacia el análisis de la forma en toda su complejidad. Así también, la obra de arte se percibe no solo en sí misma sino con otras obras similares lo que salvaría a la teoría formalista del esquematismo de otras teorías acerca de la forma.

III.- NOCIÓN DE "MOTIVACION".

La preocupación del Formalismo por definir al tema como elemento intrínseco de la obra de arte, lo llevó a otro concepto: el de **MOTIVACION** de la obra. Primero van a hacer una diferenciación muy marcada por un lado entre los elementos de la **CONSTRUCCION** de una obra como son la construcción escalonada, el paralelismo, el encuadramiento, la enumeración, etc., y los elementos que forman el **MATERIAL** o sea la fábula. Ya se había visto que el tema forma parte de la construcción mientras que la fábula sería solamente la elección de motivos, personajes, ideas, etc., de tal modo que se convierte en el **MATERIAL** del que se sirve el artista para realizar su tema. Siendo así, es más clara la noción de tema en cuanto que, por ejemplo, una descripción de hechos formaría parte del material mas no del tema; solo podrá llamarse tema cuando el artista elabora ya esa fábula de determinada manera, ya sea en una construcción escalonada, ya sea con disgregaciones, o con un determinado encuadre, etc. Sintetizando, podemos deducir:

TEMA = CONSTRUCCION

FABULA = MATERIAL

De este modo no es que la fábula quede fuera del análisis pero se le va a considerar únicamente como el material inmediatamente real del que el artista se vale para mover sus personajes, acciones, etc.; y que concretiza ya en el tema que sería parte de la construcción misma de la obra o sea la forma. A propósito de lo anterior Tynianov explica a la "serie literaria" proponiendo para ello una secuencia que va de la mera ORIENTACION de la obra, que para él solo sería "un fermento" en dicha obra ya que el autor puede modificarlo en la construcción o no resultar como el autor quería; pero en última instancia, sería parte de la motivación, del material de que el artista se vale para su construcción posterior en una forma artística. Tynianov no ignora la influencia social en la literatura tanto en la orientación como en la INFLUENCIA sobre ella, pero, congruente con los análisis immanentes, va a explicar que ésta se da y depende enteramente de la existencia de determinadas condiciones literarias.(14)

IV.- DIFERENCIA ENTRE PROSA Y VERSO:

Contrariamente al simbolismo, el Formalismo sostuvo como eje central de toda su teoría la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano; hicieron profundos análisis acerca del ritmo y del metro que elaboraron toda una teoría del verso en un sentido amplio tomando en cuenta aspectos importantes como el ritmo poético, la relación ritmo-sintaxis, los sonidos del verso (aspecto donde inciden en la lingüística).

Analizando las construcciones sintácticas del verso -- llegaron a la conclusión de que existen construcciones sintácticas estables indisolublemente ligadas al ritmo. Esto empujó la definición del ritmo que en la teoría formal pasa a ser la sustancia lingüística del verso poniéndose en un lugar

privilegiado en la importancia de su análisis; deja de ser como en otros estudios una mera abstracción vagamente explicada.

También en los análisis tradicionales, la métrica ocupaba el lugar primordial de abordamiento; mientras que en el Formalismo va a ser el ritmo el que pasa a ocupar su lugar como "fundamento constructivo del verso y determinante de todos los elementos acústicos y no acústicos".

Eikhenbaum va a marcar la ruta a seguir en el análisis del verso: estudiar a este de manera global y totalitaria ligando la parte acústica^{que} no debe ir separada del estudio: ritmo y sintaxis no se estudian por separado sino en su relación con la significación constructiva de la entonación poética y discursiva. De este análisis se desprenden los estilos fundamentales en poesía lírica: declamatorio, melódico y hablado.

El verso llega a definirse en un discurso específico cuyos elementos contribuyen al carácter poético, pero no adaptándose a una forma métrica sino que "la esencia del verso no queda agotada por sus rasgos primarios; el verso vive también gracias a los rasgos secundarios de su efecto fónico; junto al metro existe el ritmo, también determinante; pueden escribirse versos no ateniéndose más que a estos rasgos secundarios, el discurso continúa siendo poético sin que sea necesario observar las leyes métricas"(15)

También R. Jakobson (Del verso checo, 1923) y Yakubinsky lanzaron teorías acerca de la diferencia de la lengua cotidiana y la poética basándose en la "deformación" organizada de la lengua por la forma poética y una conformidad absoluta del verso al espíritu de la lengua, es decir, la teoría de la forma que no resiste a la materia.

Fue entonces que se desarrolló la teoría sobre la diferencia entre la FUNCIÓN de la lengua cotidiana y la de la lengua poética diferencia que era explicada, por ejemplo por

Tynianov en el sentido de que el discurso ordinario estaba rodeado de una atmósfera semántica distinta de la que rodeaba al discurso poético ya que cada palabra extraída a lo cotidiano parece rodearse de una atmósfera nueva, palabras que son percibidas no en relación con la lengua en general sino precisamente en relación con la poética. Esta atmósfera semántica era la de la formación de significaciones marginales que violaban las asociaciones verbales habituales..

V.- CONCEPTO DE MATERIA Y NOCIÓN DE FORMA:

La materia, que en los análisis simbolistas estuvo ajena a la forma, cobra en el Formalismo una nueva dimensión: la materia es igualmente formal o sea, tiene que ver con la construcción, con la organización de la obra. Es un error confundirla con elementos exteriores a dicha construcción. Así también, la forma cobra nuevos elementos en su acepción: es una integridad dinámica que posee su propio desarrollo. Dice Tynianov al respecto que para distinguir al arte de otros fenómenos hay que verlo en sus numerosos factores y sus interrelaciones e interacciones. Por ello, no podemos olvidar que si bien la fábula es la motivación externa, es material y como tal ya entra dentro de la construcción ya que hace posible las posibilidades de expresión de dicha obra. No podemos dejar de lado un aspecto y descuidar otros.

En el estudio sobre el movimiento y desarrollo de la forma, el Formalismo se enfrentó con el aspecto referente a la evolución literaria. Para abordar este problema, plantea el concepto de función.

VI.- FUNCION EN LA OBRA LITERARIA:

El Formalismo se enfrentaba a una crítica literaria tremendamente pobre y tendenciosa: por un lado, casi todos los estu

dios sobre historia literaria se referían mas a los movimientos sociales y a las biografías de los autores que a la obra misma y su desarrollo. Por otro lado, la crítica cotidiana explicaba la evolución literaria como una continua perfección, como una línea ascendente, como un progreso. Ante esto, el Formalismo opone el análisis de la literatura independiente de nociones de progreso y sucesión natural de los movimientos literarios. Antes que nada, la crítica debe referirse a la obra misma internamente, Solo así se logrará desentrañar qué es y su movimiento.

El Formalismo sostiene que la obra de arte es la construcción de algo nuevo que se da a partir de antiguos elementos pero rompiendo con ellos. Habla de una norma existente que subsiste con otras de menor jerarquización pero todas ellas en una especie de lucha en la evolución en un constante cambio de jerarquización de normas relegándose unas y volviendo a surgir otras. Para el Formalismo hay en este sentido una autocreación dialéctica de las nuevas formas que contiene en si misma tanto una analogía con el desarrollo de otras series culturales como la afirmación de la autonomía de la evolución literaria; es decir, el Formalismo trata de especificar su estudio delimitándolo, separándolo, sin desconocer analogías de éste con otras series pero acentuando que la serie literaria posee un carácter específico, una autonomía respecto de las otras series, una independencia también de las demás series culturales; en resumen, para el Formalismo decir "historia literaria" corresponde a decir "estudio de la evolución de la forma literaria".

Dice Tynianov que el estudio del ritmo en el verso y en la prosa revelarían como un mismo elemento desempeña papeles diferentes en sistemas distintos. Es decir, cumplen funciones diversas. Para él, la FUNCION CONSTRUCTIVA de un elemento de la obra literaria sería "la posibilidad que ese elemento tiene de

entrar en correlación con los demás elementos de l mismo sistema y , por consiguiente, con el sistema entero"(16)

Congruente con un estudio inamante de la obra, el -- Formalismo va a estudiar estrictamente a la serie literaria -- , sus problemas y también su correlación con otras series pero en cuanto formas que explican a formas en su evolución como componentes formales. Dice Tynianov:"El sistema de la serie literaria es ante todo un sistema de funciones de la serie literaria, la cual se encuentra en perpetua correlación con las series restantes. La serie cambia de componentes, pero la diferenciación de las actividades humanas se mantiene. La evolución literaria, tanto como la evolución de otras series culturales, no coincide ni en su ritmo ni en su caracter(a causa de la naturaleza específica del material que maneja)con las series -- que le son correlativas, La evolución de la función constructiva interviene rápidamente, la de la función literaria se -- produce de una época a otra, la de las funciones de toda la serie literaria con relación a otras series exige siglos".(17)

Aquí la correlación es importantísima; se correlacionan obras de géneros posibles gracias a los elementos dominantes del sistema: los versos, por ejemplo, solo se relacionan con la serie poética y no con la serie prosaica ya que cumplen funciones distintas.

De los aspectos generales enunciados acerca del Formalismo, podemos resumir como enfoca su método a la obra de arte, ya que para poder explicar lo que es, parte:

10. De distinguir la lengua poética de la lengua cotidiana.
20. Dicha distinción pretende llevarla a cabo con un método científico de análisis.
30. Se especifican las diferentes funciones de la lengua poética y la cotidiana.
40. Pero el estudio se centrará sobre la FORMA por la -- que se da dicha función.
50. La forma es una integridad dinámica que posee su pro

- pio desarrollo.
60. Se eliminan concepciones diferenciadoras de forma y contenido.
 70. El tema de la obra forma parte de la construcción y el material como motivación de la obra que participa en la construcción, es decir, en la forma.
 80. Hace una crítica a las tendencias que explican la historia literaria por las biografías de los autores o por la Psicología.
 90. Diferenciando procedimientos y viendo identidades con materiales diferentes, se analiza la evolu---ción de las formas, es decir, lo que el Formalismo sostiene como historia literaria.
 10. Habla de la evolución literaria como una lucha de jerarquías entre normas literarias a las que la obra cambia constantemente.
 110. Estudio inmanente de la obra que explica a ésta por la construcción formal de sus componentes que gracias a ello cumplen una función determinada, presentándose como artística.

2. DEL FORMALISMO AL ESTRUCTURALISMO

DEL FORMALISMO AL ESTRUCTURALISMO.
(El Formalismo como solución inadecuada
a la crítica del arte).

La descripción anterior del método formal nos plantea en la praxis la duda de sus alcances. ¿Podemos con un método así analizar todo lo que es la obra literaria y por extensión toda obra de arte?

No podemos negar que el Formalismo partía de una verdadera preocupación: la etapa prerrevolucionaria rusa de donde parte era ciertamente una etapa de transformación de las ideologías. Etapa en la que es palpable una búsqueda de la verdad pero no ya de manera romántica sino que, "puesta sobre la tierra" se busca una forma objetiva del análisis de la realidad. En el terreno de la crítica artística, las divagaciones románticas y subjetivistas, el simbolismo y la estética especulativa en general no habían solucionado el problema de la explicación objetiva de la obra de arte y la literatura en particular. El Formalismo critica las posturas especulativas; parte para ello de un principio empírico: analizar la obra en la obra misma; pretende ser objetivo y científico y cae en una posición positivista al no dar crédito debido sino a las formas científicas que sostiene el positivismo; niega cientificidad a la Filosofía, a la Psicología y a la estética; pero hay que ser claros: es que ninguna de ellas había planteado debidamente el problema del arte; pero de ahí a negarlas en vez de explicar que no han sabido abordar de manera correcta el problema hay un abismo.

El Formalismo comienza criticando los estudios anteriores sobre todo por reduccionistas. Al Formalismo no le dice nada la Psicología en cuanto que ha abordado solamente el aspecto de las motivaciones de la obra, refiriéndose generalmente -

al autor, su personalidad y conflictos, y no a la obra misma. Los aspectos analizados por la Filosofía le parecen dudosos: los conceptos elaborados no explican suficientemente los problemas y son vagos e imprecisos; generalmente se refieren a cuestiones -- subjetivas como "lo bello"; la Estética particularmente, solo habla de "imágenes" para explicar al arte y ésto le parece poco profundo, incompleto ya que el arte participa con otras formas de ser "imagen" por lo que no sería la categoría principal que diera cuenta de estos fenómenos en su totalidad. Pero al describir esta situación real, el Formalismo por su parte, al atacarla, va a caer en el reduccionismo. Reduccionismo en cuanto que al abordar a la obra solo en sí misma, "hacia dentro", no podía explicar de manera completa en sus relaciones con otros fenómenos, con su época, con la realidad en general, lo que es la obra en su totalidad. Nos habla de normas, valores, medio social, pero únicamente de la obra "hacia dentro" como entidad única, aislada. Norma, valor y medio son tomados solo como "literarios" y no como sociales.

El Formalismo analiza solo el aspecto sincrónico y no el diacrónico de la obra y no es gratuito: la tendencia positivista niega científicidad a la Historia ya que todo asunto tratado en su devenir es arbitrario y confuso. Por consiguiente habrá que -- excluirlo del análisis. En este sentido, el Formalismo plantea -- un estatismo necesario para explicar la realidad objetivamente. "La esencia" de las obras de arte estaría por encima de lo cambiante, en el terreno de lo que permanece que son las características esenciales de la obra misma. Este aspecto, aunque cualitativamente diferente o va a conservar el estructuralismo en sus estudios. La importancia capital del análisis va sobre el eje -- sincrónico y no sobre el diacrónico.

Y aun así, criticándolo negativamente en sus consecuencias, el Formalismo aportó en un momento de duda acerca del ca-

mino a seguir en cuanto al análisis crítico de la obra literaria , una vía que se había olvidado o dejado de lado en el pasado -- próximo. Los Formalistas trataron de centrarse en el lenguaje -- mismo y con eso, por lo menos ubicaron el problema no desfazándolo hacia otras problemáticas parciales o solo anexas a la obra; -- lo que para es que, descuidando por principio las relaciones entre los procesos, parcializaron a su vez el asunto.

Es explicable que al ir en contra de un historicismo primitivo que atribuía de manera mecánica la explicación de la obra por su historia, el Formalismo haya llegado a explicar a la evolución literaria solo en sí misma; solo que con esta explicación cae en el mismo defecto del historicismo primitivo, solo que de signo contrario, sin ver la dialéctica entre estas contradicciones.

Al analizar el procedimiento, el método y la construcción de la obra literaria el Formalismo enriqueció enormemente el estudio del arte que antes se sujetaba sólo a ciertos aspectos internos de la obra (fondo y forma) sin profundizar en ellos y separándolos,

El afán de eliminar todo aspecto subjetivo muchas veces -- fué ingenuo y llevó a los formalistas a posturas no objetivas científicamente. Además, al aislar a la obra de lo que ellos llamaban "el medio" hicieron reparaciones metafísicas entre la sincronía y la diacronía. Al no entender de manera dialéctica el proceso de -- la obra de arte, la génesis de ésta queda por fuera de su artísticidad; al no considerar a la historia literaria conjuntamente -- en sus contradicciones entre lo interno y lo externo de la obra -- hacen una reducción metafísica de lo que es la evolución literaria pretendiendo que solo el "agotamiento" estético interno de la forma es la causa de un cambio y su consecuente evolución. Con -- esto su visión de la obra de arte es arbitraria al no reconocer -- a ésta dentro de la historia y como proceso; es abstracta al no -- ubicar a la obra en su contexto real desligándola de su "aquí y

ahora"; y es mecánica ya que describe solamente una obra junto a otras aisladas ambas sin referencia al tiempo y al espacio reales y a los cambios cualitativos de la realidad.

El "dinamismo" de la forma que describe el método formal es más bien un mecanicismo del movimiento ya que la forma y su dinámica se describen por su movimiento de agotamiento que termina con la forma caduca y que da lugar a otra y así, siempre de manera lineal y cuantitativa; solo se enuncian los elementos internos que se "agotan" y que producen así al movimiento.

A su vez, una obra se enfrenta a otra como entidades diversas que mantienen relaciones externas y nada más; este rasgo va a continuarse en el Círculo de Praga.

Veamos ahora un aspecto importante de la teoría formalista: su concepto de FUNCIÓN. No cabe duda que aun ahora es importante abordar a la obra de arte desde la mira de la función que desarrolla y de su diferencia con otros lenguajes y otras funciones. El Formalismo había puesto énfasis en este aspecto y va a ser la Escuela de Praga en los siguientes años quien va a reelaborar esta teoría de forma más completa y convincente. Las etapas por las que pasa la lingüística partiendo de la concepción funcionalista del lenguaje hacia lo que la teoría literaria va a llamar "sistema" y de ahí a la "estructura" es precisamente la historia del recorrido del Formalismo al Estructuralismo en teoría estética. Claro que tiene sus diferencias de principio: si bien es cierto que el Formalismo estuvo metódicamente divorciado de la Psicología empírica de su tiempo no por ello dejaron de ver los formalistas las conexiones psicológicas de la obra con el espectador sobre todo en sus estudios sobre la percepción de la obra. El salto o tránsito entre el arte como "sistema" al arte como "estructura" en el estructuralismo se produce por la eliminación de toda manera psicológica de plantear la cuestión del arte en esta escuela. Todavía para Sklovsky por ejemplo, la manera del planteamiento es una interacción en-

tre el sujeto que percibe y el objeto percibido. Ya para el Estructuralismo la transferencia queda hecha de manera que la relación es una relación completamente imanentista, en el seno del objeto mismo entre "signo" y "referente", es decir, -- trasladando el discurso del arte al plano de la Lingüística. Como vemos, el concepto de ciencia de la literatura da un salto del Formalismo al Estructuralismo depurándose aun más en el sentido positivista.

La concepción formal es también, aparte de ingenua, estética. Se considera a la obra de arte como una "suma de artificios", es decir, como la suma global de los artificios estilísticos que contiene. En este primer momento se revela lo estético de una concepción que presume conocer el movimiento de la obra pero solo un movimiento hacia adentro de la obra misma. Pero si bien esta aseveración es ingenua, el descubrimiento en ella misma de otro aspecto, llenó de riqueza el estudio de la obra. Sklovsky descubre que cada "artificio" cumplía una función distinta y con ello se ve que más que la suma se trata de un "sistema" en el que cada artificio cumple una función particular. Ya en las postrimerías del Formalismo (1928), Tynianov precisó el alcance de esta función llamándola función constructiva como "la correlación de los elementos en el interior de la obra" (18) y de este modo se produjo una aproximación al concepto de "estructura" que va a cobrar relevancia en la Escuela de Praga.

El problema central del análisis de la obra de arte va a ser para los formalistas precisamente el estudio de la FORMA y de la función o actuación de dicha forma. Ellos llevaron el problema hacia los componentes constructivos de la obra y ahí detienen su estudio. Este abordamiento incompleto salta a la vista en el sentido de que precisamente la función nos lleva (aunque no fue la intención de los formalistas) nuevamente a un planteamiento filosófico estético en el que el problema de la

constitución actualizadora de la obra de arte se convierte en el problema del CONTENIDO, del SENTIDO y del SIGNIFICADO estético de esta constitución actualizadora. Este salto cualitativo de análisis lo da el estructuralismo en su tesis fundamental - que dice que " la obra de arte en cuanto signo es portadora de significado".

El Formalismo ruso como método entra en crisis a partir de los años 1925-30 ante el embate de la filosofía marxista en la Unión Soviética. Era inminente una lucha contra una doctrina que se había fundado en un principio contrario al marxismo es decir, un análisis dejando por fuera el aspecto sociológico. Ante el ataque, las frases contundentes del Formalismo lo llevaron aun más hacia el declive; Sklovsky habla, por ejemplo, de que la literatura está separada de la vida y con ésta y otras frases parecidas se contribuyó a que se recrudeciera el ataque a la teoría formalista en general. De todas maneras dicha teoría por sus incongruencias y su forma incompleta de abordar el problema estaba en crisis. Algunos autores como Eikhenbaum trataron de abordar los problemas sociales en sus escritos pero como simples añadidos y con interpretaciones fatalmente mecanicistas. Solo Tynianov y Jakobson lograron sacar a flote una tesis mucho más científica que va a fructificar en el Estructuralismo checoslovaco: en una serie de proposiciones breves ambos autores repudian al formalismo doctrinario que abstrahía a la serie literaria de las demás campos de la cultura, así como el causalismo mecánico que negaba el dinamismo intrínseco y la especificidad de cada campo concreto. "La historia literaria está íntimamente ligada a otras series históricas. Cada una de ellas se caracteriza por unas particulares leyes estructurales. Sin indagar en estas leyes, es imposible establecer la conexión existente entre la serie literaria y los demás conjuntos de fenómenos culturales. Estudiar el sistema de los sistemas, ignorando las leyes intrínsecas de cada sistema particular es un error metodológico grave" (Tesis de 1928). Estas tesis ya apuntan una problemática distinta, más rica y amplia que retomarían los

estructuralistas de manera cualitativamente diferente, ya que aunque esta revisión de estos autores podría haber hecho reñcer el método formal, las condiciones materiales y sociales - impidieron ésto por lo menos en la Unión Soviética y sí fructificó en los años treinta en la escuela estructuralista del Círculo de Praga.

3. GENERALIDADES SOBRE EL
ESTRUCTURALISMO CHECOESLOVACO
Y EL ESTUDIO SEMIOLÓGICO
DEL ARTE DE IAN MUKAROVSKY

GENERALIDADES SOBRE EL ESTRUCTURALISMO CHECOESLOVACO Y
EL ESTUDIO SEMIOLÓGICO DEL ARTE DE MUKAROVSKY.

Desde el inicio de los estudios de los formalistas, que habían aportado el método a seguir de analizar la obra en sí misma, es decir, en sus elementos immanentes, se desarrollaron una serie de análisis que dejaron a un lado las formas metafísicas - de abordamiento de la obra de arte que habían trabajado con conceptos por demás vagos e imprecisos: como lo bello, la imagen, - como aspectos esenciales de lo estético. Se abrió desde entonces (1915-16 aproximadamente) un camino que pretendía de una vez por todas romper con moldes metafísicos de análisis y que ponía en primer término de importancia el análisis de la obra en la obra misma y sus características. En las postrimerías del formalismo, la tesis si bien no había cambiado se había desarrollado con aspectos que iban hacia un análisis sociológico por un lado y por otro hacia aspectos no tratados ya por los formalistas en el período de auge de la teoría: es decir, se añadieron elementos encaminados a comprobar que en la misma forma de la obra y gracias a ella la obra de arte será significativa este camino que precede histórica y metódicamente al estructuralismo (y en particular a Mukarovsky), descubre en la lingüística moderna el modelo a seguir de análisis ya que (como más tarde dirá todo análisis estructuralista) "el lenguaje aparece como condición de la cultura en cuanto que ésta posee una arquitectura similar a aquél". Es decir, la realidad es aprehensible en cuanto que funciona como sistema - de signos o formas de comunicación, por lo tanto, la lingüística proporciona el medio o modelo mejor para abordar dicha realidad. Si bien el formalismo tomó este modelo y lo aplica a una teoría - de la literatura, van a ser los estructuralistas quienes traten -

de abordar no sólo a la serie literaria como analizable sino todos los sistemas que funcionen similarmente prolongando el método a todo el análisis social ; además, que ya para entonces, (1926) el desarrollo en el campo del análisis lingüístico y semántico - era mucho mayor que cuando comenzó el análisis formalista).

Los antecedentes del trabajo de Mukarovsky dentro del estructuralismo (1934-1948) no sólo los encontramos en el formalismo sino también en la tradición de la crítica checoslovaca. Por un lado, tenemos el "formismo" de la escuela estética de Praga - (Durdiky, Hostinsky, 1875-1910) y las teorías preestructuralistas de Otakar Zich (aparecidas aproximadamente entre 1910-1934), y - en la que el concepto de imagen significativa es el concepto clave superando con éste la definición que la escuela de Praga había asumido referente a que la forma era la relación de las imágenes. Zich combina el análisis formal con un análisis empírico-psicológico; podemos decir que su concepción es semántica embrionaria.

El estructuralismo checo adopta ciertos principios formalistas sobre todo el de que el arte es autónomo en relación con - las demás manifestaciones y fenómenos de la vida social y que su evolución obedece exclusivamente a la acción de los estímulos interiores o inmanentes a la propia obra.

Si bien ya algunos autores estructuralistas como Jakobson habían superado este principio, Mukarovsky es más explícito en este sentido en su obra; en 1936 en "El arte como hecho semiológico" aborda el problema superándolo y enriqueciéndolo a través de toda su obra (hasta 1947) Sucesivamente, Mukarovsky precisó que antes o después el arte acaba por absorber los estímulos exteriores y - los transforma en inmanentes para finalmente decir que el estructuralismo en cuanto metodología científico dialéctica, no busca la

iniciativa evolutiva en el arte mismo sino en los estímulos exteriores y la autonomía evolutiva del arte consiste únicamente en el hecho de que adapta estos estímulos a su propia naturaleza. Para Mukarovsky, como se verá más adelante, la obra de arte se comporta como un "soporte estético" de otros elementos extraestéticos en este caso de estímulos externos.

Hemos dicho que el estructuralismo supera al formalismo: si bien es cierto que los estructuralistas se dieron cuenta de la incapacidad del método formal para fundamentar científicamente el análisis artístico no por ello podemos desligarlo, (al estructuralismo), de aquél como antecedente inmediato. El formalismo ruso es antifilosófico al igual que el estructuralismo y así mismo no quiere ser una estética sino más bien una teoría literaria ^{en} ~~de~~ donde sus principios de "formación" y "actuación" de la obra son descritos como immanentes a dicha formación. Las reflexiones estructuralistas posteriores aunque parten de esto superan dichas tesis inclinándose más hacia las de "la obra portadora de significación" Pero no se queda ahí este resultado. El estructuralismo (y Mukarovsky particularmente) desarrollan este principio hasta decir que la obra de arte, portadora de significado, es una realidad social. Es decir, el enfoque estructural se da hacia el significado de la obra y por lo tanto al de las relaciones externas de esta con la sociedad. La teoría literaria formalista se transforma en una estética estructural ya que sólo en la esfera del significado y de la estructura social, la cuestión de "hechura de las cosas" se transforma en la del sentido y alcance estético de dicha hechura.

Se ha dicho ya que el estructuralismo supera en el análisis crítico de la obra de arte al formalismo. Haciendo un parale-

lismo entre ambos podemos ver los elementos que abordan y cual es el cambio en el estructuralismo aunque posteriormente lo desarrollaremos en el trabajo de Mukarovsky.

FORMALISMO

- La obra de arte es igual a la "suma de artificios" estilísticos que contiene.
- El análisis es referido más precisamente a la literatura.
- Algunos formalistas como Skovsky van a hablar no de suma sino de "sistema" con cada artificio de la obra desempeñando una función distinta (Tynianov habla de función constructiva)
- Sentido del lenguaje como pluralidad de funciones "LENGUAJE TRANSACCIONAL"
- Distinción del lenguaje cotidiano y el poético a partir de distintas funciones (rechazo a la explicación de la obra por imágenes)

ESTRUCTURALISMO

- Concepto de estructura como sistema de signos dinámico para la explicación de la obra de arte.
- Este análisis desarrolla su explicación al arte en general.
- Desarrollo del análisis de las funciones.
- En la poesía, los elementos prosódicos que aseguran la base rítmica del verso están en los elementos FONÉTICOS diferenciadores de la significación de las palabras.
- Se habla ya de una relación sonido-significado. El significado es parte integrante del signo. Por lo tanto de la poesía. La riqueza de

- Identificación de lenguaje emotivo y lenguaje poético.
- Función como finalidad de la obra de arte.
- Función como atributo relacional de los particulares elementos lingüísticos internos del sistema.
- En la poesía, los signos son plurifuncionales y por eso son densos, ricos.
- Se habla de normas y de transformación de dichas normas.
- Alianza entre la lingüística y la poética.
- La poesía como "la lengua en su función estética".
- Aislacionismo estético es decir, análisis hacia adentro de la obra y solamente de la obra.
- Antifilosófico porque trata de

ésta consiste en la PLURALIDAD DE SIGNIFICADOS.

- Diferenciación entre lenguaje emotivo y lenguaje poético.
- Función como atributo relacional de los particulares elementos lingüísticos internos del sistema.
- En la poesía, los signos son plurifuncionales y por eso son densos, ricos.
- La explicación de la estructura artística se da por violación a la norma y funciones establecidas. (Para Mukarovsky la desviación de la norma equivale al estilo)
- Alianza entre la lingüística y la poética que trae mayores beneficios al análisis al apoyarse en categorías lingüísticas.

evitar las preconcepciones fi
losóficas especulativas.

- La literatura trasciende la lengua. No es la lengua en su función estética. Puede - convertirse incluso en obras tales como una película. La poética forma parte integral de la semiótica.

- El campo de la ciencia literaria se extendió hasta comprender la obra literaria en su totalidad (factores extra literarios) sólo que siempre y cuando estos factores se - conviertan en estéticos.

- Antifilosófico porque trata de evitar las preconcepciones filosóficas especulativas.

*Las tendencias científicas que pretenden desinteresarse por completo de la filosofía, abandonan simplemente todo - control consciente de sus pre supuestos subyacentes. El estructuralismo no es una ideología, que se anticiparía y - trascendería los datos empíri cos, ni un mero método, sino un conjunto de técnicas de in

investigación aplicables a un solo campo de indagación; es un principio no ético que hoy se aplica en varias disciplinas -en psicología, lingüística, ciencia literaria, teoría e historia del arte, sociología, biología, etc." (19)

- Los logros del poeta, se consideran como una interrelación entre estilo, medio ambiente y personalidad.
- Relación arte-sociedad, es vista como una tensión dialéctica.

Antes de abordar particularmente el estudio de Mukarovsky - veamos que es lo que él mismo explica acerca de la tendencia estructuralista en el análisis del arte. Son precisamente de estos fundamentos de donde van a partir todos sus estudios, por lo que es importante considerarlos:

HACIA UNA SEMIOLOGIA DEL ARTE.

La teoría estructuralista está vinculada con la lingüística tal como la concibe el Círculo de Praga, tomando en cuenta estos tres aspectos como los más importantes: 1o. Desarrollo de la fonología que va a dar como resultado el análisis de los aspectos

fónicos de la obra de arte. 2o. El estudio de las funciones lingüísticas que ayudará a la estilística y 3o. Acentuando el carácter semiológico de la lengua que es el camino directo hacia la concepción de la obra artística en tanto que signo. El Círculo Lingüístico de Praga mueve toda su teoría alrededor de la estructura funcional del sistema fonético del lenguaje, (Trubelzkoy y Jakobson) El Círculo no sólo se denominó a sí mismo como estructuralista al señalar que ningún elemento del lenguaje puede ser valorado si se le considera aislado de los otros elementos del mismo lenguaje sino que se denominó "funcionalista" en el sentido de que toda unidad de lenguaje, frase, palabra, morfema, fonema, etc., existe solamente porque cumple un trabajo determinado, porque posee una determinada función (especialmente la función comunicativa) O sea, la totalidad lenguaje en sus relaciones con la totalidad extralingüística en sus funciones.

Hay que aclarar que entiende Mukarovaky y el estructuralismo checo por estructura:

Estructura es un conjunto que es más que la suma de sus partes. Pero hay que precisar que sólo se entenderá por estructura a aquella que tiene como característica principal las relaciones mutuas entre sus componentes, relaciones que tienen como característica esencial ser dinámicas. Según esto, sólo pueden ser consideradas como estructuras "aquél conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se remodela continuamente y cuya unidad se manifiesta como un conjunto de contradicciones dialécticas" (20) Partiendo de la concepción estructuralista general, Mukarovsky considera a la estructura como estática, duradera, en la que su composición interna, la correlación de sus componentes, cambia sin cesar en jerarquía, subordinación y superioridad.

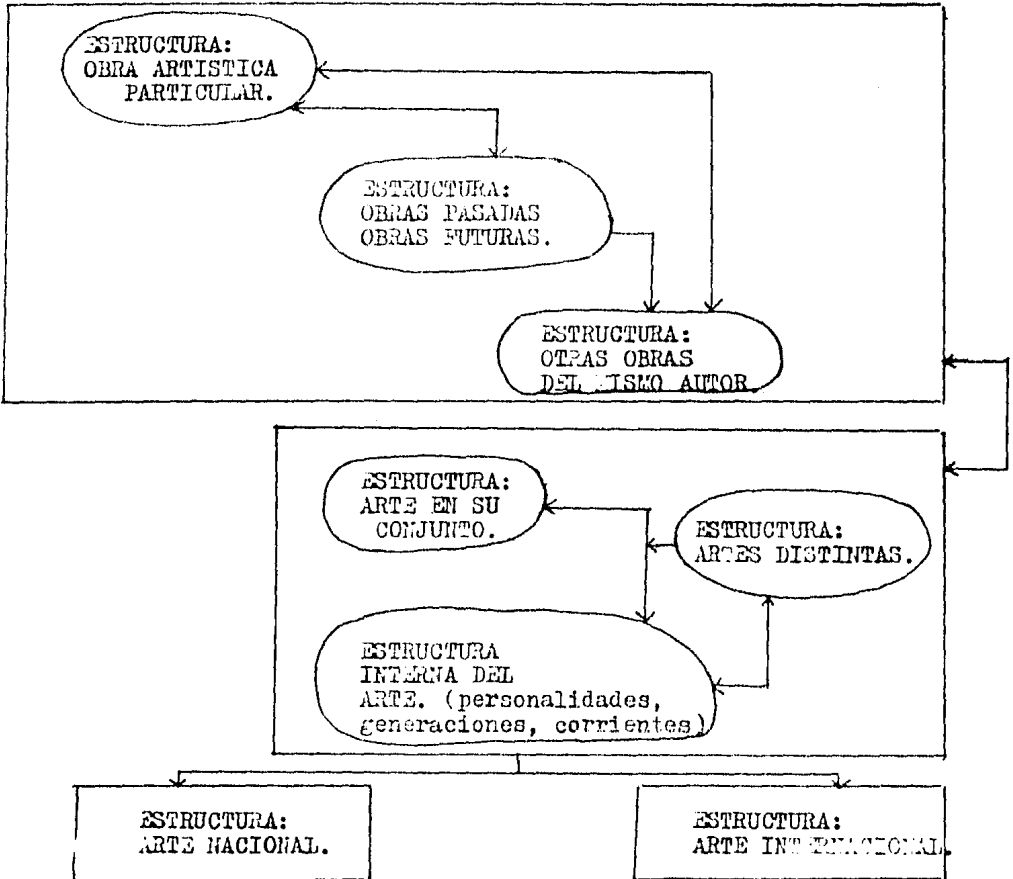
ridad lo que le da sentido general a la estructura artística, por ejemplo.

Mukarovsky explica su concepto de arte como estructura en una serie compleja de relaciones que se dan a muchos niveles:

- 1o. La obra artística en particular es una estructura en sí misma y aún más,
- 2o. debe ser considerada no aislada de otras estructuras (obras - de arte) pasadas y futuras con las que mantiene relaciones je rárquicas. (Se entiende en este nivel que se trata de obras - de un sólo arte). Dichas estructuras van a tener
- 3o. relaciones estructurales con otras obras del mismo autor; to- das estas relaciones se dicen de una obra particular, pero - también
- 4o. hay que ver la evolución del arte en su conjunto con sus rela- ciones jerárquicas:
 - a) Del arte internamente con sus personalidades, generaciones, corrientes, etc.
 - b) De las relaciones llenas de tensión entre arte y arte dis- tintas y vistas ambas en dos planos:
 - I. Arte nacional.
 - II. Artes internacionales tratando de ver las influencias - multilaterales estructurales que se dan en los diferen- tes artes.

De todo el anterior concepto de la obra de arte como estruc- tura, tendríamos **los** siguientes esquemas:

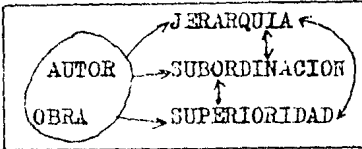
ESQUEMA MULTIPLE DE ABORDAMIENTO DE ESTRUCTURAS:



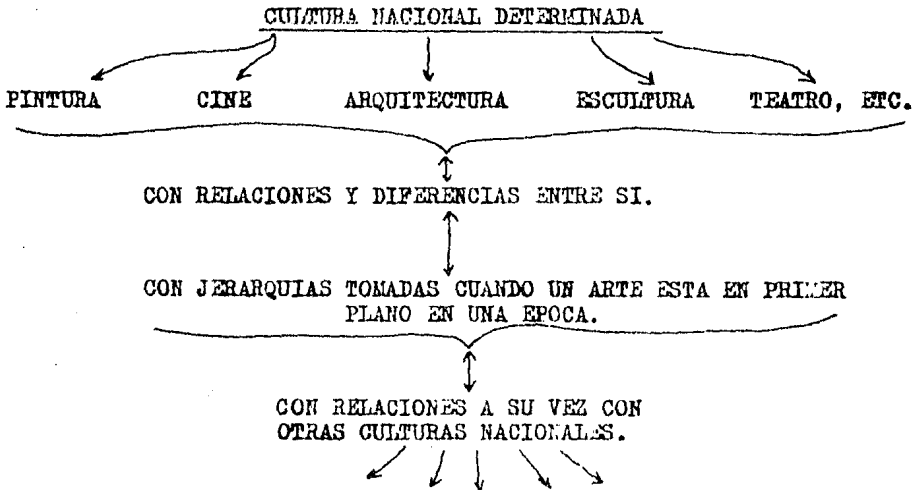
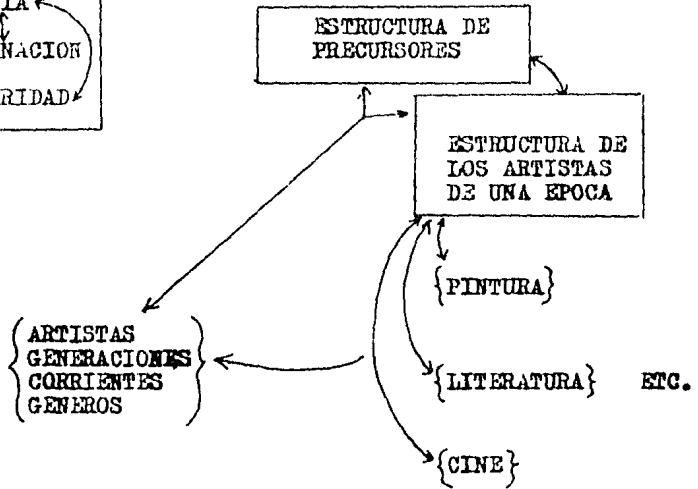
(En el que cuadros, globos y flechas indican las relaciones múltiples de estructuras.)

ESQUEMA DEL DESPLAZAMIENTO DEL ARTE EN JERARQUIA Y GRADACION:

INDIVIDUALMENTE:



EN CONJUNTO :



Aunque va a desarrollar más ampliamente lo que es un signo artístico en "Arte y semiología", Mukarovsky al plantearse como maneja el estructuralismo a la obra de arte va a asentar su carácter de signo y como tal de servir de intermediario entre al autor y el receptor o espectador de la obra.

La riqueza del análisis referente al arte como signo nos hace ver ciertos aspectos que escaparían de otra manera. Cada uno de los componentes de la obra trae consigo o es portador de significaciones parciales, significaciones que constituyen el sentido global de la obra que sólo así alcanza a ser testimonio de la relación de su autor respecto de la realidad dirigido a un receptor para que éste adopte su propia postura cognocitiva, emocional y volitiva frente a la realidad social. "La obra de arte es una construcción formada por muchos componentes. Así por ejemplo en la obra pictórica son los siguientes: la superficie, la línea, la mancha de color y seguidamente otros componentes dados por esto como el contorno, el volumen, el espacio y finalmente, a un nivel de complejidad superior, la cosa, el escenario, la acción. Ninguno de estos componentes, ni siquiera el más sencillo como la línea y la mancha de color, son un mero hecho de percepción sensorial, sino que al mismo tiempo tienen una determinada relación respecto a la realidad representada por el cuadro; o sea: cada uno de estos componentes significa de alguna manera esa realidad, se refiere a ella, destaca alguno de estos aspectos. Dentro de la obra estos distintos componentes establecen relaciones recíprocas, sus significaciones parciales se unen formando la significación final y sus relaciones parciales respecto a la realidad dan como resultado la referencia global a aquella." (21)

Al exponer lo anterior Mukarovsky está planteando una pro-

blenática muy distinta ya a la del formalismo respecto de la obra y sus componentes. Por un lado, nos está hablando de la forma interna del signo y que éste trae consigo su significación; por otro lado, nos está haciendo notar la relación de dichos signos tanto con su autor dando cuenta de la problemática relación de éste con la realidad en general y por otro, enfoca también el problema hacia el espectador que llega a la obra ya con una cierta problemática social y una postura determinada frente a la realidad. Esta complejidad no es dejada de lado en ninguno de los escritos de Mukarovsky y va a ser esta preocupación la que lo va a llevar a sacar más frutos de su análisis.

Respecto al "sentido global" de la obra, no se da como en el lenguaje común, es decir, de manera unívoca respecto del receptor, que en este caso "entiende", "comprende" el sentido en cuanto que de acuerdo con una clave cultural el lenguaje es entendido "en un sentido". El proceso en la obra de arte no es unívoco, sino que su sentido es peculiarmente "multívoco" y con ello se pone de manifiesto su peculiar relación con la realidad, exponiendo, como signo, el proceso que lo lleva a cobrar "sentido". Esto es válido tanto para las artes cuya percepción se efectúa en orden de sucesión temporal (cine, música, literatura, teatro), como para las artes espaciales, cuya percepción es también dada a partir de un proceso significativo global por la colocación de cada uno de sus elementos. Es decir, la obra de arte es percibida como una continuidad significativa, como un contexto.

Cada signo parcial tiene relaciones de continuidad y añade sentido a la percepción de la obra. El receptor organiza a su albedrío el sentido pero claro que siempre a la manera como el autor lo había ya predeterminado al colocar de una o de otra forma cada

uno de los elementos en el contexto total de la obra.

Es decir, la percepción volitiva del espectador no se anula ni anula a la obra de arte que ya está dada por el artista quien ha organizado de manera peculiar sus signos, y el receptor lo percibe (parcial o globalmente, de ahí la riqueza de su percepción).

¿Qué es lo que percibe el receptor en el caso del arte? Mukarovsky plantearía que es un mensaje significativo que lo hace tomar una actitud ante la realidad. "El peso de la obra consiste ante todo en el modo y procedimiento por medio de los cuales se forma el contexto significativo, cuyo objetivo es el de ayudar al receptor a que se forme su propia relación respecto a la realidad" (22). Aquí surge también una de las preocupaciones que a través de toda la obra de Mukarovsky se dejan ver: la preocupación porque se interprete esta aseveración en un sentido social, que, aunque se esté hablando de individualidades, estas no están al margen de la conciencia social, es decir Mukarovsky trata de acentuar el carácter dialéctico de la relación arte-artista, arte-espectador, espectador-sociedad.

Analizando ya más particularmente el "sentido global" de la obra de arte hay que ver cuales son los componentes que son capaces de ser portadores de significaciones que colaboren en la creación de este sentido. Para Mukarovsky son TODOS los componentes, tanto los tradicionalmente llamados formales, como los temáticos (aspecto que ya habían analizado los formalistas, pero de manera más ingenua). Sólo en el conjunto de la obra tanto los componentes temáticos como formales cobran sentido en virtud de los MODOS en que estos componentes se emplean en la obra de arte. Es lo que se llamaría el PROCEDIMIENTO artístico. En virtud de haber ya quedado explicado lo que se entiende por estructura en arte, Mukarovsky no plantea solamente así el problema el ve que no se trata de los componentes só-

los, aislados, sino de que la obra sólo adquiere sentido por las relaciones recíprocas de dichos componentes: color, luz, palabras, sintáxis, ritmo, línea, volumen, etc.

Los signos artísticos tienen un carácter doble: por un lado son singulares en cuanto se refieren a una parte de la realidad pero pretenden ser generales ya que el artista se esfuerza porque tengan una validez lo más general posible es decir, por ejemplo, cuando un literato busca un personaje se preocupa porque éste haya existido (carácter singular) pero pretende que tenga validez más general que el mero haber existido particularmente, o sea, busca un "tipo"; "la unión inseparable de carácter concreto y carácter general es típico de cada arte" (23); esta unión sólo puede darse en el contexto total de los elementos de la obra.

Hay que tener en cuenta, dice Mukarovsky, que la relación entre arte y realidad es imprescindible de la obra de arte. Esta peculiar relación es muy variada; va de la muy estrecha relación - en la que los elementos son reconocibles en mayor forma respecto a la realidad, a una relación en la que parece haber una separación de aquella, pero sólo aparente (como en el arte abstracto). Esta relación es la que da las posibilidades de la renovación de la obra de arte tanto interna como externamente, en una renovación permanente, así como del alcance vital de la obra artística para el receptor como individuo y para la sociedad entera.

Planteado así Mukarovsky nos presenta un abordamiento social que tiene por una lado

- a) un artista productor que elabora un producto con un "sentido" global que
- b) es interpretado por un individuo de una sociedad que recibe el mensaje del sentido en virtud de la "validez" que

- el artista le haya dado. Validez que se encuentra
c) en un contexto social que tiene relación con la realidad.

HACIA UNA SEMIOLOGIA DEL ARTE. LA DEFINICION DE ARTE EN MUKAROVSKY

Hemos dividido el estudio de Mukarovsky en una primera parte en donde como ya se expuso viene su concepción del estructuralismo respecto del análisis de la obra de arte. En una segunda sección pondremos primero su explicación acerca del arte como signo y posteriormente en una tercera sección analizaremos como ve el problema de las relaciones arte-espectador-sociedad.

En "El arte como hecho semiológico" Mukarovsky plantea varias tesis acerca del arte que parecen clarificar varios aspectos de la manera como se da el significado, aún en las artes que él llama atemáticas; las tesis principales son:

1. LA OBRA DE ARTE ES AL MISMO TIEMPO SIGNO, ESTRUCTURA Y VALOR.

La salida a una concepción estática respecto del arte que se venía manejando en la crítica de principio de siglo, la da Mukarovsky en el sentido de abrir el camino del análisis hacia otros aspectos de la obra que no se abordaban en conjunto sino parcialmente. Decir, que la obra de arte es al mismo tiempo signo, estructura y valor, equivale a pretender analizarla en sus aspectos inmanentes y en sus aspectos externos pero claro como diría Mukarovsky desde el momento que éstos, los externos, se conviertan en inmanentes.

La definición que Mukarovsky da de signo es la explicación que daban los lingüistas de principio de siglo: signo es una cosa que se encuentra en lugar de otra cualquiera y que nos remite a ésta. Y como tal signo tendrá la función de servir a la comprensión

entre los miembros de una misma colectividad.

2. LA OBRA DE ARTE COMO SIGNO.

La obra de arte es como hecho y por su naturaleza social, un signo. Es lo mismo que analicemos música que pintura porque en ambas se da la misma forma de ser signo (aunque tendrán ciertos aspectos distintivos en su descripción) mientras que como signos las artes se comportan de manera similar no hay que olvidar la distinción entre artes temáticas y artes aтемáticas (distinción que se explicará más adelante).

La importancia de un estudio semiológico del arte deriva de que los signos sirven a funciones, imponen normas y reglas e incorporan valores; sin este modelo signico es imposible para Mukarovsky, explicar lo que es una obra de arte ya que sin él, la obra de arte sólo se nos presenta ^{sólo} como una construcción meramente formal, o como un reflejo psíquico del autor, cosa que nos lleva a subjetivismos. En este sentido Mukarovsky sostiene (como estructuralista) que es útil y necesario establecer un punto de vista común a muchas disciplinas, desde el estudio de la literatura, del arte, de la música, de la historia en general hasta la logística y la matemática, de manera que desde el punto de vista común, estas ciencias se concentren alrededor de un planteamiento de los problemas lingüísticamente definido y concluye que, tomando como modelo a la lingüística, se podrán abordar los problemas generales de la ciencia y en este caso de un ámbito de la cultura como es el arte.

En contra de una estética psicologista Mukarovsky aclara que el signo artístico "no puede ser identificado ni con el estado de ánimo del autor ni con ninguno de los estados de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben: está claro que cada estado subjetivo de la conciencia tiene algo de individual y momentáneo que lo hace indescriptible e incommunicable en su conjunto mientras que la

obra artística está destinada a servir de intermediario entre su autor y la colectividad" (24). Mukarovsky hace una crítica a toda esa estética psicologista que únicamente parte del "requisito de la espontaneidad y por consiguiente concibiendo la obra y la personalidad como fenómenos paralelos elaboran una teoría por medio de la cual al examinar los procesos psíquicos que habían dado origen a la obra o que la obra evocaba en el receptor, examinaban al arte mismo" (25).

La preocupación de Mukarovsky es en el sentido de aclarar la manera, el MODO de producción de los objetos estéticos en los cuales los elementos deben ser estéticos, manejables socialmente y por lo tanto libres de aspectos momentáneos y sí ricos de significaciones. Es hasta hoy que la estética psicológica ha sido sustituida por la estética objetivista que declara que la relación entre la personalidad del artista y su obra tiene muchos matices y es indirecta no una simple relación espontánea. Además Mukarovsky evidencia el reduccionismo en el que se cae al ver a la obra sólo como estados de ánimo o al tratar de asimilarla en un especial estado de ánimo, postura ya asumida anteriormente por los formalistas. Los problemas que traería semejante concepción serían de la dispersión total de los objetos artísticos en una serie de captaciones individuales y subjetivas que en vez de explicarnos lo que es la obra de arte más nos hablarían de la psicología del espectador o del autor.

Al decir que la obra de arte es un intermediario entre el autor y la colectividad, tanto el concepto de colectividad como el de conciencia colectiva debe ser aclarado: cuando Mukarovsky explica a la conciencia colectiva no está utilizando el término en su acepción común a la tradición psicologista o vitalista del siglo XIX y las que derivan de ellas; por el contrario, para él el térmi

no está delimitado dentro del aspecto de conocimiento social de una sociedad en un momento histórico determinado dialéctica que él plantea entre lo individual y lo social pero aceptando que "el contenido de la conciencia individual viene dado hasta en sus profundidades por los contenidos que pertenecen a la conciencia colectiva" (26). El individuo, como miembro de la colectividad, se enfrenta a cosas vinculadas a funciones o que cumplen trabajos diversos. La vinculación de la cosa con la función depende de la cosa y del hombre como individuo miembro de una colectividad. "La vinculación de la cosa con la función no depende pues solo de la cosa misma, - sino también del hecho de quién utiliza la cosa, del hombre entanto que individuo y miembro de una colectividad la conciencia de la colectividad no se limita a la mera fijación de funciones mutuamente aisladas, sino que introduce las distintas funciones en relaciones recíprocas complejas, por cuyas leyes es regida la postura activa - global de la colectividad frente a la realidad" (27).

3. EL SIGNO ARTISTICO ES AUTONOMO.

Aunque esta tesis ya había sido expuesta en el formalismo, Mukarovsky acentúa en ella el aspecto sociológico. El signo artístico es autónomo y sirve de intermediario entre los miembros de una misma colectividad. Es decir, el signo artístico tiene relación por ello mismo con la realidad entendida ésta como el contexto general de los fenómenos sociales como por ejemplo la filosofía, la política, la religión, la economía, etc. Pero precisamente por ser signo las relaciones que mantiene con la realidad no son directas, univocas y pasivas sino que mantendrá con la realidad una serie de relaciones indirectas. Del carácter sociológico del signo artístico deducimos que la obra artística no debe ser nunca utilizada como do-

cumento histórico o sociológico sin explicación previa pues podría confundirse y trastocarse su intención y sus límites (respecto de ser documento). En el arte no existe pues una expresión auténtica, espontánea, sino que entre el artista y su obra está siempre la intensión artística que es compleja.

4. LAS PARTES DE LA OBRA DE ARTE COMO SIGNO SON:

- a) Un símbolo sensorial, es decir, es el "artefacto".
- b) Un "objeto estético" o significación que se encuentra en la conciencia colectiva. En esta forma cobra sentido la obra para el espectador de una sociedad dada, pues el signo se arraiga en la conciencia colectiva que lo hace suyo, lo interpreta y valora.
- c) Una relación a la cosa designada (relación con la realidad) pero peculiar, ya que los aspectos de la realidad no entran - en la obra de manera directa sino ya hechas artefacto estético, es decir, transformadas en un símbolo sensorial con características estéticas. Esta relación está referida al contexto general de los fenómenos sociales.

Va a ser el componente b) el que es propiamente la ESTRUCTURA de la obra de arte.

5. LAS FUNCIONES DEL SIGNO ARTISTICO:

No se entendería completo el concepto de signo si no se tuviera en cuenta las funciones que desempeña. Ya hemos visto primero que el signo artístico se comporta como autónomo. Pero junto con esta función explicada anteriormente el signo es COMUNICATIVO, es decir, que comunica algo fuera de lo artístico como artefacto que nos dice algo, que nos informa. Esta función comunicativa del arte nos lleva a la última tesis del trabajo citado, la que se refiere a la

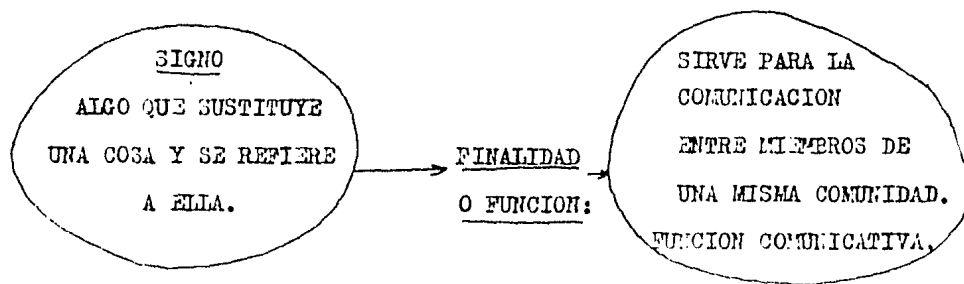
6. DISTINCION ENTRE LAS ARTES TEMATICAS Y LAS ATEMATICAS.

Esta presencia comunicativa puede ser evidente en artes como la pintura, la escultura; pero en otras artes permanece oculta (danza) y en otras es incluso invisible (música, arquitectura), ya que son aтемáticas, pero como signos tienen significación. Es decir, Mukarovsky expone aquí dos conceptos enriquecedores para el análisis de la obra de arte:

1. Función comunicativa de la obra y
2. Distinción entre las artes con tema cuya función comunicativa es evidente y artes aтемáticas en las cuales la función comunicativa está oculta o es invisible, pero marcando el aspecto de que - en unas y en otras la obra no pierde su significación ya que perdería su carácter signico.

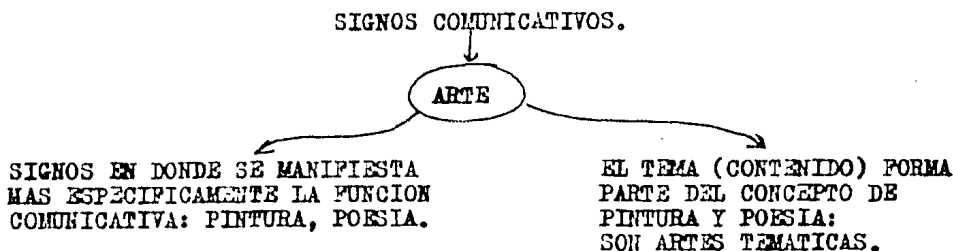
En cuanto a esta función, el autor parece hacer una diferenciación entre COMUNICACION (contacto semiótico a través del lenguaje) y SIGNIFICACION (contacto semiótico a través de signos cuyas unidades discretas no son elementos del lenguaje).

Resumiendo, la teoría Mukarovskyana acerca de la obra de arte como signo podemos exponerla de la siguiente manera:



Los signos a su vez pueden tener otras funciones aclara Mukarovsky.

Ahora bien, el arte se comporta como signo pero del tipo de los signos comunicativos, de una forma peculiar, es decir:



Algunas veces en estas artes no se manifiesta tan específicamente hasta llegar a la terminación "cero" de manifestación de la comunicabilidad, lo cual no indica AUSENCIA de ésta.

Veamos ahora la relación entre arte, comunicación y verdad.

Este aspecto es importante en la teoría de Mukarovsky ya que nos explica la peculiar relación que el autor ve entre arte y sociedad y arte y conocimiento.

Planteemos ahora el problema: ¿ La comunicación del arte es auténtica?

Para respondernos a esto Mukarovsky explica: "lo característico de la obra poética y pictórica reside en que en ellas, la función estética, predominando sobre la función comunicativa ha transformado la misma esencia de la comunicación" (28). Del MODO o manera como el artista compone la estructura de la obra el arte puede ser ficción pura o fluctuar entre la ficción y la verdad. Hasta que punto y de que modo lo hace es lo que conforma la estructura de la obra. Pero con ello no se está diciendo que el signo artístico esté privado de la relación con la realidad. "La transformación de la relación auténtica obra-signo constituye pues, al mismo tiempo su atq

nuación y su fortalecimiento. La relación se atenúa en el sentido - de que la obra no alude a la realidad descrita directamente por ella y se refuerza de manera que la obra artística en tanto que signo ad quiere una relación indirecta (figurada) respecto de los hechos importantes de la vida del receptor y mediante ellos, respecto del - conjunto de valores representado por el universo entero del receptor" (29). Es decir, la obra de arte entendida como signo refiriéndose a una realidad a la que alude pero indirectamente, se presenta distinta a las realidades a las cuales alude ya que no son las que representa; se presenta a sí mismo representando a sistemas de valores que no son aquellos de los que ha surgido ella misma y que no constituyen la base sobre la que está constituida en cuanto autónoma. Por ello es múltiple la manera como se relaciona con la realidad y de ahí la riqueza de la obra artística.

Refiriéndose a las artes atemáticas como la música y la arquitectura, Mukarovsky explica que aunque no comuniquen tienen una relación auténtica con esferas extensas de la experiencia vital del receptor, sus valores y por lo tanto pueden en este sentido ser explicadas como las temáticas. Tienen significado pero ¿cuál es el so porte de su significación?

No es precisamente el contenido puesto que no lo tiene, pero son los COMPONENTES FORMALES: o sea el nivel de tono, formación melódica, ritmo, timbre, etc. Todo esto sirve para conseguir una - postura global respecto a la realidad que para aclarar cualquier - realidad particular. Pero si decimos esto de la música o de la arquitectura no podemos pasar por alto el decir que esto mismo se pue de decir de las demás artes ya que es la característica general del arte en cuanto signo. También en arquitectura la comunicación está contenida en relación a la función práctica desempeñada por la obra

y se da por recursos plásticos formales.

Las artes atemáticas nos han mostrado pues, que la relación específica auténtica que une a la obra de arte en tanto que signo con la realidad, puede ser llevada no solo por el contenido sino también por los demás componentes.

En pintura, por ejemplo, sus componentes no solo tienen una calidad óptica: color, superficie, línea, luminosidad, sino un alcance semántico (significativo) tanto en la atemática como en la temática. Los componentes de una obra de pintura son factores significativos al igual que los componentes lingüísticos de una obra poética: "no obstante, por si mismos, estos componentes no están unidos a una realidad determinada con una relación directa, sino que como sucede con los componentes de la obra musical- son portadores de una energía significativa en potencia, que, emanando del conjunto de la obra, determina una postura frente al mundo real" (30).

El arte en su carácter semiológico es la negación de una comunicación auténtica ya que la relación con la realidad es múltiple, indirecta, figurada, que va a la conciencia y subconciencia del receptor con su postura intelectual, emocional y volitiva globales frente a la realidad. Este hecho no invalida el que el arte en cuanto signo es social, no individual, ya que el receptor es un ser social miembro de una colectividad. Esta postura frente a la realidad del arte, es la fuente de valores y de su regulación.

Mukarovsky en su libro "La personalidad del artista" pone un ejemplo muy significativo respecto a los aspectos anteriores refiriéndose a que una actriz teatral pretendía "vivir" directamente a su personaje y no podía reflejar ésto en los espectadores sin darse cuenta que no tenía que "vivir" auténticamente a sus personajes sino simbolizar artísticamente a aquellos a través de signos. Dice

Mukarovsky al respecto: "la actriz, orientada a la expresión directa e inmediata del estado psíquico, olvidó que la obra de arte es un signo destinado al espectador y que funciona como intermediario entre éste y el artista; se quedó prisionera de aquella opinión sobre la espontaneidad que vincula la obra artística (en el caso dado el personaje dramático representado por ella) con el autor..."(31)

El sentido de comunicación inauténtica es característica del arte e intencionalmente requerido por el artista y el receptor, que no ve en la obra un fragmento de la realidad verdadero sino algo que teniendo relación con la realidad puede tener elementos verosímiles y elementos fantásticos. Esto no quiere decir que el arte sea todo falsedad sino que representa a la realidad de una peculiar forma que enriquece al receptor de una manera típica, figurada y que precisamente en ello está su significación, ya que no es un lenguaje unívoco sino multívoco.

HACIA UN TRATAMIENTO SOCIOLOGICO ESTRUCTURAL DE LA OBRA DE ARTE:

Dice Mukarovsky que evolucionar significa devenir constantemente sin que por ello se altere por completo la identidad. Parte de este principio para analizar los principios fundamentales de la construcción de la obra de arte. Hay que investigar entonces aquella identidad de la obra de arte pero viéndola en su estructura y comparándola con otras estructuras en su relación. Si ya los formalistas habían planteado el estudio de la obra en sus aspectos immanentes, también el estructuralismo proseguiría a hacer lo propio; solo que mientras los formalistas van a buscar los elementos separando fenomenológicamente a la obra de lo que la rodea y del medio en el que se da. Mukarovsky no negará la validez del análisis

extraartístico y aun lo extraestético para lograrlo; pero él va a hacer la advertencia de que dichos elementos tendrán que volverse inmanentes a la obra, pasar a ser estéticos para poder ser estudiados en relación con la obra misma. Veamos como hace este movimiento en su análisis: comienza planteando la necesidad de un abordamiento sociológico entendiendo por ello un estudio comparativo entre fenómenos y sus relaciones a manera de estructuras, es decir, la esfera estética es planteada en relación con otras esferas para ver sus características.

Ya cuando se habló de la obra como signo Mukarovsky mencionó que siendo el signo algo que sustituye una cosa y que se refiere a ella, tiene en sí una o varias funciones o finalidades. Toda obra tiene un para qué y no solo puede ser un para qué estético sino que los "¿para qué?" pueden estar en muchos niveles y pueden corresponder a varios usos que se le den a la obra artística.

FUNCION ESTETICA.

Mukarovsky concibe a la esfera estética como un movimiento constante de estructuras y a la función estética como algo dialéctico ya que cambia en el tiempo y en el espacio y de una formación social a otra. Pero veamos primero que se entiende por función - aquí: Mukarovsky entiende como función la adaptación de la cosa a la finalidad a que esta debe servir. Solo que no debemos olvidar en esta definición el origen y el propio centro de las funciones, la instancia que confiere sentido a las finalidades y que constituye la base del equilibrio funcional, es decir, EL HOMBRE. Constituye el sujeto de la acción. Ahora bien no se trata aquí de concebir un falso voluntarismo del sujeto sino que, para Mukarovsky, la función no está ligada al hombre superficialmente sino que forma parte de

su propia naturaleza.

Para mantener su equilibrio físico y psíquico el hombre necesita proceder "funcionar" de manera muy diversa respecto a la realidad natural y social. "Pero al mismo tiempo existe un estado determinado, es decir EL EQUILIBRIO ENTRE LA NECESIDAD Y LA LIBERTAD; que posibilita al hombre ejercer una determinada tarea en el conjunto social, sin padecer al mismo tiempo psíquica o físicamente, la limitación de su libertad funcional" (32).

Hay que entender a la función como un concepto que designa la variedad de objetivos a los que sirve el arte en la sociedad. Es decir, en el concepto se está sintetizando el para qué del arte ya que una misma obra puede cumplir varias funciones al mismo tiempo, alternar dichas funciones, alterarlas en el tiempo. Esta transformación se da en base siempre al cambio de la DOMINANCIA de una función sobre otra alterando el sentido global de la obra, su para qué.

Toda obra de arte presenta la función estética (aunque ésta no es privativa del arte solamente) pero lo que distingue a un objeto no artístico de uno artístico es la INTENSIDAD mayor de la función estética que no se da en otros objetos.

Para poder estudiar a las funciones Mukarovsky plantea primero si hay o no límites entre la esfera estética y la función estética con otras esferas y funciones extraartísticas y extraestéticas. Estudiando dichas esferas se llega a la conclusión que viendo sus relaciones hay una imposibilidad de delimitar la esfera estética y su función de otras estructuras. La esfera estética y la extraestética no están separadas; las dos están en una relación dinámica permanente que se puede caracterizar como antinomia dialéctica. Tampoco se puede investigar el estado o la evolución de la función estética sin preguntarse en que medida está extendida sobre la superfi-

cie total de la realidad; es decir, si nos preguntamos por lo estético, no podemos subsumirlo solo a lo inmanente a él; por el contrario debemos abarcar la totalidad para poder llegar a preguntarnos por lo estético y su función.

Decir y entender las relaciones entre varias esferas de conocimiento no quiere decir que no haya sus diferencias. No podría ser abordada ninguna esfera si no pudiera ser identificable en virtud de sus diferencias. Aunque sujeta a variaciones, la esfera estética tiene sus límites en dos sentidos: la esfera de los fenómenos artísticos y la de los fenómenos extraartísticos. No se piensa que pueda haber una demarcación total, pero sí podemos plantear su diferencia a partir de la dominancia o no de una de sus funciones. Podemos decir que en el arte la función estética es una función dominante respecto de otras que en ese momento cumplen una función secundaria. Mientras que por otro lado, la obra de arte como artefacto puede en un momento dado cumplir con otra función que en ese momento sea la dominante y pasar la función estética a un lugar secundario. Lo que importa decir aquí es que aún cuando el artista o el público traten de subordinar a otra función el objeto estético, esto no invalida el hecho de que para ser considerada artística la función de terminante es la función estética. Podemos decir pues que la organización interna de la esfera estética obedece al papel determinante de la función estética (claro que sin olvidar las relaciones con otras funciones) Aquí juega un papel importante la jerarquización de las funciones. Entendemos pues la esfera del arte como la esfera de los fenómenos estéticos por excelencia ya que en la jerarquía la función estética cumple en ellos su papel de superioridad. Si de límites hablamos, el límite entre la esfera estética y la extraestética es la ausencia total de la función estética. Esto, según Mukarovsky,

debe ser considerado también como una antinomia dialéctica. La esfera de lo estético no está separada de los fenómenos extraestéticos y extraartísticos sino que como conjunto, está dominada por dos - fuerzas contradictorias que al mismo tiempo que la organizan la desorganizan, es decir, mantienen constante el proceso de su evolución. La tarea del arte aparece aquí como la renovación permanente de la amplia esfera de los fenómenos estéticos.

Si nos preguntamos por qué cosa es arte y qué no lo es, la respuesta sería complicada toda vez que encontramos artes que cumplen doble y hasta triple función (arquitectura, literatura por ejemplo) Esto lleva a Makarovsky a sacar como conclusión que el arte no es - una esfera cerrada; que sus límites no pueden marcarse de una vez y por todas porque cambia, evoluciona constantemente y sobre todo tiene desplazamientos en cuanto a las funciones que cumple. En el transcurso de su desarrollo el arte cambia sin cesar su extensión ampliándola y volviéndola a reducir. A pesar de ello, dice Makarovsky, se mantiene la validez irreductible de la polaridad entre la superioridad y la subordinación de la función estética en la jerarquía funcional. Por lo tanto, aun cuando el arte no es una esfera cerrada, puede definirse a lo artístico precisamente por la relevancia predominante de la función estética sobre las demás funciones que el arte hecho pueda tener. Esto es bastante importante ya que abre el camino a Makarovsky para una definición basada en principios de "función - estética" en contra de las definiciones de arte que a menudo incluyen un determinado juicio de valor, a veces independiente de lo estético.

Las consecuencias de la variabilidad de las funciones en - las cosas son múltiples; si podemos en un momento dado plantearnos como estético un objeto cualquiera en una circunstancia determinada,

La conclusión es que lo estético no es una característica real de las cosas ni está relacionado de manera unívoca con ninguna de las características de dichas cosas. Lo cual quiere decir, que para abordar correctamente la cuestión debemos estudiar qué cosa son las funciones y particularmente la función estética; y con ello podremos ubicar el tratamiento de los fundamentos de la construcción de una obra de arte. Pero dicha función (que en el caso del arte es la función estética como dominante) no está plenamente bajo el dominio del individuo o sea que el individuo de manera subjetiva y volitiva diga cuando una cosa es artística y cuando no. Esto es muy importante aclararlo, porque se llegaría a pensar que todas las cosas pueden adquirir en un momento dado la función estética por la voluntad plena del receptor. No se trata de afrontar el estudio sobre la obra de arte de acuerdo con las individualidades. La estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad, dirá Mukarovsky y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo. Es decir, aquí es importante el estudio que para los formalistas quedaba ajeno: el medio en el que se da la obra y sus alcances.

Mukarovsky nos habla de estructuras en relación: por un lado la estructura estética que como conjunto evoluciona. Por otro lado tenemos la estructura social que como conjunto complejo tiene una serie de relaciones así mismo complejas y una de ellas con la esfera estética; por otro lado, la misma estructura estética se ve en sus relaciones con sectores de la realidad que en un momento dado no son en absoluto portadores de función estética. O sea, en suma, la compleja interrelación de estructuras que en un momento determinado aportan la unidad respecto a lo artístico, unidad que sólo es posible a base de una conciencia colectiva que establece las rela

ciones entre las cosas, que unifica así mismo los estados de conciencia individual aislados entre sí. La conciencia colectiva que Mukarovsky entiende como un hecho social: es un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales como el idioma, la ciencia, la religión, la política, etc. En este sitio de convergencia, la esfera de los fenómenos estéticos se manifiesta como un sistema de normas.

LA FUNCION ESTETICA Y LA CONCIENCIA SOCIAL:

La función estética se manifiesta a la conciencia social con características muy específicas que Mukarovsky subraya. Todas estas características en tanto que sociales, matizan por decir así, al grupo social que las sustenta. Dichas características son:

1a. La función estética puede convertirse en factor de diferenciación social cuando la función es mayor en una sociedad y en un tiempo que en otra. Diferenciación que nos daría la rica variedad de "lo artístico" dependiendo de la sociedad y el momento histórico.

2a. La función estética actúa como factor de convivencia social al aislar al objeto afectado por dicha función en cuanto a lo elegante, lo erótico; o lo elegante y la clase social; o lo elegante y el poder. Para Mukarovsky en la función estética estaría incluido el rubro de "lo elegante", en cuanto que en una sociedad determinada este es un factor que puede, al igual que en el de diferenciación, separar objetos.

3a. La función estética provoca placer. La función estética no es para Mukarovsky una función de uso o sea una función funcional, sino la más antifuncional de las funciones, es decir, es

una función de goce que ocupa todo el espacio que no ocupa la utilidad de un objeto. "El objetivo de la función estética es la consecución del placer estético. Ya en el primer capítulo hemos dicho que es posible que cualquier cosa o acción, sin que se considere su constitución, lleguen a ser portadores de la función estética, y por consiguiente objetos de placer estético. Sin embargo, existen ciertas premisas en la constitución objetiva de la cosa (del portador de la función estética), que facilitan la aparición de la función estética. La potencia estética no es, por supuesto, inherente al objeto: "para que las premisas objetivas puedan hacerse valer, tienen que participar de algún modo en la constitución del sujeto del placer estético. Las premisas subjetivas pueden tener una justificación tanto completamente individual, como social, como finalmente antropológica, dada por la condición natural del hombre en tanto que género" (33)

4a. La función estética puede suplir a otras funciones ahí donde éstas han perdido toda operancia. En este sentido se convierte en factor de economía cultural ya que conserva las creaciones o instituciones humanas que habían perdido sus funciones originarias, por ejemplo, en las ruinas de una civilización y en los trajes regionales.

5a. La función de signos que destaca en primer término al sujeto es la función estética. No se trata aquí de un sujeto individual dado que se está refiriendo al hombre en general; en segundo lugar precisamente la realidad que está bajo el dominio de la función estética es un signo, es decir un asunto de entendimiento supraindividual. Con esto Mukarovsky trata de salvar el hecho de que no se entienda la función como asunto de estados de ánimo y de emociones que pertenecen a la esfera individual y no social.

6a. A diferencia de otras funciones (como la política, la cognocitiva) la función estética no tiene ningún objetivo concreto, no tiende a realizar ninguna tarea específica. Excluye a las cosas del contexto práctico.

7a. Esto no quiere decir que la función estética separe al arte de la vida; al contrario, va directamente a los intereses vitales del hombre en la medida de su carácter no unívoco, que hace a la función estética "transparente", es decir, que ayuda a las otras funciones. Mientras que las demás funciones tienden a la "especialización" funcional, la función estética tiende a la multifuncionalidad consiguiendo que el arte tenga alcance social; con ello enriquece las relaciones del hombre con la realidad ya que no se limita a un solo aspecto funcional.

8a. No impide la iniciativa creadora del hombre sino que la función estética estimula la creación desarrollándola en muchos sentidos (se habla aquí tanto del creador como del espectador).

9a. Considerando a la función artística desde el punto de vista individual del artista éste, al hacer su obra, no obstante - adaptar la estructura de la obra a una función determinada, no elimina a ninguna otra función ya que la limitaría y empobrecería su contacto con la realidad.

10a. Definido en cuanto a función estética, el arte es "un conjunto de energías vivas que están en permanente tensión y conflicto recíproco"(34).

Las funciones de la obra de arte no son casillas separadas sino "un movimiento que transforma continuamente el aspecto de la obra de un receptor a otro, de una nación a otra, de una época a

otra" (35).

lla. Los individuos y las formaciones sociales enteras, diversos medios y estratos sociales DECIDEN de qué manera se producen cambios en la estructura general de las funciones. Mientras que el artista impregna a su obra de su subjetividad y la adapta de antemano a una función determinada, el receptor decide, hasta cierto punto, si la obra del artista debe o no funcionar como obra de arte.

En conclusión, el autor ve a la función estética como algo más que algo flotante en la superficie de las cosas y del mundo. Interviene de manera precisa en la vida social del individuo, enriqueciéndola, cambiándola, superándola. Se encuentra en constante movimiento al igual que todo lo social.

Al mismo tiempo y como ya se dijo antes, la esfera de los fenómenos estéticos se manifiesta a la conciencia colectiva como un sistema de normas, es decir, de reglas específicas que parecen cumplirse al seno del grupo social y que parecería que son estáticas en la medida que su cumplimiento exige una obligatoriedad. Por lo tanto, es importante que veamos cómo aborda Mukarovsky a la norma estética:

NORMA ESTETICA:

Para enfocar bien el problema hay que darse cuenta de la antinomia dialéctica entre la pretensión de la norma a la obligatoriedad general (sin la cual la norma no existiría) y el hecho de su carácter real tanto limitado como variable. Tenemos pues que abordar el problema planteándonos las relaciones entre la norma estética y la organización social ya que el carácter variable y obligatorio de la norma no pueden ser comprendido y justificados simultá-

neamente ni desde el punto de vista del hombre como género ni del hombre como individuo sino únicamente desde el punto de vista del hombre como ser social. O sea, la norma como regla tiende a un cumplimiento irrestricto, pero esta tendencia (sin la cual no sería posible hablar de ella) no quiere decir que no haya una constante variabilidad o un paralelismo de normas y que incluso la norma es té constantemente siendo violada; todo ésto le da su carácter dialéctico y está en constante movimiento como los valores que representa y a los cuales tiende a ubicar, a aceptar o violar dentro de un grupo social.

La característica más peculiar de la norma estética es que si se pretende en lo estético la originalidad y la transformación constante de la realidad, la norma tiende siempre a ser negada.

Para poder explicar ésto, Mukarovsky empieza por definir - que entiende por valor, aceptando la definición teleológica en la que el valor es la capacidad de una cosa para lograr un objetivo - determinado; ahora bien ésto no depende sólo de la cosa sino de un sujeto determinado también, ya que toda valoración contiene un momento subjetivo.

Mukarovsky va a hacer diferenciaciones entre distintos modos de valorar. Cuando valoramos singularmente nuestra valoración depende exclusivamente de la libre decisión del individuo. Pero es menos aislado el acto de la valoración en aquellos casos en los que su resultado aunque solo es valido para el individuo en cuestión, - el objetivo correspondiente es conocido por el individuo a partir - de experiencias anteriores. Aquí se puede regir el valor por una norma, pero en última instancia es una norma aceptada libremente por - el individuo. En el último caso en el que podemos hablar de norma - auténtica, para Mukarovsky, es cuando se habla de objetivos general

mente reconocidos respecto de los cuales el valor se percibe como existente independientemente de la voluntad del individuo y de su decisión subjetiva, es decir, como un hecho de la conciencia colectiva. En el valor estético, que determina el placer estético, el valor está estabilizado por la norma que es una regla general que debe ser aplicada a cada caso concreto que la incumbe y el individuo puede o no entrar en contradicción con ella. Es decir, nos encontramos frente a una norma que estabiliza un valor pero no ya tan primario y singular como es el que pudiera ponerle un individuo particular a las cosas; nos enfrentamos aquí con un complejo fenómeno en el que intervienen aspectos no de vivencias individuales sino toda una maraña de elementos sociales. El individuo se enfrenta con objetos de los cuales su medio habla como estéticos y no estéticos y las razones que se aducen no son subjetivas solamente. La norma se implanta no por capricho del sujeto sino a partir de aspectos dados por la conciencia colectiva.

Ahora bien, la norma puede cumplirse o no ya que no es ley natural. Es decir, puede ser violada e incluso pueden existir dos normas o mas para aplicarse a un mismo caso. La norma está basada en la antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la potencia meramente reguladora e incluso solo orientativa que implica la posibilidad de su violación. Esto podemos verlo palpablemente en la evolución de la norma en períodos de la historia del arte en los que tiende a estabilizarse y otros períodos en que la violación es la constante,

Pero como se dijo al principio de este apartado, la característica peculiar de la norma estética es precisamente la constante violación a lo que en un momento determinado de las condiciones sociales se consideraría como la norma, de ahí la originalidad de la

obra de arte.

Esto plantea varias preguntas:

10. ¿Cómo llega a realizarse la multiplicidad de la norma estética? Para contestar a ésto hay que concebirla siempre como un hecho histórico. Las normas estéticas se transforman al ser aplicadas pero de una manera más amplia y al descubierto respecto de otras normas como la lengua y las leyes, por ejemplo. La forma, dice Mukarovsky, en la que la transformación de la norma es advertida no tiene siempre la misma intensidad en todos los sectores - de la esfera estética; la manera más llamativa es la que se observa en el arte en el que la violación de la norma estética es uno de los recursos principales del efecto. (36)

Pero queda por contestar otra cosa que para Mukarovsky es de vital importancia: ¿Cuáles son las premisas de la constitución objetiva de una cosa que facilitan la aparición de la función estética y por ello de una norma estética? Ya se vió en las características de la función estética, que el objetivo de dicha función es producir placer estético; se dijo también que cualquier cosa o acción sin que se considere su constitución pueden llegar a ser portadores de la función estética y por consiguiente objetos de placer estético. Sin embargo existen ciertas premisas objetivas - constitutivas que facilitan por decirlo así la aparición de la función estética. No hay que olvidar que para Mukarovsky la potencia estética no es inherente al objeto y por lo tanto, va a poner énfasis en el sujeto de la relación estética ya que si no hay elementos objetivos en el objeto que puedan valer para decir que hay función estética debe haberlos entonces en el sujeto de la relación.

Para hacerse valer entonces, las premisas deben participar en la constitución del sujeto del placer estético. Dichas premisas

subjetivas pueden tener una justificación tanto completamente individual como social como finalmente antropológica, dadas por la condición natural del hombre en tanto que género.

Estas premisas antropológicas son para Mukarovsky:

El ritmo (para artes temporales).

La recta perpendicular y horizontal, la línea horizontal.

El ángulo recto y la simetría (para artes espaciales en general).

El carácter complementario de los colores.

El contraste de color e intensidad.

La ley de estabilidad del centro de gravedad (para escultura).

Y deducibles de estos principios tendríamos:

La ley de la simetría.

La sección áurea. (37)

"La enumeración de principios antropológicos que acabamos de hacer, no pretende ser de ninguna manera completa. Y por más que lo sea, es seguro de antemano que su red no puede ser nunca tan amplia y densa como para poder contener en detalle los equivalentes de todas las normas estéticas posibles. No obstante, para poder suponer que la norma estética como conjunto, tiene su fundamento constitutivo, basta la existencia de la relación parcial entre ella y la base psicofísica". (38) Estas premisas pues, para el autor, tendrían una validez objetiva que ve al sujeto de la relación como único portador de elementos objetivos, comprobables; el objeto sobre el que se aplica la norma no los tiene. El objeto es solo soporte de aquellos para funcionar y para la normación. Mukarovsky habla de estas premisas en un marco de igualdad meramente sincrónico dado que a todas ellas les da carácter antropológico basándose en el elemen

to de que en un momento dado parten de aspectos meramente genéricos humanos en cuanto a por ejemplo: la regulación de la respiración para el ritmo o la constitución vertical u horizontal del cuerpo humano para la línea horizontal y vertical. Este es el criterio de objetividad que aplica.

Todas estas premisas no funcionan para Mukarovsky precisamente como normas e incluso como ideales, cuyo cumplimiento representaría la perfección estética; por el contrario, ellos representan la base para percibir la violación constante de un orden. Son a manera de una fuerza centrípeta necesaria para que se de la fuerza centrífuga deformadora de la norma. Su importancia radica en la variedad de las normas; ésto lo demostraría el hecho de que en la historia del arte vemos que hay períodos en los cuales la violación a dichos principios es mayor que en otros, por un lado, y por otro, períodos en los cuales debido a la no violación de dichos principios se produce una indiferencia estética.

De todo lo anterior se deduce que las normas no se dan de una manera arbitraria sino que obedecen a principios que si bien no conforman la norma en sí están presentes como premisas para ella.

De aquí también se deduce una definición de lo que es la obra de arte respecto de la norma estética; se le define como "una aplicación no adecuada de la norma estética de modo que su estado actual no se altera por una necesidad involuntaria, sino intencionalmente, y por ello mismo de manera muy sensible" (39) El término violación de la norma se aplica aquí como "relación entre la norma temporalmente precedente y la norma nueva distinta de aquella y que se halla en proceso de formación" (40). Esto explicaría en gran medida el hecho de que el arte auténtico al mismo tiempo que produce placer trae una especie de desagrado producido por la sorpresa (como

factor de originalidad con el que el artista acepta y rechaza dialécticamente la norma) de algo que rompe con la norma que está en vigor respecto de algún aspecto constitutivo del arte. O sea, el arte se aleja del carácter convencional en el que trata de sumirlo la norma y por eso el espectador sufre desagrado delante de ella. ¿Le desagrada tal objeto porque representa algo de mal gusto? Según Mukarovsky, el mal gusto no es en absoluto todo lo que no concuerda con la norma estética, de mal gusto hablamos cuando nos referimos a un objeto producido por el hombre y en el que observamos dos cosas: por un lado una tendencia a cumplir una norma y por otro la incapacidad de realizarlo. (Mukarovsky se refiere aquí a la imposibilidad técnica de un artista que aunque pretenda cumplir la norma, no sabe organizar los elementos estéticos de manera estética y falla en su producción). En este sentido, el mal gusto es la antítesis del arte aunque éste utilice a veces como recurso del efecto a aquél. Y es que el desagrado estético constituye un componente casi permanente del arte vivo en un contraste dialéctico con el placer estético. Aunque los componentes desagradables por sí mismos fuera del contexto total de la obra de arte pueden ser valores negativos, desagradables, en el contexto total de la obra de arte pueden pasar a formar parte del valor total positivo de placer estético.

Se ha hablado de un arte y una norma, pero hay que ser claro en cuanto a qué artes se está refiriendo el autor. Ya se había dicho que en una sociedad pueden prevalecer una u otra forma de arte o subsistir paralelamente normas. Pero lo que se debe aclarar es - ¿quién es quien impone y por qué la norma en un momento dado y a qué arte pertenecen dichos elementos. Todo lo anteriormente dicho de la norma es válido solo tratándose de lo que, a falta de otro nombre, Mukarovsky denomina "arte superior". Para él es el arte cuyo porta-

dor es el estrato social dominante. Es precisamente este arte la fuente y el renovador de las normas estéticas; al lado de él existen otras normas de otras formaciones artísticas: el arte popular, de salón, de bulevar, por ejemplo; pero éstos generalmente adoptan la norma ya creada por el "arte superior".

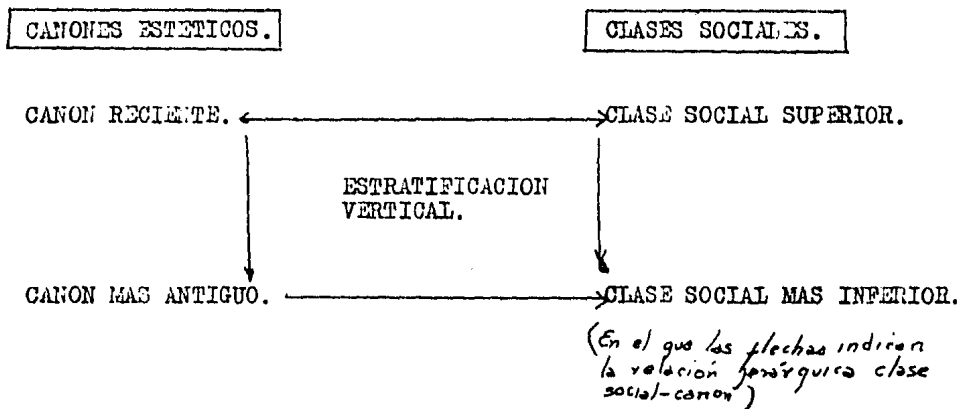
Y es precisamente de este arte superior que las normas penetran en otros sectores de la esfera estética como la decoración, la moda, las costumbres. El proceso no es simple; el ritmo de sustitución y de evolución de las normas es muy variado; hay normas - que se afincan muy fijamente en algún sector de la esfera artística o en algún medio social y pueden sobrevivir mucho tiempo. Así es como surge la convivencia y la competencia de muchas normas paralelas (en el folklore, por ejemplo, algunas normas han durado por siglos como en el vestido, y estas han sido tomadas indudablemente del "arte superior").

Con lo anterior no se está diciendo que en suma solo exista el "arte superior" y que las demás formaciones artísticas sean solo un derivado, una copia de aquella; por el contrario, reconociéndose que adquieren la norma de la clase superior culturalmente, las capas inferiores la transforman constantemente de manera estética con lo que se constituye un verdadero arte, no una copia de aquel. Es un movimiento dialéctico que se da entre la aceptación y el rechazo constante a la norma prevaleciente, pero enriqueciéndola constantemente. Ahora bien, esto da lugar también a que pervivan varias normas, incluso para el mismo objeto en cuestión. En una misma sociedad pueden existir varios cánones estéticos; esta coexistencia no se da de forma pacífica sino que existe un movimiento dialéctico constante de jerarquización y de oposición entre ellas. Los distintos cánones se distinguen por su cronología relativa y también por sus cua

lidades puesto que mientras un canon más antiguo es más fácilmente aceptado y entendido y tanto menor la oposición a él, un canon nuevo representa algo desagradable por el impacto de lo transformador; en este sentido se produce una jerarquización de cánones en la cumbre de la cual se encontraría el canon más reciente y abajo los más antiguos, más mecanizados, más integrados con los demás tipos de normas.

Como para Mukarovsky se trata de un problema social; no se puede ver la jerarquía estética sin ver también la jerarquía social en una estratificación vertical y una horizontal, lo que se puede representar en el siguiente esquema:

RELACION ENTRE JERARQUIA ESTETICA Y JERARQUIA SOCIAL.



ESTRATIFICACION HORIZONTAL:

EDAD ----- SEXO ----- PROFESION
(Generación)

Interpretando la estratificación vertical, Mukarovsky trataría de explicar el hecho de que:

1o. Es la clase social dominante culturalmente quien impone el canon.

2o. Que precisamente en cuanto impuesto este canon reciente tiene problemas en cuanto a la aceptación de sus elementos por la - novedad que aporta violando la norma establecida.

3o. Que los cánones más antiguos prevalecen con mayor fuerza en las clases sociales más inferiores debido a que tienden a permanecer más tiempo en ellas que no tienen como norma el rechazo continuo (por ejemplo en el folklore).

4o. Todo lo anterior explicaría en cierta medida el que - miembros de una misma clase social en un mismo momento histórico tengan gustos diferentes de acuerdo con cánones diferentes.

5o. Pero también viendo la estratificación horizontal vemos como miembros de diferentes clases sociales pero de una misma generación pueden tener gustos similares.

6o. Las diferencias generacionales son el foco de las revoluciones estéticas.

7o. No es necesario que el gusto más reciente esté en relación con la capa superior (por ejemplo en Rusia, la clase social dominante era la aristocracia, pero el arte superior del que salió la renovación de la norma estética era dominio de la burguesía). Esto hay que aclararlo porque cuando se toma como una necesidad autonática de clase, se corre el peligro de interpretarse equivocadamente - el esquema anterior. Lo correcto para Mukarovsky, más bien es decir que la conexión entre la organización social y la evolución de la - norma estética es indiscutible al igual que las relaciones entre las jerarquías pero que todo esto debe tomarse solo como base de varian-

tes evolutivas y no como algo necesario.

8o. La norma estética al envejecer o estancarse desciende en la escala jerárquica social pero aquí no se trata de un descenso cualitativo ya que aunque desciende muchas veces la capa inferior la enriquece y revitaliza convirtiéndolas en normas válidas estéticamente.

9o. Al enriquecer a la norma nuevamente, el canon, que había descendido, sube hasta el mismo foco de los procesos estéticos y se convierte en su aspecto transformado otra vez en una nueva norma joven y actual.

10o. El foco de los procesos estéticos más determinante es la clase social dominante.

Al describir esta problemática de la norma estética no hay que olvidar que se trata de relaciones sociales en cuanto que no se están relacionando entidades particulares norma-individuo sino que la estructura de las normas se relaciona con la estructura de la sociedad para cuya relación las normas dadas constituyen el contenido de la conciencia colectiva.

Resumiendo, para estudiar a las normas estéticas Mukarovsky propone analizar el problema en dos cuestiones: MODO como las normas estéticas se relacionan con las demás normas y POSICION de subordinación o de superioridad respecto del conjunto de las demás normas.

Veamos primero el MODO como las demás normas se relacionan o integran con las estéticas:

Dicho análisis no puede hacerse, para Mukarovsky, si no es a través de relacionar dos tipos de contexto de normas correspondientes a dos medios sociales diferentes; el autor lo plantea tomando la polaridad de dos medios sociales contradictorios: viendo el -

contexto válido para la clase social dominante culturalmente contra dictorio del medio social portador de la cultura folklórica.

Mientras que en el primer contexto (clase social dominante) la norma estética se relaciona con otras de manera libre y autónoma y que por lo mismo evoluciona rápidamente, en el contexto del folklóre, las normas estéticas no son tan libres; participan de la unión de otras normas estrechamente y por lo tanto, la norma estética es mucho menos variable ya que unas normas se estorban con otras en su desarrollo y cambio. Así mismo, el medio folklórico no crea sus propias normas sino que las retoma de la clase social dominante. Con lo anterior, no se niega originalidad a la norma estética - folklórica ya que la norma dominante se matiza, se enriquece, se transforma, pero aunque a ésto podamos llamarle una violación de - la norma más bien tiene el carácter de mera variante de la norma y no de la constante violación de aquella. Con ésto, Mukarovsky marca una diferenciación esencial entre dos formas de arte que subsisten paralelamente ya que de una u otra manera el arte folklórico por ejemplo, estaría siempre subordinado a las normas que impone el "gran arte" es decir, el arte folklórico es menos arte que "el gran arte" en este sentido. Aquí se aborda la cuestión desde el punto de vista de la libertad en el arte pues va a ser libre el "arte superior" innovando y rompiendo normas mientras que el arte subordinado solo tendrá la libertad de recrear lo que con mayor libertad hizo el "arte superior".

En cuanto a la dominación y subordinación de la norma estética, ésta corresponde a las diferencias entre la capa que es el proprio portador de los procesos culturales y la capa popular urbana en cuyos productos prevalecen jerárquicamente otras normas, como las emotivas, las funcionales o las utilitarias."Resulta que la manera de

abordar el problema de la norma estética desde el punto de vista sociológico no es solo una de las formas posibles, o incluso laterales, sino que se trata, junto con el aspecto no ético del problema, de una necesidad fundamental, puesto que posibilita averiguar en detalle la contradicción dialéctica entre la variabilidad y la multiplicidad de la norma estética y su pretensión de invariabilidad incondicional. Hemos señalado además, que, teniendo su fuente en el arte de aquella clase social que es portadora de procesos culturales, las normas estéticas se renuevan constantemente: las más antiguas descienden por lo general sobre la escala de la jerarquía social y frecuentemente, habiendo bajado hasta el nivel más bajo, vuelven a elevarse repentinamente penetrando en el arte de la clase culturalmente dominante. Esto, por supuesto, no es más que un esquema general, complicado en el proceso real tanto por las influencias de la estratificación horizontal de la sociedad, como por la variabilidad de la relación entre la norma estética y las demás normas, variabilidad que depende de la solidez de la unión recíproca entre los diversos tipos de normas y su jerarquización. El propio esquema general, y aún más sus complicaciones dan testimonio del hecho de que la norma estética no puede ser concebida como una regla que funciona a priori, y que no puede medir con exactitud de una máquina las condiciones óptimas del placer estético, sino que es una energía viva, que con toda la multiformidad de sus manifestaciones organiza la esfera de los fenómenos estéticos y determina la dirección de su proceso" (41).

En la anterior cita Mukärovsky plantea varias cosas importantes respecto al análisis de la obra de arte: primero está su doble planteamiento de análisis uno noético y otro sociológico del problema; después nos habla de procesos de jerarquización y subordinación de la norma estética como procesos multiformes que organizan la esfera de los fenómenos estéticos. Pone énfasis en el movimiento con

el que se manifiesta la norma estética en un proceso que va de las capas superiores a las inferiores de una sociedad y aún enfatiza sobre el hecho de que el arte de las capas inferiores depende de aquél y sus innovaciones están condicionadas por las grandes e importantes aportaciones de innovación que la capa superior hace en el foco mismo del movimiento artístico.

El concepto de "arte superior" lo aborda Mukarovsky en varias de sus obras. En "El arte y la concepción del mundo" justifica esta tipología del arte especificando las características que ya había expuesto en "Función, norma y valor como hechos sociales" pero ampliando éstas al explicar que es el arte "en el sentido más estricto de la palabra" ya que su nombre se debe al RECONOCIMIENTO GENERAL (¿universalidad?) de él. Es el arte que tiene como principal característica una estrecha relación con la concepción del mundo entendida ésta en sus tres aspectos el noético, el ideológico y el filosófico. Ahora bien, la relación entre "arte superior" y clase dominante no debe ser concebida, dice Mukarovsky, como demasiado rígida. "Nuestra propia experiencia nos dice que no todos los miembros de la clase dominante llegan por la evolución de su entendimiento artístico al "arte superior"; y en cambio no es difícil encontrar casos en que el "arte superior" haya sido recibido con entusiasmo fuera de la esfera de la clase dominante. En los últimos decenios hemos tenido la ocasión de oír a numerosos artistas declarar que no crean para aquellos que tienen, con respecto a su creación, el único derecho consistente en el hecho de ser ricos y poder comprar sus obras, por ejemplo cuadros y esculturas. Aparte de esto, es muy probable que el "arte superior" no desaparezca ni siquiera después de la eliminación más perfecta de las diferencias de clase y que, extendiendo su base social sobre la sociedad entera crezca y se perfeccione. Es pues necesario buscar o

tro rasgo característico de este arte. Parece que será precisamente el hecho de que el arte superior es -o debe ser- el arte que exige algo del receptor, le plantea problemas, reclama su actividad; y éste es precisamente el arte que se encuentra en auténtica relación con lo que llamamos concepción del mundo en sus tres aspectos" (42). Por lo tanto, queda claro que para el autor el "arte superior" es igual al verdadero arte.

EL VALOR ESTÉTICO:

Para seguir abundando en lo que es la obra de arte necesariamente se tiene que abordar el por qué y para qué de la función y normas estéticas es decir, el valor estético.

Mukarovsky no comienza definiendo lo que es valor, pero de manera general, en su escrito lo caracteriza de forma muy variada, a veces habla de valores objetivos al referirse a los materiales de la obra de arte y de valores subjetivos al referirse al "objeto estético" diferenciándolo del "artefacto material" de la obra de arte, en cuanto que es la "significación" que posee el fenómeno artístico por lo cual dicho fenómeno pasa a ser un objeto para un suje to, es decir, pasa a ser vehículo de un determinado tipo de comunicación, la estética; se refiere a artefacto para designar propia mente al utensilio, al aparato, al objeto material que sostienen y vincula la significación estética.

No se da el valor estético como un valor separado de otros sino que la obra de arte es el conjunto de valores extraestéticos y que eso es precisamente y nada más el valor estético.

El análisis por el que llega a este resultado es el siguiente:

Si se estudia qué es la función estética, podemos decir que es la fuerza que crea el valor estético cuando en una esfera más amplia

que el valor mismo ya que hay veces que hay función estética acompañando a otra función y aquella solo es secundaria, resultando de esto que el valor estético también lo es.

Ahora bien, la condición indispensable para que se de el valor no es el cumplimiento de la norma particularmente ahí donde el valor estético predomina sobre los demás o sea en el arte. Concluye de aquí Mukarovsky que el arte es la esfera propia del valor estético puesto que representa "la esfera privilegiada de los fenómenos estéticos".

La característica primordial del valor estético es que a diferencia de otros valores en los cuales es condición indispensable cumplir la norma, en los valores estéticos la norma es constantemente violada y aún cuando en algunos casos específicos se mantiene, - su cumplimiento es un recurso, no un objetivo. El valor fuera del arte está supeditado a la norma; por el contrario la norma, dentro del arte está supeditada al valor.

En un análisis sociológico, del valor dice Mukarovsky que deben abordarse dos aspectos: LA VARIABILIDAD DEL ACTO VALORATIVO Y LOS REQUISITOS NOETICOS DE LA VALIDEZ OBJETIVA (Y POR LO TANTO INDEPENDIENTES DEL RECEPTOR).

LA VARIABILIDAD DEL ACTO VALORATIVO:

Mukarovsky acorde con su estética que enfatiza más al sujeto que al objeto de la relación, aborda aquí el problema desde el punto de vista del sujeto que valora.

1o. ¿Quién es ese sujeto? Para Mukarovsky es un sujeto social en un momento histórico determinado. 2o. ¿A qué o a quién valora ese sujeto social? Valora a objetos que no son entes permanentes sino -

que cambian de acuerdo con el prisma desde el que se les vea, siendo así que obras de arte pueden estar valoradas positivamente en dos épocas diferentes, pero los matices por los cuales se les da el valor positivo pueden haber cambiado de una época a otra. Es natural por tanto que el valor varíe tanto jerárquicamente como en su polaridad. Los ascensos y descensos del valor son constantes también; hay que aclarar que hay obras que mantienen durante mucho tiempo un valor determinado y otras llamadas "eternas" en cuanto que jerárquicamente se mantienen en un lugar privilegiado del valor - aunque éste haya cambiado en matices como "exclusivo" o "histórico" de acuerdo con la época en la que se valore; como resultado de todo lo anterior podemos decir que en toda obra de arte (ya sea que cambie o que tenga una constante de valor) la permanencia en valores "eternos" no es un estado sino un proceso.

En cuanto al sujeto artista también tiene que ver en sus intenciones con la perdurabilidad o no de la obra de arte ya que de acuerdo con el material que use será la perdurabilidad o la pretensión de esa perdurabilidad. Las razones de estos procesos debemos verlas entonces en las complejas relaciones entre artista y consumidor y entre arte y sociedad. Las instituciones sociales como la crítica, el peritaje artístico, la educación artística, el mercado del arte, los medios publicitarios, encuestas, las exposiciones, los museos, las bibliotecas, los concursos, los premios, la censura, regulan la valoración de la obra. Tampoco se debe olvidar lo que ya se vio respecto de los cánones artísticos que pueden pervivir juntos - por lo que las valoraciones tienden también a distintas escalas, se entrecruzan y penetran. Este proceso nos lleva a la transformación constante del valor.

"La variabilidad del valor estético no es, pues, un profe

nómeno secundario que se desprende de la "imperfección" de la creación y las percepciones artísticas, de la incapacidad humana para alcanzar el ideal, sino que pertenece a la esencia misma del valor estético, que no es un estado (ergon) sino un proceso (energeia)" (43)

Si se está diciendo que el sujeto del valor es un sujeto social debemos deducir de aquí que la valoración estética tiene un carácter colectivo e incondicional que se refleja en los juicios individuales. Mukarovsky no olvida que hay que acentuar el aspecto que denomina conciencia colectiva ya que va a ser el foco donde se da, transforma, cambia o desaparece el valor.

Si está en constante movimiento el valor, deducimos que es un proceso cuyo movimiento está determinado por un lado por la evolución inmanente en la propia estructura artística y por otro por el movimiento en los cambios de la estructura de la convivencia social. Es decir, se encuentra el valor estético determinado por las relaciones entre la estructura artística y la estructura social.

Si hablamos de un movimiento en el valor artístico, tal parece que se hablara de una relatividad constante; pero el mismo Mukarovsky aclara que no se puede hablar de relatividad en este proceso, pues una persona ubicada en un contexto social determinado y en un momento histórico determinado, cuando valora una obra, sus valores aparecen ante ella como cualidades necesarias y permanentes del objeto, o sea típicos de un estado de cosas y por lo tanto verdaderos.

LA OBJETIVIDAD DEL VALOR ESTETICO:

Para poder analizar esta segunda parte de la problemática del sentido social del arte, se debe partir del carácter de signo (semiológico) del arte en el sentido de que es en definitiva un -

signo que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, aunque de una o de otra manera debemos tener en cuenta la constitución antropológica del hombre común a todas las personas y válida como base de la relación invariable entre el hombre y la obra.

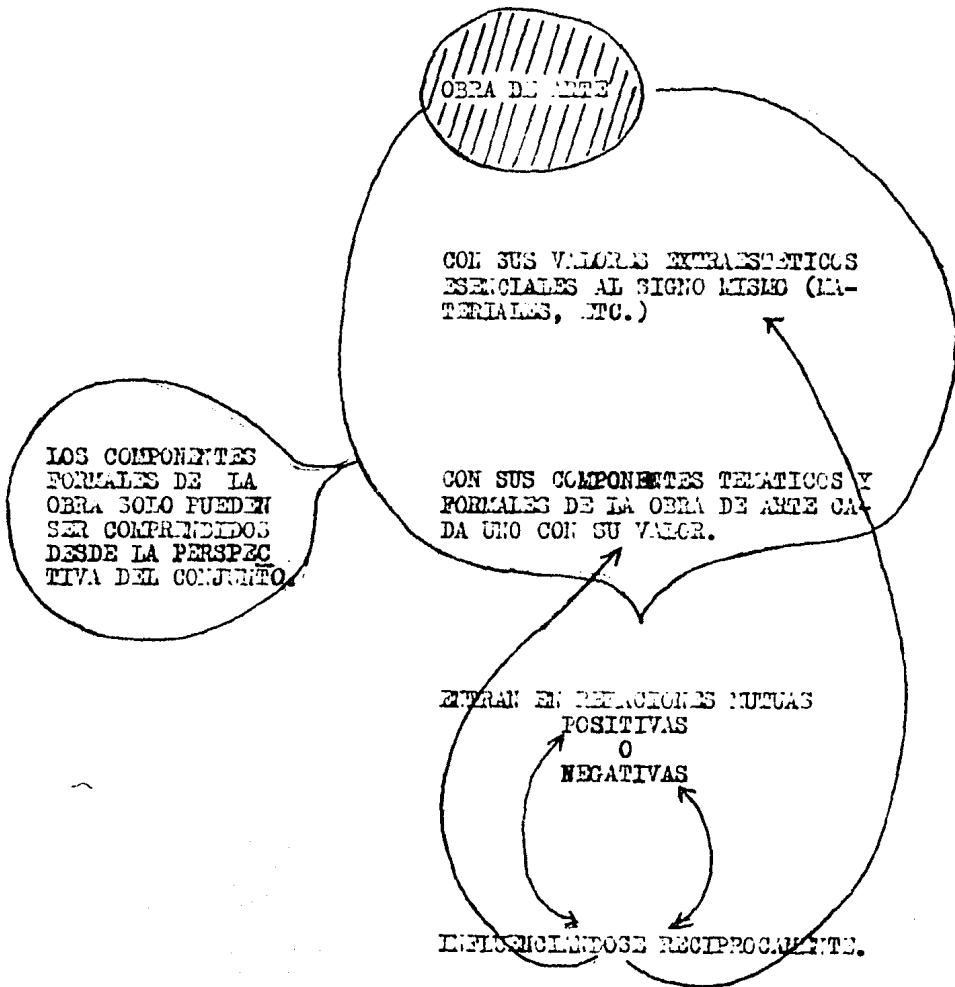
Aunque esta constante parecería ser el valor objetivo no se puede pasar por alto el valor signico de la obra y en cuanto a tal sus relaciones, momento histórico, sociedad. De todo esto concluye Mukarovsky que no es posible escapar del alcance del carácter social del arte.

Ahora bien, si se concretara el análisis de la obra de arte solo al valor estético, no se abordaría la problemática de una manera completa hay que analizar también a los demás valores incluidos dentro de la obra e valores extraestéticos ya que ellos también pasan a formar parte del contenido de la misma. Si los componentes formales de una obra de arte solo pueden ser comprendidos desde la perspectiva del conjunto no vemos en ella solo valores estéticos sino valores extraestéticos juntos, componentes todos que entran en relaciones mutuas positivas y negativas y que se influyen recíprocamente. Estas contradicciones no rompen la unidad de la obra ya que esta unidad no es una suma mecánica sino que se le presenta al receptor "como una tarea cuya realización es necesaria para eliminar las contradicciones que aquél encuentra en el transcurso del complejo proceso de percepción y valoración de la obra" (44)

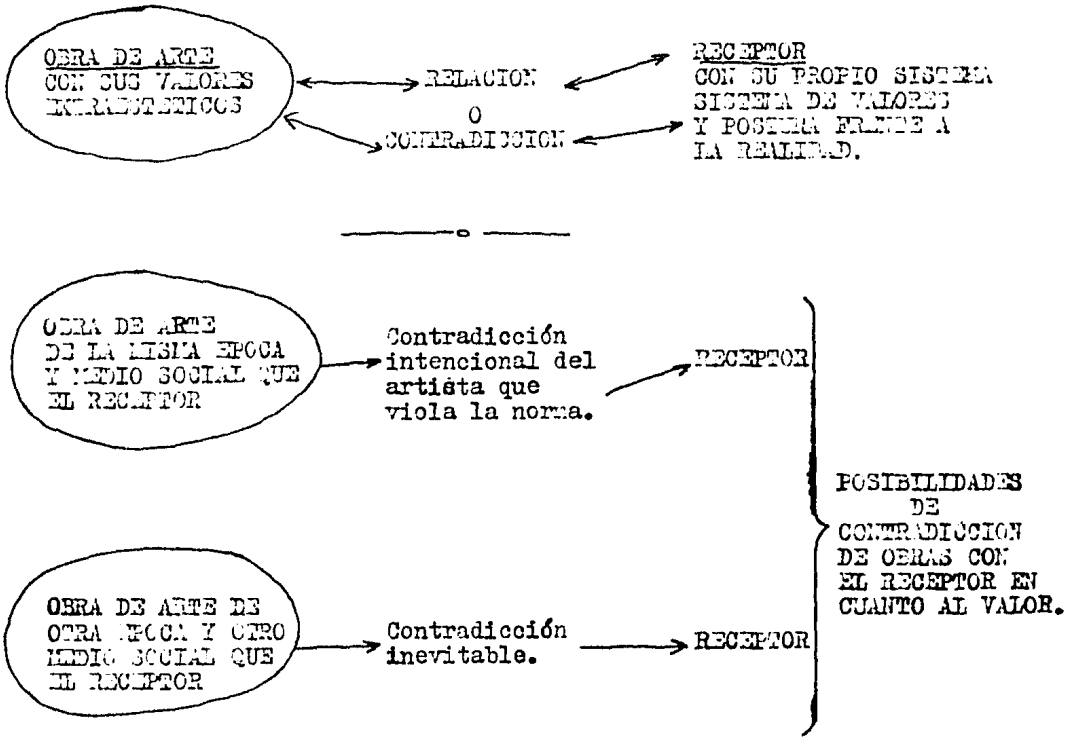
Es decir, como una compleja unidad en que habiendo contradicciones estas son las que le dan el carácter de obra y como tal de unificado trabajo. Y esta misma obra entra en relación con un receptor que tiene a su vez su propio sistema de valores y su propia postura frente a la realidad así que en dicha relación también se dan sus contradicciones. Las posibilidades de contradicción son

múltiples y dependen tanto de la obra como de la época y el medio social así como del receptor.

Podemos poner en un esquema el movimiento de los valores y sus interrelaciones internas en la obra de arte,



y también las interrelaciones valorativas de una obra con otras de una misma o de otra época y con los receptores de una época o de otra.



Es decir, Mukarovsky ve una imposibilidad de explicar el valor estético de una obra si no se ve precisamente y en relación con la esfera de los valores extraestéticos de la misma obra explicando sus relaciones valorativas positivas o negativas. Asimismo, después de explicarse las relaciones internas de la obra hay que ver las relaciones y contradicciones que se dan de obra a obra y de autor a receptor en sus múltiples posibilidades. Pero la expli-

cación no se detiene ahí: hay que pasar al análisis de la estructura interna de la obra artística para llegar al centro del problema.

RELACION MUTUA ENTRE EL VALOR ESTETICO Y OTROS VALORES DE LA OBRA:

Ya se dijo que el valor estético es el que predomina en la obra de arte (sobre los demás valores y funciones). En ese sentido Mukarovsky plantea que la obra de arte tiene su finalidad en sí misma; cosa que no debe confundirse con la "carencia de interés" del arte, según Kant. Para refutar este error hace falta abordar la posición y el carácter del valor estético en el arte desde el interior de la estructura estética, es decir desde los valores extraestéticos, extendidos sobre los distintos componentes de la obra, hacia el valor estético que da unidad a la obra artística. En este momento del análisis, nos encontramos, dice Mukarovsky con algo inusitado: hemos dicho más arriba que todos los componentes de la obra artística, tanto temáticos como formales son portadores de valores extraestéticos y que se interrelacionan dentro de la obra. Entonces, la obra de arte aparece como un conjunto de valores extraestéticos y únicamente como ese conjunto; pero entonces, ¿dónde quedó el valor estético? Para Mukarovsky se ha disuelto en los distintos valores extraestéticos y no representa propiamente nada más que "la dominación global de la integridad dinámica" de las relaciones mutuas de aquellos. Concluyendo de esto, Mukarovsky hace una crítica a los planteamientos formalistas acerca del análisis con distinción entre el criterio "formal" y "temático" por incorrecto ya que no pueden separarse. "El formalismo de la escuela estética y teórico literaria rusa tenía razón afirmando que todos los componentes de la obra artística son, sin distinción, partes de la ob

ma. No obstante, es necesario añadir que igualmente todos los componentes de la obra de arte son portadores de la significación y - de los valores extraestéticos y que por lo tanto, forman parte del contenido. El análisis de la forma no debe ser limitado al mero análisis formal; y por otro lado tiene que quedar claro que solo toda la construcción de la obra artística y no únicamente su parte llamada "contenido" entran en relación activa respecto de los valores vitales que rigen el comportamiento humano" (45). Es decir, Mukarovsky enriquece el mero análisis formal ya que él lo hace semiótico, o sea, se da cuenta que la obra como signo, trae consigo o es portadora de significación y que esta significación está en cada uno de los componentes formales y temáticos de la obra. Pero no se queda ahí el análisis; se adentra en el análisis sociológico, al hablar de la relación activa de la obra artística respecto del receptor - como miembro de una sociedad con su complejo engranaje de valores. La influencia del valor estético consiste ni más ni menos que en -arrancar a cada valor particular del inmediato contacto con el valor vital correspondiente, introduciendo todo el conjunto de valores en una unidad dinámica que es la obra de arte, que a su vez entra en contacto con la colectividad social con su propio sistema de valores. Este movimiento es complicado y reviste muchas fasetas y cambios jerárquicos. De esto, Mukarovsky concluye que aunque la obra de arte es autónoma, esto no quiere decir que sea aislante de la realidad sino que se da una dialéctica constante; la autonomía mueve a la relación social y la relación social recíprocamente a - la autonomía artística.

Mukarovsky concluye el análisis sociológico del valor estético postulando varios principios:

10. El objetivo directo de la valoración estética actual no

es el artefacto artístico "material" sino el "objeto es
tético" que es su reflejo y correlativo en la conciencia
del receptor. O sea, vemos que el objeto material dura
temporalmente mientras que el objeto estético en cambio
es variable y es ésta variabilidad el objetivo de la va
loración.

- 2o. El valor objetivo debemos buscarlo en el objeto material,
pero en él, si es que existe, dice Mukharovsky está solo
potencialmente.
- 3o. ¿De qué modo participa el artefacto material en el naci-
miento del objeto estético? Con su contenido que es por
tador de valores extraestéticos con relaciones complejas
positivas y negativas surgiendo un conjunto dinámico, man
teniendo su unidad por las convergencias y movido por -
las contradicciones.
- 4o. La obra de arte es una tarea impuesta al receptor "un ca
mino vivo, un camino sobre el cual el pie siente las pie
dras, un camino que vuelve- ese es el camino del arte."
Como diría Sklovsky en la Teoría de la prosa. Esta tarea
es compleja para el receptor. Si las convergencias preva
lecen sobre las contradicciones, la eficacia de la obra
artística se debilita. Si las contradicciones prevalecen
sobre las convergencias, se corre el peligro de que el -
receptor no entienda la obra de arte pero eso no anula -
la posibilidad artística de aquella.

Una tercera posibilidad es el equilibrio de las con
vergencias y las contradicciones, estado óptimo que rec
ponde de manera más completo al postulado del valor esté

tico independiente.

50. ¿Qué sería entonces este valor estético independiente?

Si el artefacto material entra en relación con diversos sistemas de valores sociales ¿Cómo se manifiesta su valor estético independiente? Se puede afirmar que dado que el arte es la posibilidad de actuar sobre la realidad, el valor estético independiente del artefacto artístico, es tanto más grande y duradero, cuanto menos - fácilmente se somete la obra a la interpretación literal desde el punto de vista del sistema de valores generalmente aceptado en una época o un medio social. Es decir, para Lukarovsky habría en condiciones óptimas fuera de contradicciones en las que el valor estético es 1o. independiente del artefacto artístico y 2o. con un valor más grande y duradero debido a su originalidad que no permite fácilmente la interpretación literal desde la perspectiva de los valores aceptados en una sociedad y en un momento histórico determinados y que en su unidad adopta una forma nueva que rompe con lo tradicional.

60. La tensión entre las convergencias y divergencias valorativas las rompe el receptor y la multiplicidad de la valoración radica en la variedad infinita de encuentros del receptor con el artefacto estético. O sea, que en última instancia es el sujeto receptor, el hombre de una colectividad quien va a dar el valor que radicará en los enfrentamientos posibles o múltiples relaciones de aquél con la obra que será estética en cuanto a ser artefacto por definición pero sujeto estético.

¿QUE ES LA OBRA DE ARTE PARA MUKAROVSKY?

En resumen, Mukarovsky ha presentado una concepción filosófica acerca de la obra de arte que parte explicándolo como un objeto material (artefacto) que es a su vez objeto estético en el sentido de reflejo en la conciencia colectiva ya que este objeto estético va a ser la significación o sea el elemento por el que aquél artefacto no es un objeto común sino muy peculiar en cuanto a la intensionalidad artística que es consciente por parte del artista y a su vez, como signo autónomo sostiene una relación con la cosa designada por él; es decir, relación con la realidad; realidad que Mukarovsky explica como el contexto general de los fenómenos sociales (ciencia, religión, filosofía, política, economía, etc.) de un medio dado. El sentido que le da Mukarovsky a la obra de arte como signo es precisamente como un sistema no lingüístico analizable por la semiología, y que posee una significación que no atraviesa inevitablemente el orden significativo del habla, sino muy al contrario, su manera de significación autónoma y referente al contexto social es muy peculiar en la obra de arte.

Aquí se llega al análisis de la obra de arte como estructura. ¿De qué manera se da internamente la obra de arte? La estructura de la obra de arte se concebirá precisamente como el objeto estético o sea lo que va de la forma misma de la obra de arte a su significación. Mukarovsky no descarta el estudiarla a partir de las relaciones que mantiene esta estructura con la estructura social como ya vimos en el abordamiento de ser signo, siempre y cuando los elementos pasen a ser innamantes a la obra, es decir, se conviertan en elementos estéticos para poder ser estudiados como tales.

La obra de arte funciona en un contexto específico de fenó-

menos sociales, pero su función no se refiere a un uso sino a un goce. El placer estético sería el resultado de la función de la obra de arte. Ahora bien, la obra de arte cumple funciones diversas, pero la relevante para considerarla artística sería la función estética que es una función significativa que tienen por igual artes temáticas, y artes sin tema. Lo que pasa es que habrá una diferencia: mientras que en las artes con tema se da una función comunicativa evidente, en las artes sin tema esto se da de manera difusa. Aun así, Lukarovsky da una diferencia entre los signos comunicativos artísticos y los signos comunicativos distintos al arte ^{que consiste en} que la relación entre la obra de arte y la cosa designada no tiene valor existencial. La función autónoma, estética sería la característica fundamental del arte.

La obra de arte se mueve en un mundo de normas tanto estéticas como extraestéticas; la importancia de la norma estética radica en que es violada constantemente; es decir, se da constantemente el mecanismo de aceptar la norma estética imperante en un momento histórico determinado, pero al mismo tiempo rechazarla para innovarla. Este fenómeno no se da en el vacío sino en una sociedad con una estratificación determinada en la que la norma estética la impone la clase dominante culturalmente y es aceptada y vuelta a innovar por las capas inferiores que se convierten así en subsidiarias de la clase dominante que es quien les da las normas a violar. Por lo tanto la esfera del arte verdadero es la esfera de la clase dominante.

Lukarovsky explica que la obra de arte es al mismo tiempo - signo, estructura y valor refiriéndose a que la función estética - que provoca un placer es al mismo tiempo un valor. Valor que no es aislado sino un conjunto de valores; pero analizando la obra de ar-

te Mukarovsky va a ver que el conjunto de valores especificado en la obra de arte no es de valores estéticos sino extraartísticos y a veces extraestéticos. Entonces ¿qué será el valor estético? para Mukarovsky no es más que el soporte organizador de los demás - valores incluidos, lo que le da el carácter de estético a la obra de arte.

Es pues, concretamente, la obra de arte un artefacto que - funciona como goce como objeto estético, rompiendo (sorpresa) y aceptando (socialmente) una norma y que es soporte de valores extraartísticos y extraestéticos o unidad dinámica de valores. La obra de arte se da como una tarea impuesta al receptor para su asimilación valorativa^{na} que en última instancia va a ser él (el sujeto) - quien decida si es o no estética.

4. DEL ESTRUCTURALISMO AL MARXISMO

DEL ESTRUCTURALISMO
AL MARXISMO.

Un análisis crítico de la obra de Mukarovsky estaría sin bases si de antemano no se hace un abordamiento de lo que es el Estructuralismo como método y con ello explicar muchos de los planteamientos mukarovskianos que a su vez pretenden, en muchos casos, ser "dialécticos" por lo que también se tendrán que analizar las relaciones y diferencias del método estructural y el dialéctico; todo esto con el fin de fundamentar tanto la crítica como de subrayar el hecho de que se trata de un análisis y no meramente una descripción de los principios de la estética de Mukarovsky.

EL ESTRUCTURALISMO:

Para poder analizar al Estructuralismo desde sus principios (ya que anteriormente se le ubicó históricamente), hay que enfatizar sobre ciertas bases indispensables para su comprensión:

EL CONCEPTO DE ESTRUCTURA:

El Estructuralismo entiende por estructura las relaciones internas estables características de un objeto y pensadas según el principio de la lógica del todo sobre las partes, o sea, de tal modo que, primero ningún elemento de la estructura puede ser incluido fuera de la posición que ocupa en la configuración total, y segundo, la configuración total es capaz de persistir como INVARIABLE a pesar de las modificaciones determinadas de sus elementos, de engendrar sus propios elementos; en este sentido habría una INVARIABILIDAD de la estructura.

Es decir, en términos generales, el método que pretende explicar la realidad a partir de estructuras, define a éstas

como un todo invariable que sufre modificaciones que se suceden en la periferia de las propias estructuras pero que no las afectan esencialmente; o sea, como un conjunto estable o relativamente estable de estructuras ya que la tesis fundamental del Estructuralismo es que no hay hecho que no suponga una estructura.

Las consecuencias lógicas de esta descripción son que cada fenómeno debe explicarse con fundamentos invariables a la base que explican o dan cuenta del propio fenómeno como algo inmóvil, movable solo en la periferia; un sustrato fenomenológico invariable que daría cuenta no solo de la propia estructura sino de sus modalidades y relaciones con otras estructuras también invariables. "Decir que nuestro conocimiento está asegurado por estructuras, modelos, que satisfacen la razón por el carácter sistemático de las operaciones que ellos definen, pero que se renuevan de tal modo que pasan a ser más adecuados a los objetos que ellos controlan, es renunciar en cierta manera a creer que este conocimiento tiene puntos de apoyo fijos, inmutables, bien del lado de la cosa, bien del lado del sujeto pensante. De hecho el punto de apoyo firme del conocimiento es la concordancia a la par teórica y práctica que una constantemente, por medio de las estructuras, el método según el cual operamos y los objetos sobre los cuales operamos" (46) Es decir, de hecho, el punto de apoyo del conocimiento es la estructura.

PRINCIPIOS EXTRAIDOS DE LA LINGUISTICA:

La preocupación del método estructural de describir el fenómeno de manera inmanente queda satisfecha con los principios metodológicos extraídos de la lingüística especialmente el concepto de SISTEMA como un todo coherente y por lo tanto un todo que solo puede darse en el nivel de la coherencia, es decir, en la sincronía, nunca en la diacronía que aquí se presenta como lo no coherente, inestable. Es por ello que el Estructuralismo va a enfocar su estudio siempre dando una acentuación mayor al eje sincrónico que al diacrónico.

Este concepto de sistema abordado ya por los formalistas rusos aparece en el Estructuralismo ya desarrollado en el concepto de estructura.

Otros principios lingüísticos son:

1. El análisis estructural solo es legítimo si es exhaustivo, es decir, si permite dar cuenta de la totalidad del sistema y del conjunto de sus manifestaciones (pretende con esto ser ontológico).
2. Toda estructura está hecha de relaciones de oposición y en particular de oposiciones binarias en las que la relación de los elementos entre sí deriva de la complementaridad.
3. Hay que distinguir rigurosamente el punto de vista sincrónico o sea el examen del estado del sistema y su funcionamiento en un instante dado; del punto de vista diacrónico, esto es, del examen de la historia del sistema y su desarrollo de estadio en estadio. La prioridad metodológica como ya se dijo es sobre el eje sincrónico ya que la historia del sistema (a menos que se limite uno a contarla desde fuera como una sucesión de acontecimientos cuyo lazo interno sigue siendo incomprendido como el historicismo), es el modo específico del desarrollo del sistema cuya forma hay que conocer primero para después eventualmente ver su proceso evolutivo; esto es, metodológicamente, el Estructuralismo dará preferencia para la descripción conceptual del fenómeno a las características inmanentes de éste; las que pueden explicar y aun distinguir al fenómeno de los demás; y aun más, con este dar cuenta es posible describir también el proceso evolutivo que será secundario respecto de las características inmanentes.

TRANSFERENCIA DE ESTOS PRINCIPIOS Y APLICACIONES DIVERSAS DEL METODO:

El Estructuralismo rebasa el terreno lingüístico al aplicar estos principios al conjunto de las ciencias humanas y o---

tres ámbitos también (Matemáticas y Física incluso). Al respecto, Levi-Strauss decía en *Le Novel Observateur* (47): " El Estructuralismo deduce de los hechos sociales de la experiencia y los traslada al laboratorio, donde se esfuerza por representarlos en forma de modelos, tomando siempre en consideración, no los términos, sino las relaciones entre los términos. Trata seguidamente cada sistema de relaciones como un caso particular de otros sistemas, reales o simplemente posibles y busca su explicación global a nivel de las "reglas de transformación" que permiten pasar de un sistema a otro sistema, tales como la observación concreta, lingüística o etnológica, puede asirlos. El Estructuralismo aproxima así a las ciencias humanas y a las ciencias físicas y naturales, puesto que no hace otra cosa, en suma, que poner en práctica la observación profética de Niels Bohr, quien escribía en 1939: "Las diferencias tradicionales existentes entre las culturas humanas se asemejan en mucho respecto a las maneras distintas pero equivalentes, según las cuales la experiencia física puede ser descrita". En este sentido Levi-Strauss nos está poniendo una equivalencia para toda ciencia. Ya no se trataría aquí de diversas formas de hacer ciencia sino de encontrar el hilo rector que semejaría a todo conocimiento humano como tal y en su máxima abstracción. Así también, en su libro "El Pensamiento salvaje" va a decir refiriéndose a la Etnología que "consiste en absorber de la diversidad empírica de las culturas en la unidad de un espíritu humano universal". (48)

Así, el Estructuralismo sería ante todo un método para hacer ciencia descriptiva en la medida de exponer lo que las estructuras son en sus relaciones y en la posibilidad del cambio. Para el Estructuralismo, por ejemplo en Estética, lo que importa es COMO funciona la lengua no QUE es la lengua (aspecto filosófico que deja de lado). Sería asimismo

la descripción de las relaciones de un sistema con otros sistemas y a su vez la posibilidad de explicación de cualquier sistema que pueda ser descrito en el laboratorio en forma de "modelos" (como estructuras que describen la realidad); modelos que a su vez son semejantes no importa la índole diversa de los fenómenos descritos y que, gracias al modelo de la Lingüística (en sus reglas de transformación) permiten al método describir cualquier experiencia física. Todo lo anterior implica para el Estructuralismo el manejo de: lo. una epistemología del "modelo" que rechaza el punto de vista empirista ya que niega que el conocimiento esté en el nivel inmediato de los fenómenos, ya que el modelo representa conceptualmente toda una abstracción construida por la razón científica por encima y a pesar de las apariencias. Esta preocupación del Estructuralismo es válida en cuanto que los conceptos científicos no son reducibles a la experiencia sensible del fenómeno. La crítica estructuralista va dirigida hacia todas las tendencias irracionalistas que pretenden explicar a la ciencia como un simple producto desarrollado del conocimiento empírico.

2o. Implica también una ontología de la estructura como "infraestructura no consciente" de las relaciones percibidas, descalificando lo que aparece a la conciencia inmediata de los sujetos en forma de lo vivido que se presentará como ilusorio. Por oposición al atomismo aislante de términos cuyo conjunto es simplemente su yuxtaposición, el Estructuralismo da a los términos que unen en el conjunto un valor "de posición" en el mismo conjunto y también en varios conjuntos cuya articulación los hace significativos. O sea: se implican mutuamente los principios básicos de totalidad e interdependencia.

Y 3o.: Una repulsa a la concepción historicista de la historia como progreso continuo y homogéneo de la humanidad (tesis finalista) en beneficio de una concepción de la diversidad de los

hechos humanos como despliegue de soluciones posibles a un problema general cuyos datos básicos, implicados en las leyes universales del espíritu humano y sin duda en la materia misma, no cambian. Recuerdese que el Estructuralismo da una preferencia metódica a la sinronía respecto de la diacronía para buscar la esencia del objeto no en su génesis sino en su estructura. La historia se presentaría así como una ilusión, una apariencia. El hombre siempre ha sido igual por lo que resulta inútil hablar de "hombre" y "sociedad". De lo que se trata en última instancia es del intelecto. No hay pues más que estructuras mentales y sociales invariables. Solo varían las combinaciones de sus elementos.

Visto así, el método consiste en descubrir bajo los hechos observados esta razón oculta de su apariencia, en poner al descubierto esta configuración subyacente, que puede entonces llamarse estructura. En todo caso, es preciso no olvidar que, siendo subyacente a la organización, también la derborda, puesto que la convierte en una variante cuyas transformaciones explica; y ésta es la razón de que se haya comenzado a definir la estructura como una sintaxis. De hecho, la estructura es a la vez una realidad—esta configuración que el análisis descubre— y una herramienta intelectual— la ley de su variabilidad"(49)

Aunados a los principios anteriores se han ido agregando otros principios lingüísticos de suma importancia como el principio de la ARBITRARIEDAD del signo (arbitrario del vínculo entre significante a lo significado) que explicaría estructuralmente algunos modos de ser de los objetos estéticos, por ejemplo.

El Estructuralismo justifica la utilización de los principios lingüísticos partiendo del supuesto de que la realidad social es un conjunto de sistemas simbólicos o de formas de comunicación y de que el método para hacerla inteligible es el de la Lingüística moderna. Las ciencias humanas se convierten así en disciplinas particulares en el in

terior de una Semiótica general(entendiendo aquí como Semiótica la ciencia de los signos sean o no lingüísticos).Por lo tanto,- el método para describir la realidad debe ser objetivo y científico; racionalista; de análisis de la realidad social (donde se denota un contraste entre Estructuralismo y subjetivismo irracionalista). Además, pretende ser una concepción global de la realidad (ya que habla de estructuras en relación con una totalidad), es decir, una ontología que diera cuenta del todo de la realidad (donde es palpable una crítica a la postura del neopositivismo lógico y su parcialización del conocimiento de la realidad.)

Veamos ahora este método en relación con el método marxista que pretende dar cuenta también del conjunto de la realidad:

Como método, marxismo y estructuralismo concuerdan en dos puntos de método fundamentales:

- 1.- La estructura en ambos no se confunde con las relaciones visibles sino que explica la lógica interna del fenómeno. Es decir, ambos métodos distinguen para poder explicar la realidad la apariencia empírica y las estructuras internas. Ambos coinciden en que la apariencia es engañosa y que la ciencia debe abocarse a estudiar las estructuras para tener una imagen objetiva de la realidad contruyendo el "modelo" en el -- que se saca a luz la estructura.
- 2.- En que el estudio de la estructura debe preceder y aclarar -- el estudio de su génesis y su evolución, lo que implica también una ruptura con el historicismo(lo sincrónico precede a lo diacrónico).

Coincidiendo en estos dos principios básicos parecería --

que no hay una ruptura de fondo entre ambos métodos; pero analicemos más profundamente: Primero, el materialismo dialéctico no puede ser reducido por un lado al estudio de estructuras, - que, como ya se dijo anteriormente, se presentan como inmutables, sufriendo solo alteraciones externas a ellas mismas; es decir, al explicar las contradicciones, el estructuralismo las describe como externas a la estructura misma, mientras que la dialéctica, lógica del desarrollo, no puede ser resumida en una conceptualización estructural de esa manera sin perder su esencia misma ya que para ella, las contradicciones se dan también de manera interna a la estructura misma. La dialéctica sostiene el carácter universal de la contradicción en la realidad y considera que los procesos del pensamiento son reales. Por lo tanto la contradicción se da a la base de los procesos reales y por lo tanto en la base de los procesos de pensamiento. Y decir base quiere decir esencia misma del proceso en su contradicción. Por lo tanto el materialismo dialéctico no puede ser reducido a una lógica de la inmutabilidad.

Esta lógica de la inmutabilidad aparece descrita por los estructuralistas como principio directriz del método ya que al explicar la realidad hay algo que permanece inmutable del fenómeno y ésta es simplemente su estructura interna. Maurice Godelier, estructuralista, dice al respecto: " para comprender estructuralmente a la diacronía, es necesario y suficiente plantearse que el desarrollo dialéctico no viene del seno de la estructura misma, sino de la alteración que rebasa en un punto dado los límites de su compatibilidad" con otra estructura (50). Esto es, la estructura es interna e inmóvil pero el motor de su desarrollo es externo. Desarrollo que por otro lado solo se da en la medida de cambios cuantitativos en el plano de la compatibilidad o incompatibilidad y no en la transformación cualitativa,

esencial de la estructura que da lugar al desarrollo. Reducida así la dialéctica encajaría dentro de los lineamientos estructuralistas: por un lado se destacaría la invariabilidad de la estructura típica (sincronía) y su desarrollo por saltos (diacronía). La explicación de M. Godelier sobre las contradicciones parecería aludir a lo dicho por Carlos Marx en el ^{Prólogo a} "Contribución a la crítica de la Economía Política" de 1857 sobre el surgimiento de la revolución en donde se admite que la contradicción entre fuerzas y relaciones de producción no surge mas que en un estadio de su desarrollo determinado y que el salto revolucionario resulta del hecho de que se ha alcanzado los límites de su compatibilidad ; Pero de lo anterior no basta para sacar las conclusiones expuestas por Godelier y en general por el estructuralismo, por el contrario: el pensamiento citado así no es completo como para describir objetivamente los acontecimientos revolucionarios; Marx en su libro no reduce la explicación a lo anterior; se remite para ello a otros principios materialistas históricos. De la afirmación de Marx de que " en determinado estadio de su desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con -- las relaciones de producción existentes... De formas de desarrollo de las fuerzas productivas que eran, éstas pasan a ser trabas. Entonces se abre una época de revolución social"(5) que parecería afirmar al estructuralismo, no decide por ella la -- objetividad del proceso pues Marx en el transcurso de la obra hace énfasis en que el materialismo dialéctico no es un fatalismo económico, sino que toma en cuenta el papel de la lucha de clases como motor de la revolución. Es verdad que se requieren condiciones objetivas reales previas a la revolución, pero ésta no se da SOLO por aquellas. El estructuralismo desconoce el movimiento, la contradicción interna de la estructura; o sea, -- la revolución es el producto de la acción del proletariado, el producto interno de la contradicción de las relaciones de pro-

ducción mismas. Concluyendo por lo anterior, Godelier se equivoca (y el Estructuralismo con él) cuando habla de que el motor del cambio se da solo externamente a la estructura. Correctamente la solución de una contradicción interna supone el cumplimiento de condiciones externas, pero decir que la solución de una contradicción interna no es interna (o sea eliminar la autodinámica de la contradicción) es contradictorio con el propio marxismo.

Cuando el estructuralismo aborda los hechos en su conexión, toma en consideración un elemento de la dialéctica de lo real: da cuenta de la interacción (o acción recíproca) de los elementos interiores de una estructura o sistema. Pero se detiene ahí. Y con esto se convierte en metafísico ya que considera a la estructura como inmóvil, situándose fuera del tiempo. Hay que admitir en este sentido, que en el proceso mismo del análisis de la realidad es legítimo a veces proceder a la descripción del fenómeno de manera sincrónica solamente, pero es solo uno de los pasos del conocimiento no el conocimiento completo; el Estructuralismo reitera permanentemente que el modo de abordar la realidad es éste con lo que se vuelve insuficiente y se cae en una concepción idealista o positivista. El Estructuralismo no ve que las estructuras se despliegan en el tiempo y no solamente en el espacio; y que este tiempo no es una abstracción vacía: cada estructura, cada elemento de la estructura tiene su temporalidad propia. Las dimensiones espacial y temporal solo pueden aislarse por abstracción; están relacionadas dialécticamente y no son reductibles por ello al espacio-tiempo homogéneo y abstracto que es el de la mecánica del siglo XVIII.

Respecto de lo que estamos estudiando, las diferencias esenciales entre el método estructural y el método dialéctico son:

D I A L E C T I C A

- Implica que la estructura de la contradicción no solo es intrínsecamente variable sino que es el proceso motor de la variación, dando cuenta de la necesidad inmanente del desarrollo.
- Hay una identificación de la estructura y el proceso.
- Opera con categorías móviles.
- La diacronía y la sincronía son descritas como esenciales dialécticamente para la descripción de la realidad.

E S T R U C T U R A L I S M O

- Estructura invariable por sí misma, donde la complementaridad inmóvil de los opuestos reemplaza a la contradicción matriz.
- La fuente del movimiento por saltos está en los límites externos de la estructura con otras estructuras que le son externas.
- Opera con categorías fijas.
- Diacronía y sincronía con distintos valores para la explicación. Se hace énfasis sobre la sincronía.
- Sincronía y diacronía empalmadas desde fuera.

En cuanto al planteamiento acerca de los límites del conocimiento, el Estructuralismo, al pretender concertar el análisis de la realidad a la DESCRIPCIÓN FORMAL de los procesos racionales, tiende a establecer los "límites" del conocimiento, ya que solo serán posibles de ser objetivas aquellas configuraciones ontológicas a las cuales se pueden aplicar las leyes del intelecto formal. En ese sentido, el Estructuralismo es reduccionista ya que empobrecer la realidad al considerar como "irracional", "metafísico" y "subjetivos" a problemas esenciales de la sociedad,

la historia, el humanismo, la dialéctica. La preocupación "cientificista" del Estructuralismo(que por otro lado es válida ante posturas irracionales insostenibles), lo lleva a un positivismo reduccionista. Es reduccionista asimismo en cuanto que, tomando el modelo de la lingüística de Saussure, va a exponer que todo proceso homogéneo es posible de ser descrito mientras que todo proceso no homogéneo no tiene la posibilidad de conocerse; sería el caso del lenguaje que no puede ser conocido del todo ya que no es homogéneo. Así, el Estructuralismo se presenta como un escepticismo ya que extrapolando este principio a todas las estructuras y a todos los objetos, solo podría conocerse científicamente lo estático, lo no cambiante.

Esta descripción epistemológica de la realidad presupone toda una ontología o sea una afirmación sobre el carácter de la realidad objetiva en su conjunto. Para el Estructuralismo la vida social es posible de ser cognoscible porque disfruta de una determinada "configuración" ontológica, es decir, la de ser un conjunto de sistemas simbólicos, conceptualizable solo a través de la racionalidad establecida en el método. Dice Levi-Strauss: "la antropología no hace sino solo poner de relieve la homología de la estructura entre el pensamiento humano en ejercicio y el objeto humano al cual se aplica. La integración metodológica del fondo y de la forma refleja a su manera una integración más esencial; la del método y la realidad "(52). Es decir, para Levi-Strauss lo epistemológico precede a lo ontológico, siendo que para el marxismo no es más que el reflejo de la realidad, del ser, o sea, del carácter ontológico del objeto. El Estructuralismo subordina la realidad a las configuraciones formales descubiertas en su análisis; asimismo, de manera tácita se ha tomado la parte por el todo y ni siquiera una parte como tal sino como principio rector de la organización del todo.

En todo lo anterior hay una tergiversación acerca del método: en vez de ser analizada la realidad y de ahí sacar las configuraciones formales que la expliquen, se hace el proceso al contrario con lo que se reduce a lo ya encontrado formalmente la realidad y no se descubre nada nuevo sino lo ya dado; esto hace que por ejemplo, se vean las similitudes entre las estructuras, similitud que solo es dada en virtud de que se han utilizado configuraciones formales de la lingüística que así lo hacen ver. El lenguaje aparece como "condición de la cultura" en cuanto posee la cultura una "arquitectura" similar a la de aquel. Cultura+lenguaje aparece así como el fundamento de la explicación con sus relaciones y oposiciones lógicas. La sociedad es interpretada a partir solo de una teoría de la comunicación. Como dice Roman Jakobson: "el sistema semiótico más importante, la base de todo lo demás es el lenguaje".

El Estructuralismo por tanto al hablar de estructuras, solo ve una parte de la realidad. El marxismo no estaría en desacuerdo con analizar a las estructuras siempre y cuando éstas se vean en su exacta situación espacio-temporal, sus contradicciones internas y externas, su forma y función siempre en interrelación dialéctica para no caer en la unilateralidad metafísica. O sea, lo que una estructura es no es en sí misma sino que adquiere sentido y alcance solo en el movimiento dialéctico. Hacer de otra manera el estudio es parcializar el conocimiento. Como ya se dijo, esta parcialización, en un momento del pensamiento tiene algunas ventajas ya que no se puede estudiar un fenómeno sin hacer abstracciones de algunas o de muchas de sus relaciones; sin embargo, es solo un momento que no debe tomarse como la totalidad.

Al perder de vista al conjunto el Estructuralismo reduce al conocimiento y lo convierte en una verdad a medias o sea no es conocimiento objetivo de la realidad.

5. CRITICA AL ESTUDIO DE IAN
MUKAROVSKY Y TESIS SOBRE LO
QUE DEBE SER EL TRABAJO
CRITICO DE LA OBRA DE ARTE

CRITICA AL ESTUDIO DE MUKAROVSKY
Y TESIS SOBRE LO QUE DEBE SER EL
TRABAJO CRITICO DE LA OBRA DE ARTE.

"Las cosas y sus reflejos en el pensamiento, los conceptos, son objetos de estudio aislados, a considerar uno - tras otro, fijados, rígidos, dados una vez y para siempre. El (pensador metafísico) no piensa más que por antítesis sin término medio. Dice: "Si, sí; no, no; que lo que pasa de esto, de -- mal principio proviene" (Evangelio según San Mateo, 5, 37) Para él, o bien una cosa existe, o bien no existe; una cosa no puede ser tampoco a la vez ella misma y otra. Lo positivo y lo negativo se excluyen absolutamente; la causa y el efecto se oponen de manera asimismo tan rígida". "Esta manera de ver por justificada y necesaria que sea en vastos campos cuya extensión varía según la naturaleza del objeto, tropieza siempre, temprano o tarde, con una barrera mas allá de la cual pasa a ser estrecha, limitada, abstracta y se pierde en contradicciones insolubles: la razón estriba en que, ante los objetos singulares, olvida su encadenamiento; ante su ser, su devenir y su perecer; ante su reposo, su movimiento: los árboles le impiden ver el bosque". (53)

1. SOBRE EL METODO DE SU TRABAJO Y LA CONCEPCION ACERCA DE LA LEY DE UNIDAD Y LUCHA DE CONTRARIOS.

El método del trabajo de Mukarovsky que pretende vincular para la crítica de la obra de arte los niveles sincrónico y diacrónico en un movimiento que él llama "dialéctico", no es mas que meramente de relaciones estructurales que se afectan solo en lo externo, invariables en su estructura misma. No pretende de ninguna manera lanzar una crítica al Estructuralismo por parcializar hacia el nivel sincrónico sus

análisis, sino que su preocupación por lo diacrónico lo hace exponer toda una serie de planteamientos acerca de las relaciones entre la estructura artística y la estructura social pero siempre moviéndose en el plano de análisis estructural. Explica al fenómeno artístico en su movimiento, habla de su génesis, pero solo en función del valor de los elementos sociales que se convierten en estéticos y entonces se elevan a la categoría de elementos - analizables dentro del ámbito de la totalidad estética. - Al mismo tiempo Mukarovsky explica que la descripción - del fenómeno artístico se sustenta sobre la base de un - sustrato invariable que en última instancia da cuenta - de él o sea, la estructura artística.

Al explicar a la obra de arte como esencialmente -- compuesta de un sustrato valorativo estético que no es -- mas que un soporte estructural de "valores extraestéticos", lo mismo que cuando habla de que el "objeto estético" entendido como la parte esencial de la obra de arte es la estructura misma de esa obra, ⁽³⁹⁾ Mukarovsky ya plantea:

- 1o. que para explicar a la obra de arte hay que ir a su estructura, y
- 2o. que aunque importe para su estudio el análisis sociológico, éste no tiene un "sentido" si no es a partir de la sincronía.
- 3o. que la descripción de la sincronía daría cuenta del fenómeno en su esencia.

Pero al abordar de esta manera el problema aunque -- se pretenda con ello reconocer el movimiento dialéctico del fenómeno solo se ve un movimiento mecánico, cuantitativo respecto de la estructura misma ya que ésta es inva

riable y solo es afectada en sus relaciones externas por las estructuras sociales "hasta los límites de su compatibilidad" provocando dichos cambios. Aun más, cuando explica que la estructura social solo puede influir en la -- transformación de la obra de arte en tanto se convierta en elementos estético, está dando una explicación incompleta_ reductiva de las relaciones arte-sociedad pues no explica_ objetivamente cómo dar ese paso(de lo social a lo estético), y deja de lado otras posibles relaciones entre ambas_ instancias. Campo estético por un lado y estructura social por el otro, separadas, se relacionan por tanto solo en lo estético.

La dialéctica, al sustentarse como el estudio de la - contradicción en la esencia misma de las cosas, no habla - solo de alteraciones en la periferia de los fenómenos sino que entiende a éstos:

- 1o. como procesos en los cuales se da la contradicción.
- 2o. que la contradicción estaría afectando como tal al fenómeno en su esencia misma entendida ésta asimismo como proceso.
- 3o. Por lo tanto todo sustrato inmóvil desaparece
- 4o. La unidad y lucha de contrarios explicada - dialécticamente habla de un movimiento al - seno mismo de la obra de arte que se entenderá como un proceso en movimiento.

Mukarovsky, al explicar a la obra de arte como una estructura desconoce el movimiento interno del fenómeno al -- ver solo en él relaciones estructurales que si bien explican detalles del fenómeno, en resumen solo exponen cambios externos, detalles analizables por separado que en última -

instancia no explican objetivamente al objeto, al parcializarlo. Una concepción estática, lineal, no va con la dialéctica que entiende la forma general del movimiento como cambios cualitativos que no se dan aislados de la realidad como funciones biunívocas, sino como variables que se dan no solo en el fenómeno sino en un sinúmero de variables reales en sus relaciones con los demás fenómenos. Mukarovsky solo describe relaciones biunívocas.

Entendida dialécticamente, la obra de arte sería un proceso en el que se denota la unidad y lucha de contrarios que afectan a todo el fenómeno; para Mukarovsky, en cambio, el movimiento de cambios sería solo mecánico ya que está fuera y detrás de las cosas sin reconocer el cambio cualitativo tal como lo entiende el materialismo dialéctico sino como cosas en oposición que cuantitativamente mueven progresivamente al fenómeno cuya esencia permanece.

La crítica a Mukarovsky en este sentido sería:

- . Su método es estructuralista y por lo tanto mecánico respecto del concepto de unidad y lucha de contrarios.
- . Por lo tanto no reconoce el verdadero movimiento de la realidad.
- . No reconoce asimismo el movimiento interno de las estructuras.
- . Habla solo de relaciones móviles al exterior del fenómeno.
- . No explica, en resumen, el cambio cualitativo, dialéctico, de la obra de arte. (aunque él aluda a una "dialéctica").

2. EL REDUCCIONISMO DE ALGUNOS PUNTOS DE SU TEORIA:

Mukatovsky y en general todo el estructuralismo de su tiempo, superan al análisis formal de la obra de arte que está limitado al explicar a la obra de arte como un simple recuento de elementos formales que componen la obra, convirtiéndose por lo tanto en un método meramente descriptivo de la morfología de la obra sin más. Zirmunsky era muy claro cuando decía que " el material de la poesía no lo constituyen ni las imágenes ni las emociones sino las palabras. La poesía es un arte verbal" (55); al hablar así el Formalismo se convierte en un reduccionismo ya que en su explicación se limita a describir cada elemento de la obra. Por otro lado, debemos admitir que esta actitud formalista ante la obra correspondía históricamente a un momento de crítica a la crítica literaria que era definitivamente psicológica y asistemática, pero no por ello podemos aceptar sus conclusiones por inconsistentes y carentes de penetración en la explicación de la obra de arte.

El Estructuralismo por su parte va más allá en la explicación de la forma en la obra de arte en general ya que no se queda en la descripción de los elementos sino que va de ellos al "significado". Para Mukarovsky, el "sentido global" de la obra de arte no está en la suma de sus componentes sino en el MODO de estructuración de estos elementos o sea, en el "procedimiento artístico". La obra de arte se convierte así en un vehículo de significaciones gracias a todos sus elementos estructurados.

Como estructuralista, Mukarovsky tratará de analizar a la obra de arte en sus aspectos immanentes y a los aspectos externos en tanto se conviertan en immanentes. (Aspecto que también utilizaron los Formalistas). Es decir, al ver

al fenómeno artístico solo al mismo reduce su análisis, ya que aunque va a hablar de lo externo, éste no cobrará sentido para el análisis si no se convierte en interno, como ya se había dicho antes. Esto plantea un problema de fondo cualquiera que fuera la estructura externa relacionada con la obra de arte, las relaciones que mantuviera con ésta tendrían la peculiaridad de ser en cierta medida, ajenas a ella. En este sentido, Mukarovsky nos está presentando un mundo de fenómenos separados, aislados, que solo entran en relaciones sui generis y se "afectan". La esfera estética sería eso; al igual que otras esferas, lo que nos llevaría a concluir que la dialéctica ha desaparecido.

El MODO artístico del que habla Mukarovsky sería un aspecto inherente de la obra de arte con lo cual ésta se convierte en significativa. De esta manera es similar cualquier forma o tipo de arte; lo que importa es su procedimiento para su significación. Significación que estaría ligada a una "conciencia colectiva" que en resumen sería la que daría cuenta, previa articulación del artista, de aquella. "Conciencia colectiva" sería una esfera relacionada con la esfera estética como una especie de "arbitro" que decide la significación de la obra ya que Mukarovsky siempre dirá que es el espectador, en cuanto miembro de esta conciencia colectiva el que va a decidir en última instancia cuándo un fenómeno funciona o vale como artístico.

¿Cómo se da esto? Simplemente la solución está en que el espectador ES miembro de la conciencia colectiva; así tratado el problema han dejado olvidados aspectos de fundamental importancia de las relaciones arte-sociedad. Por

ejemplo no reconoce:

10. a la obra de arte incertada en una sociedad moviéndose dialécticamente en sus contradicciones. Para Mukarovsky la obra de arte es estructura en relación con la estructura social solamente.
20. al artista como ser social con todas las implicaciones dialécticas que esto conlleva.
30. a su obra como reflejo de lo social, y
40. a las relaciones concretas arte-sociedad y artista-público que aquí se ven mistificadas por un sujeto supuestamente social que entiende y da sentido a la obra sin más, desconociendo aquí por tanto problemas esencialmente relacionados con lo artístico, que van de una u otra manera a afectar la interpretación de la obra y -- aun más, la aceptación o rechazo de la misma (modo de -- producción, clase social, lucha de clases, concepto ideológico de lo estético, su imposición, etc).

Así, aunque de distinta manera que el Formalismo, el Estructuralismo vuelve a caer en el reduccionismo al explicar ahora a la obra de arte simplemente como el PROCEDIMIENTO estético, y que dicho procedimiento de cuenta de la significación arraigada en -- una conciencia colectiva.

No es la suma de elementos ni el mero procedimiento estético lo que es la obra de arte sino un movimiento dialéctico de relaciones entre el fenómeno mismo artístico con sus elementos internos y otros fenómenos en interrelación como son los sociales -- afectándose esencialmente. Estos fenómenos sociales, en última -- instancia y por no estar ligados unilateralmente solo a los fenómenos artísticos van a dar una infinidad de posibilidades respecto de la significación dada por el artista que a su vez, y ante todo

es un ser social en un momento histórico determinado. No es posible hablar de la obra de arte en abstracto, sin plantearse cómo se dan concretamente dichos fenómenos en movimientos históricos concretos, con ideologías determinadas, ya que es muy absolutista decir que la obra de arte se "arraiga" en la conciencia colectiva sin más concreciones acerca de problemas económicos, política e ideológicos; y -- particularmente, en la problemática social del arte de -- nuestro tiempo, en fenómenos en los cuales es palpable la enajenación como es el pseudoarte o arte de masas, por ejemplo.

Con este aspecto de la crítica no se está diciendo -- que la obra de arte para su análisis tenga solo que verse_ en su aspecto social (diacrónico) y que se deje de lado el aspecto sincrónico, pues se caería en un reduccionismo de -- signo contrario al de Mukarovsky, pero reduccionismo al -- fin. De lo que se trata es de acentuar es que en el estudio de Mukarovsky aun aludiendo a aspectos que enriquecerían el análisis meramente sincrónico, éstos se convierten en -- inconsistentes por incompletos ya que están tomados desde_ una perspectiva equivocada de análisis: unilateral, simplista, no dialéctica.

3. EL CONCEPTO DE VALOR COMO AUSENCIA DE VALOR.

La concepción de la apreciación valorativa que el espectador hace de la obra de arte, se centra en Mukarovsky en dos problemáticas: por un lado (y es en donde va a enfatizar su posición), la importancia del sujeto en la acción de valorar dejando a un lado los elementos objetivos del valor que, para él, por otro lado, se centrarían no en el valor mismo que desaparece objetivamente, sino en un SUSTRATO que es el llamado valor estético que se convierte en una especie de "soporte" de valores extraestéticos que serían los que darían los matices de toda valoración artística.

El valor artístico, aspecto inmanente de la obra de arte, es la "dominancia global de la integración dinámica" de las relaciones de los valores extraestéticos incluidos en la obra de arte. No tiene, dirá Mukarovsky, elementos objetivos como valor sino que "es" en los demás valores. En resumen, valor estético - es no valor, sino relación de dominancia que es más visible en la obra de arte que en otros fenómenos estéticos ya que la obra de arte va a ser el lugar específico de la valoración estética pues en ella convergen de manera más rica las implicaciones relacionantes de valoraciones extraestéticas. Siguiendo este análisis llegamos a las conclusiones siguientes:

- a) El valor estético no es valor. Es estructura vacía receptáculo inmóvil de otros valores.
- b) La obra de arte es un conjunto de valores no estéticos.
- c) La valoración artística debe venir entonces desde afuera (desde los valores extraestéticos) y no por las

- características del objeto también.
- d) Mukarovsky no es claro en cuanto a qué entiende por valor en general. No alude a la objetividad y subjetividad como componentes dialécticos del valor; para él solo son apreciables los elementos objetivos de los valores extraestéticos incluidos en la obra sin aludir para nada al movimiento dialéctico entre la objetividad y subjetividad de cualquier valor.
- e) Entonces, si seguimos por la línea marcada por Mukarovsky, tendríamos dos formas distintas de valor: una objetiva que es el valor extraestético (esencial al signo mismo, según Mukarovsky⁽⁵⁶⁾) y otra que sería meramente "estructural", no objetiva que es el valor estético parte de la estructura inmutable de la obra de arte.
- f) Aunque explica las posibilidades de contradicción - que generan los valores, estas contradicciones están vistas de manera mecánica y lineal en una sucesión: OBRA- SITUACION- RECEPTOR = VALOR.
- g) Cuando Mukarovsky concluye que el objetivo directo de la valoración estética no es el "artefacto material" sino el "objeto estético" que es su reflejo y correlativo en la conciencia del receptor, separa (y no solo abstractamente) lo inseparable; o sea, el artefacto material y su significación valorativa está dada en cuanto a las características del objeto estético a la vez que por los valores del espectador de acuerdo con la sociedad en la que vive y el momento histórico. No es razón para la separación - el hecho de que uno (el artefacto material) "dure"

temporalmente, mientras que el otro (el objeto estético) cambie en el tiempo, sino al contrario: reconocer que el movimiento no se da en forma igual, pareja en los procesos y explicar con ello la dialéctica que se da entre las características ya dadas del objeto y la valoración dada por un sujeto social ya sea de la misma sociedad del artista o de otras sociedades separadas hasta por miles de años de aquella que le dió lugar a la obra. Esto no quiere decir que el "artefacto" material tenga "potencialmente" el valor objetivo como dice Mukarovsky, sino que lo que tiene son características tales que en una relación dialéctica con una sociedad da como resultado un determinado valor que forma parte de otros en un complejo proceso cultural. Afirmarlo que dice Mukarovsky es decir que el valor lo contienen los objetos ya de por sí, potencialmente y en la relación con el espectador, éste los reconoce. Además, para Mukarovsky el valor se da independientemente de la voluntad de los individuos y su decisión subjetiva, es decir, como un hecho de la conciencia colectiva. Es decir, ve al valor solo como objetivo y en la conciencia colectiva a la que le niega elementos subjetivos para valorar.

h) Otro punto marcado por Mukarovsky en su concepción acerca del valor estético es el que se refiere a que de una u otra manera es solo el receptor quien lo dice - si es o no valor estético, 2o. la interpretación de la obra se da de acuerdo al valor "aceptado" en una época y medio social o sea los receptores, y 3o. la variedad de los valores está dada por el receptor en sus infinitos encuentros con la obra de arte. Analicemos esto: Si bien es cierto que el hecho valorativo es social y dado por el hombre en su relación con la realidad y -- sus necesidades y asimismo con los objetos que se con-

vierten en satisfactorios, Mukarovsky estaría planteando una arbitrariedad respecto de los elementos estéticos - impuestos en la obra por el artista que en sí también - entran en la relación dialéctica del valor. Tal parecería que la obra de arte no es mas que el punto de reunión de otros tantos valores extraestéticos que han sido impuestos desde fuera en un momento dado y que son lo que la obra es, ya que va a ser tarea de entendimiento y juicio solo del espectador. Este acento sobre la actividad del sujeto receptor sin describir ni aclarar las características estéticas de la obra de arte que - entran en relación con el receptor para el valor, mutilan la relación y hacen desaparecer a la obra de arte - en cuanto tal.

4. SOBRE LA FUNCION ESTETICA :

Mukarovsky no niega que para valorar a la obra de arte es necesario un análisis que no solo vea a la obra misma si no a ésta en sus relaciones con otras estructuras como lo social. Cuando nos habla de la finalidad o función de la obra de arte en sociedad (al igual que en el valor), el receptor de la obra de arte va a ser el que va a "decidir" en última instancia la función estética de un objeto y por lo tanto llegará a decir cuando una obra es obra de arte pues es precisamente él, el receptor, quien marcará la jerarquía de funciones y colocará el lugar de los objetos en cuanto a su finalidad.

Aunque Mukarovsky entiende al receptor no como conciencia individual sino social (Lugar de convergencia de los - distintos "sistemas" de fenómenos culturales), esto no invalida el hecho de su desconocimiento de la dialéctica que se da también para la función en cuanto a las características objetivas de la obra en relación con el espectador. No percibe que para que el objeto tenga una determinada función, de de de tener características suficientes por las cuales se le considere como útil para cumplirla por un receptor que busca en el objeto el cumplimiento de dicha función para satisfacer necesidades que de una u otra forma van ligadas -- con el momento histórico y la sociedad de dicho receptor y por lo tanto ligadas a las necesidades humanas.

El esquema jerárquico de funciones que propone Mukarovsky es plano en cuanto que no ve las múltiples relaciones -- con otros aspectos que indudablemente entran dentro del proceso en su movimiento; no habla de los efectos de la ideolo

gía dominante y sus efectos en el juicio del espectador y por lo tanto el receptor adquiere una imagen mistificada, fuera de la realidad, sin una situación real histórica de finida y como consecuencia de este tratamiento la función estética se ve como un factor actuante socialmente y no - como realmente es, una consecuencia de la interacción de muchos factores estéticos y no estéticos que a su vez son dialécticamente condicionados por lo social. Este condicionamiento no es explicado por Mukarovsky en su totalidad pues se concreta a verlo solo en la obra de arte "hacia adentro" de ella misma dejando de lado los factores - externos y asimismo no explica el movimiento interno de la obra de arte en su transformación constante para poder cumplir funciones tanto estéticas como otro tipo de funciones.

¿Donde queda entonces lo social? Mistificado; acentuando parcialmente la actividad solo del sujeto para efectos de la función. El movimiento de las funciones queda - solo descrito en su aspecto jerárquico respecto de la obra de arte. Por ejemplo, hoy, una obra puede cumplir una función (estética o extraestética con una importancia jerárquica mayor de la que tuvo en tiempos del artista que la creó.) Si bien esto es cierto en los resultados, su movimiento no tiene la posibilidad de ser explicado solo en virtud de cambios cuantitativos jerárquicos sino como el resultado de múltiples interacciones de fenómenos que van a afectar esencialmente a la obra. Visto así, el error de Mukarovsky es explicar a la función como algo externo a la obra de arte misma.

5.- SOBRE LA NORMA ESTETICA; ASPECTOS DE LA
RELACION ARTE-SOCIEDAD.

La norma es considerada como aquel principio social que estabiliza un valor. Esta norma, para Mukarovsky, es implantada a partir de aspectos de la conciencia colectiva al igual que el valor y la función estéticas no entrando para nada en este análisis en las características estéticas de la obra de arte ya que en este caso lo que importa para el autor es que las premisas objetivas para esta normación están dadas como tales en "la constitución natural del hombre en cuanto género humano" (rítmo, línea recta, simetría, ángulo recto, carácter complementario de los colores, ley de estabilidad del centro de gravedad) todo ésto descrito en forma lineal ya que no ve la dialéctica que se da entre aspectos objetivos de la realidad, aspectos del objeto estético y aspectos de su relación con el sujeto social.

Las "premisas objetivas" de las que habla Mukarovsky, van a funcionar como una base normativa que es "violada" constantemente dado que esta violación continúa va a ser la característica más notable de toda norma estética. Son a manera de "fuerza centrípeta" necesaria a una "fuerza centrífuga", transformadora, deformadora de ella. Es decir, la norma estética obedece a principios, a algo objetivo, dirá Mukarovsky; dichos principios funcionan como estructuras relacionantes que sufren alteraciones en virtud de sus relaciones interestructurales con lo social.

Con lo anterior, se está desconociendo el proceso histórico: si bien es cierto que el hombre como ser natural necesita y se sirve de la realidad; y que también es cierto que el rítmo, los colores, la gravedad, son elementos naturales,

en principio, su utilización humana los transforma dialécticamente de tal manera que en la complejidad tan grande - que va en el proceso de su transformación desde el Paleolítico superior a nuestros días, el cambio y utilización - de estos elementos ya no es meramente superficial o en todo caso, como lo describe Mukarovsky mecánico en el que reconocamos estructuras dadas ya en sí desde el comienzo del proceso sino que es un cambio fundamental interno de estos elementos de tal manera que hablar hoy de ritmo en la música o en la pintura es hablar de elementos absolutamente - humanizados con un sentido y una significación "humanas" ; y es precisamente sobre estos elementos que funcionan y se fñncan las normas que funcionan a manera de reglas de lo reconocible socialmente como estético, en un momento histórico determinado pero que también deben entenderse como -- procesos cuya característica es precisamente el estar rompiendo constantemente , de manera estética, lo establecido;

Ahora bien, el problema no es tan sencillo como decir que esos principios ya expuestos son la base objetiva de - la norma pues se estaría desconociendo la actividad propia humana creativa guiada a fines y propuesta según necesidades e intereses sociales que hacen mas complejo el estudio de dichas normas cuyos principios varían históricamente. Por lo tanto no se trata de una explicación lineal que va de los principios a la norma y su violación sino de un movimiento dialéctico con implicaciones múltiples ya que el objeto - estético se encuentra en relación con otros fenómenos sociales que lo afectan.

Precisando más el problema de la norma, Mukarovsky se plantea varias interrogantes: ¿ quién fija la norma? ¿a quién o a qué obedece? ¿Entran en la problemática móviles estéti-

cos solamente o también fuera de lo estético? Para él, decir que la norma obedece a lo social debe precisarse, por eso -- cuando habla de las normas vigentes en una sociedad explica a cual norma se refiere y a cual arte pues está de acuerdo en que en una sociedad pueden convivir paralelamente muchas formas de arte y por lo tanto de normas estéticas, pero, y ésto será lo importante, siempre habrá una norma que prevalezca como la principal en un momento dado. La norma que dará la pauta como la principal es la dada por la clase "culturalmente dominante" y el arte al que se refiere dicha norma es el que él llama "superior".

Para analizar y criticar lo anterior, debemos plantearnos varios de los elementos que Mukarovsky aborda:

10. EL CONCEPTO DE CLASE SOCIAL DOMINANTE CULTURALMENTE que para él puede o no corresponder con la clase dominante políticamente. En uno o en otro caso el aspecto está tratado de manera reduccionista, como una cuestión "oficial" decretada por una "clase". En este sentido, no está tomando en cuenta la creatividad artística por un lado ni el problema de las relaciones arte-sociedad, ya que puede o no haber una relación directa entre norma estética dada por la clase dominante y verdadero valor estético de dicha norma, solo por que esa clase lo impone es estética?

En principio el problema está mal planteado; Mukarovsky debería comenzar por explicar qué entiende por clase social y por clase social dominante culturalmente, pues el concepto "culturalmente" es vago, poco preciso en su referencia y está usado en sus escritos de manera indistinta, a veces habla de clase dominante solamente y a veces de clase social dominante culturalmente. En seguida debería ser plan--

teado el problema del artista como integrante de una sociedad y de una clase social y los efectos de su arte tanto en esa clase como en toda la sociedad así como los efectos de sus intereses de clase sobre su propio arte. A partir de ahí analizar a qué elementos van a referirse las normas estéticas impuestas socialmente, si realmente son o no estéticas u obedecen a otros mecanismos ideológicos (confrontar para ello cómo se dan en la sociedad capitalista las normas supuestamente estéticas que obedecen a móviles de tipo comercial y consumista más que a lo estético, por ejemplo). En esta fase del análisis debe verse el problema de las relaciones arte-sociedad que implica hablar de lo artístico y lo pseudoartístico así como ver las relaciones (no solo externas sino internas que afectan definitivamente a las normas) de las normas con otros fenómenos sociales o políticos que las matizan. Todo esto nos lleva a concluir que tampoco el concepto de "clase" está correctamente planteado. Culturalmente, la clase dominante es la clase en el poder y esto implica que va a tratar por todos los medios a su alcance de imponer sus normas aun cuando éstas puedan o no corresponder a las normas estéticas que traten de imponer con sus innovaciones constantes los artistas que a su vez no forman una "clase cultural" sino que pertenecen a grupos definidos socialmente (a la pequeña burguesía en el capitalismo, por ejemplo). Cuando Mukarovsky habla de que la clase culturalmente dominante puede no ser la clase dominante no ve dialécticamente el problema pues considera a ambas como entidades separadas y aun más como dos clases. El movimiento cultural no da como resultado una "clase" sino que es el resultado del movimiento de las clases. Las "normas estéticas" impuestas por la clase dominante tal como las describe Mukarovsky no deberían llamarse estéticas sino so-

ciales con referencia al arte" ya que implican muchas veces elementos solo extraestéticos valorados por la clase dominante como estéticos de acuerdo con fines de otro tipo.

20. EL CONCEPTO DE NORMA ESTETICA que Mukarovsky plantea es un concepto que se desvanece en el de "moda artística" que puede o no corresponder a verdaderos mecanismos estéticos.- Las "modas artísticas" en la sociedad capitalista, por ejemplo, son cánones regidos por la comercialización y que casi no corresponden nunca de manera concreta a moldes estéticos, transformadores, creadores y sí a estímulos pseudoartísticos que corresponden a formas que tienden a perpetuarse, inmóviles y reiterativas. (cosa que por otro lado, criticaría el mismo Mukarovsky).

30. LA RELACION SUJETO-NORMA en la cual el sujeto es quien recibe toda la carga de responder por la norma; así, ésta (la norma) se convierte en una especie de "sentido común" entendido como un concepto solo del sujeto, subjetivo, no relativo a las características del objeto, espontáneo y meramente de reacción pronta ante el estímulo), que tendría la "clase social dominante culturalmente" dado que va a ser esa "clase" la que según Mukarovsky va a tener mayor libertad en el movimiento de la norma misma y por ende, una mayor creatividad. Mukarovsky pretende ser dialéctico al explicar esto, pero si vemos cómo entiende a la norma en este sentido, ésta impuesta por la clase dominante sería perpetuadora, afirmadora de situaciones y creencias ya dadas por esa clase en otros sentidos, lo cual no tendría nada que ver con la creatividad artística entendida como cambio constante, como violación. Además, al explicar el movimiento de la norma, Mukarovsky plantea que cuando la norma se agota, envejece o se estanca, "baja" a otras "capas sociales" y ahí se fija. Por lo --

tanto, estas "capas sociales bajas" ya no violan la norma sino que hacen "meras variantes" de ella en sus productos. Para que la norma vuelva a ser otra vez "joven y nueva" de volver a "subir" a la clase dominante donde se convierte en más libre y transformadora. Esta explicación de movimiento jerárquico ya en sí mecanicista, presupone para Mukarovsky otros conceptos como:

40. EL CONCEPTO DE ARTE FOLKLORICO; para explicar a la norma estética, Mukarovsky parte de hacer una contraposición entre dos artes "coexistentes" en una sociedad: "arte superior" y "arte folklórico" y dos "clases" antagónicas: "clase social dominante" y "capas bajas". El arte "superior" ya vimos que es, para él, creativo, transformador, libre, violador constante de la norma establecida. El segundo recogería las normas las normas impuestas por aquel y solo las modificaría; y no es que no sea creativo, dice Mukarovsky, sino que es solo "modificador". En otras palabras, el arte folklórico es un "arte de segunda mano" menos libre e impuesto "desde arriba" ya que el folklore no sería mas que una copia mas o menos modificada de elementos del "gran arte" que se vuelve costumbre popular.

No está de más decir que Mukarovsky ni siquiera aborda la cuestión de "lo popular" refiriéndose objetivamente a cómo surge esto en las sociedades clasistas; las clases que dan lugar a esto en sociedades determinadas, para luego hablar de "lo popular". Hablar así del pueblo se convierte en una abstracción cuando no se ubica este concepto dentro de la lucha de clases. También hay que decir que no es lo mismo el arte que como el popular preserva la cultura de un pueblo (entendido este dialécticamente en sus implicaciones clasistas) y el arte que obedece al que domina que sería de donde el arte folklórico,

según el autor, tomaría la norma para modificarla.

5o. EL CONCEPTO DE ARTISTICIDAD: Lo anterior implica negar al arte folklórico a) su papel de arte, b) por lo tanto, la posibilidad de creatividad de las "capas bajas" de la sociedad, c) por lo tanto, la negación de la artisticidad en otro estrato social que no sea el dominante; d) supone así mismo una jerarquización inoperante respecto del arte: "más qué", "menos qué" siendo que una vez aceptada la artisticidad las jerarquías de ese tipo son inadmisibles por la forma cambiante y creadora del arte, sus posibilidades técnicas y sociales; e) impone al arte folklórico y al llamado - por él "superior" un solo tipo de relación lo cual hace me canicista la explicación. Si bien él aclara que este esque ma presupondría una complejidad mayor en el proceso real - de estratificación dadas en relación con otras normas, no profundiza en ello, pero sí concluye de ahí por ejemplo, - que la estratificación horizontal de una sociedad: edad-sexo-profesión, va a ser el factor social "foco de revoluciones estéticas". Entendido así, las revoluciones estéticas no serían fruto de procesos profundos arraigados en lo cultural sino simplemente la postura individual del sujeto daría como resultado los cambios artísticos. Este abordamiento es superficial en cuanto que a las revoluciones - artísticas hay que analizarlas en:

- 1o. las relaciones arte sociedad en general.
- 2o. aspectos internos de los procesos artísticos en un momento histórico determinado.
- 3o. relaciones artista público.

todo ello abordado en su proceso dialéctico.

El desconocimiento de la creatividad del arte folklórico en cuanto que no impone normas, lleva a pensar que la función del arte es esa: imponer normas y no precisamente la de formar un objeto creativo significativo que gracias a sus características podrá ser aceptado normativamente como estético. La norma es una consecuencia del proceso de producción de la obra de arte y sus implicaciones sociales y no su función primordial.

En conjunto, el análisis mukarovskiano de la norma es -- parcial y superficial. Solo aborda algunas implicaciones sociales y éstas a su vez están mistificadas; pero aún si fueran -- válidas, el análisis carecería de referencia a aspectos importantes del proceso artístico. Al hacer abstracción de elementos como los descritos anteriormente la explicación es incompleta.

6.- LA INMANENCIA DEL SIGNIFICADO DE
LA OBRA DE ARTE.

En el estudio de Mukarovsky, para que la obra de arte tenga sentido todos sus elementos deberán ser estéticos, o sea, pasar a ser inmanentes a la obra misma. La "esteticidad" explicada así carece de la explicación de las múltiples relaciones entre fenómenos ya sea estéticos o fuera de lo estético.

Si en el Formalismo se hablaba de una relación entre el lector que goza del arte y el objeto por aquel percibido que es el objeto artístico, en el Estructuralismo no hay ya esa referencia (que era psicológica-empírica aunque los mismos formalistas lo negaran), ya que el Estructuralismo es antipsicológico en lo que se refiere a la relación ya que no se plantea ésta concretamente entre arte- espectador, sino que se da en el seno mismo del objeto (inmanencia) o sea entre signo y referente. Aun cuando en Mukarovsky hay referencias constantes a otras estructuras en relación con la estética, estas relaciones valen en cuanto se vuelven o tienen un significado estético, es decir, cuando se convierten en estéticas, como ya se dijo. De esta manera el análisis de la obra de arte hace referencia a su MATERIAL BASE único para el estudio de su caracterización.

Si analizamos lo "inmanente" propuesto por Mukarovsky ¿ qué encontramos en dicho análisis? que la estructura pertenece al objeto, a la realidad misma que se indaga; es, como dicen Cacciani y Dal Co al referirse a un estudio sobre Levi-Strauss: "la estructura es para los Eg

estructuralistas un apriori trascendental y a la vez el caracter inmanente del dato"(57)

Repitiendo la pregunta:¿qué se encuentra en el análisis de esa estructura? pues una tautología ya que solo se limita a la descripción del objeto en forma inmanente; o sea, la estructura se describe por la estructura misma. Llevado a los terrenos del arte, la obra de arte (que se define como estructura) ES UNA OBRA DE ARTE (tiene una estructura); de ahí la tautología. Con esto, el Estructuralismo anula toda posibilidad real de explicación de lo concreto en arte.

Al hablar del arte como estructura Mukarovsky aclara el sentido que tiene para él como fundamento estático del objeto: "pero es preciso que al principio de nuestra reflexión - hagamos abstracción de todo lo que es temporal, condicionado por la historia; y que tratemos de descubrir la propia esencia invariable del problema"(58) Es claro que al empílicar - que lo esencial es lo invariable, la obra de arte que buscaba clarificar se ha diluido en una abstracción que no da --- cuenta mas que de una mínima parte de la totalidad del problema. Mukarovsky entiende la totalidad "hacia adentro" y -- no "hacia afuera" de la obra. Mistifica^{con ello} también el concepto de totalidad,

entendiendo el todo del arte de manera idealista ya que esa totalidad solo la ve en las partes y el orden del fenómeno pero no en sus relaciones y transformaciones dialécticas. Con ello, Mukarovsky no puede dar cuenta ni siquiera de una parte del todo pues ésta (la parte) queda reducida en elementos al no verse en su proceso completo; al verla solo hacia adentro parcializa, reduce la explicación del arte y por ello no puede dar cuenta de su riqueza y complejidad.

NECESIDAD DE UN ANALISIS ESTETICO
SOCIOLOGICO DE LA OBRA DE ARTE:

Hay una necesidad expuesta ya desde el Estructuralismo de abordar a la obra de arte no solo en sus aspectos internos sino en sus relaciones con otros aspectos sociales. A diferencia del Formalismo que pretende explicar a la obra de arte como resultado de su configuración solamente, hemos visto que el Estructuralismo va de la forma al significado, abriendo más el camino de la interpretación. Pero no basta con esto. El plantear una necesidad no implica aceptar cualquier análisis que se nombre "estético" o "sociológico" a favor de una apertura que históricamente ya está dada. Lo que hay que construir es un análisis dialéctico que no mutila ya en un sentido ya en otro la explicación del proceso real del arte. Que en nombre de una supuesta "dialéctica" hable solo de procesos mecánicos y de estructuras estáticas, o que por otro lado, sea solo sociológico; sino un estudio que aprovechando elementos (no de manera ecléctica como se ha pensado por parte de algunos "marxistas" sobre todo respecto del estructuralismo en un afán de cientificismo muy al estilo positivista) o aspectos enunciados por ejemplo en el estudio de Mukarovsky: norma, función, valor, signo, sentido, sean replanteados dialécticamente.

La obra de arte es signo y valor y cumple una función e impone normas, pero la descripción de esta realidad no implica mutilar el proceso o detenerlo estáticamente, sino -- construir toda una conceptualización (que en muchos casos deberá recurrir a palabras nuevas que engloben más precisamente lo que se quiere explicar y no manejando categorías fijas) dicha conceptualización deberá encerrar por un lado

los aspectos internos de la obra de arte y por otro éstos aspectos en su relación con lo social no entendido esto - como estructura aparte sino "al arte como un proceso social"

Un análisis que solo aborde cuestiones semánticas nos explica una parte de su realidad pero no toda. Además, la semantización de la obra de arte está por encima de aspectos superficialmente tratados por Mukarovsky (norma, arte superior función, por ejemplo).

Mukarovsky pretende salir de una concepción estática - como se da en el formalismo en el que la obra de arte se ve como algo inmóvil y ajeno a relaciones de cualquier tipo entre fenómenos ya sea estéticos o fuera de lo estético; además, trata de abrir camino a los aspectos sociológicos, pero su descripción nuevamente nos lleva a aspectos estáticos en cuanto que las estructuras no cambian fundamentalmente. Su análisis opera con categorías fijas y no reconoce la acción - real del sujeto social ni la acción de la situación ya que es inherente a su análisis no recurrir a la historia real - sino solo a aspectos misticados de ella.

¿ QUE ES LA OBRA DE ARTE?

Un estudio para la explicación de la obra de arte requiere, para profundizarlo y enriquecerlo del contraste con otros análisis, en este caso cercanos a nuestro tiempo, como son el Formalismo y el análisis estructural de los checoslovacos (en este caso referidos a Nuka---rovsky como representante).

Requiere asimismo de un abordamiento acerca de lo que para estos análisis es el arte en general pues -partiendo de ello es que se puede formular una interpretación más completa de la obra de arte.

Es decir, no se puede circunscribir nuestro problema a unos límites demasiado estrechos: características del objeto solamente pues caeríamos en interpretaciones simplistas, superficiales o incompletas (Formalismo); sino que dichas características partirán de una concepción general acerca de lo que es el arte y sus productos, es decir, de todo un planteamiento metódicamente elaborado que parta en primera instancia de una concepción de la realidad ya que de ello va a depender la significación de una de sus manifestaciones por más particular que ésta sea; las características de la obra de arte no salen de la nada ni permanecen en el objeto inmutables. Hay que verlas y analizarlas como parte del proceso de la realidad y particularizando, verla en su compleja y peculiar relación con otros procesos sociales, a su vez y aun más introducirse en la problemática de la relación arte-sociedad y artista - público, arte en su desarrollo desigual con respecto a la sociedad, sin olvidar por ello si no tomarlo como parte esencial también a las caracterís-

ticas de los objetos estéticos.

El mecanicismo de muchos análisis de la obra de arte que se sustentan como dialécticos nos lleva a plantearnos que no ha habido una respuesta completa a este problema, pues si bien los Formalistas acaban con el mito del arte -- como un "algo" flotante, imposible de ser analizado, ubicándolo en lo concreto, en el objeto mismo y sus características se llega a un irracionalismo fácil, que "se tapa los ojos" a lo que no sea la forma de la obra de arte, reduciendo ésta a sus componentes sin más. No hay que negar con esto los avances del Formalismo que, partiendo de una visión así, llegan, ya en las postrimerías de sus estudios (1928) a precisar el alcance de la función de cada "artificio" de la obra. De este modo se da una aproximación al -- tratamiento posterior del Estructuralismo praguense sobre la estructura estética como un "sistema de signos" dinámico. Sin embargo, ni los unos ni los otros explican objetivamente el proceso real de la obra de arte. Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que algunos estudios sociológicos sobre el problema solamente ven al arte como un -- resultado directo y convencional de lo social, cayendo -- por ello en parcializaciones metafísicas acerca del arte.

Asimismo, el Estructuralismo, al proporcionarnos un método de análisis en el que hay la posibilidad de sacar elementos válidos, éstos son parciales, válidos en un momento particular del análisis pero no en el análisis completo; no llega, por las limitaciones propias de su método a una construcción completa de lo que es la obra de arte como objeto humano y que como tal debe ser explicado en su génesis histórica, en su dialéctica como superestruc

tura autónoma y a la vez dependiente de la estructura económica con todas las implicaciones que ésto conlleva. Con lo anterior no se está desconociendo el nivel sincrónico - nivel que debe ser abordado en su dialéctica con el plano diacrónico.

Mukarovsky ofrece un estudio en el que hay muchos elementos válidos solo que toda su Estética acentúa más sobre lo que el arte comunica (como signo) dejando en segundo plano el qué comunica y en donde el quién comunica queda mistificado. Aunque el arte no es para Mukarovsky la sola descripción formal de un signo comunicante, su estudio, que se abre al significado y a lo social, se cierra - al parcializar los elementos en su descripción como estructuras. En su libro "Función, norma y valor como hechos sociales"(59) valora en mucho la relación arte-sociedad, pero cerrado por su método, solo alcanza a ver estructuras separadas inmóviles que se relacionan externamente afectándose solo en ese plano, sin ir al punto clave de la dialéctica - de este proceso: el movimiento de la realidad. "Al abordar - los hechos en su conexión el estructuralismo toma en consideración un elemento de la dialéctica de lo real: da cuenta de la interacción (o acción recíproca) de los elementos interiores de una estructura o sistema. Pero, por desgracia, demasiado a menudo, se detiene en ésto, y reintroduce en la - manera en que considera la estructura misma las insuficiencias del pensamiento metafísico.

"Al igual que éste, considera la estructura (como antaño el hecho o el elemento aislado) como inmóvil, situándose fuera del tiempo. Esta manera de proceder puede ser legítima y hasta indispensable, a cierto nivel del estudio. Pero, si se pretende aferrarse a ella permanentemente, se cae inevitablemente en el modo de pensamiento metafísico y en sus insuficiencias, se tiende irremisiblemente a una concepción de conjunto positivista o idealista- único medio de desgajarse, en experiencia, de contradicciones insolubles"(60).

En resumen, nuevamente como en el Formalismo, en el estructuralismo el objeto de estudio, (en este caso la obra de arte) queda reducido al limitar el análisis a un solo aspecto, el sincrónico y de él solo la explicación metafísica de categorías fijas, inmóviles, que den cuenta de la realidad.

En el capítulo sobre la obra de Mukarovsky (61) se alude a lo que él nos presenta ya como una conceptualización de la obra de arte como signo, estructura y valor - al mismo tiempo, refiriéndose en cada caso a las maneras o modos estéticos con los cuales el realizador, el artista, trabaja un objeto para lanzar un mensaje a otros; objeto y mensaje, transmisor y receptor que se mueven dentro de una sociedad determinada. Receptor que, como parte de la "conciencia colectiva" va a ser el que diga si la obra de arte funciona como tal, ya que va a ser quien valore a dicho objeto como tal. No es que Mukarovsky niegue que la obra de arte tenga características como para que el espectador la vea estética (62), lo que pasa es que solo reconoce la acción del sujeto en la relación de conocimiento de la obra, sobre el objeto mismo que queda en un segundo plano de importancia.

EN ESTE SENTIDO LA OBRA DE ARTE SE NOS PRESENTA COMO UNA EXPRESION PLURIDIMENSIONAL EN UNA REALIDAD DETERMINADA. DECIR ESTO NO ES SIMPLEMENTE HABLAR DE UNA RELACION LINEAL EN LA QUE LA OBRA DE ARTE SE DESCUBRE COMO SIGNO, INTERMEDIO ENTRE ARTISTA Y RECEPTOR BASANDOSE EN UN DETERMINADO CODIGO SOCIAL YA DADO EN GENERAL Y PARA EL ARTE EN PARTICULAR: SINO QUE TODO ESTO SE DA EN UNA DIALECTICA MAS COMPLEJA:

- 1o. RELACIONES SOCIALES EN GENERAL;
- 2o. DIALECTICA ENTE EL INDIVIDUO COMO PRODUCTOR INDIVIDUAL DE UN OBJETO Y LO SOCIAL COMO LA RELACION CON LA PRODUCCION MATERIAL DE LA - SOCIEDAD QUE DA COMO RESULTADO UN SINUMERO DE OTRAS REALCIONES IDEOLOGICAS, POLITICAS, JURIDICAS, ETC.;
- 3o. LA DIALECTICA QUE SE DA EN LA SUPERESTRUCTURA QUE A SU VEZ MARCARA CARACTERISTICAS ESPECIFICAS DENTRO DE TODA LA ACTIVIDAD ESTETICA.

Mukarovsky nos habla de una mistificada relación arte-realidad que aun aceptádo lo histórico (pero desechándolo para el estudio de lo esencial) se nos presenta como la yuxta posición de las estructuras que, inmutables, solo nos dan cuenta de su construcción sin más. El problema de la falta de entendimiento de la realidad como proceso continuo dialéctico es lo que limita su concepción.

TODA OBRA DE ARTE PRESENTA UN DOBLE CARACTER INDIVISIBLE: ES EXPRESION DE LA REALIDAD PERO AL MISMO TIEMPO CREA - UNA REALIDAD QUE NO EXISTE FUERA O ANTES DE LA OBRA SINO PRECISAMENTE EN ELLA. HAY QUE ACENTUAR AQUI LA EXPLICACION DE - QUE LA OBRA DE ARTE ES UNA CREACION HUMANA, UN TRABAJO PECULLAR. LA OBRA DE ARTE SE NOS PRESENTA NO SOLO COMO UN SIGNO CON UNA FUNCION DETERMINADA SINO QUE ES UNA PRODUCCION EXPERIMENTAL DE OBJETOS SIGNIFICATIVOS.

EL TRABAJO ARTISTICO ES UNA ELABORACION DE UN OBJETO CON UNA ORGANIZACION SENSIBLE QUE TIENE COMO FINALIDAD SER SIGNIFICATIVO; ES DECIR, EN EL MODO DE SU ELABORACION CON ELEMENTOS SENSIBLES ESTETICOS ES QUE EL ARTISTA IMPRIME EL MENSAJE.

Hablando del sentido global de la obra de arte, Mukarovsky nos dice que éste se da de manera multívoca respecto de la realidad exponiendo, como signo, el proceso que lo -- lleva a cobrar sentido. (63) O sea, es percibida como una continuidad, como un contexto.

TODA CONCEPCION ACERCA DE LA OBRA DE ARTE QUE HABLE DE ELLA OMITIENDO ASPECTOS DE LO SIGNIFICATIVO RELATIVOS A QUIEN VA DIRIGIDA ESA SIGNIFICACION Y QUE ES LO QUE SE SIGNIFICA, SE QUEDAN EN LO MERO TEORICO: EL SUJETO DE LA RELACION SE MISTIFICA EN UN HOMBRE ABSTRACTO, FUERA DE LA REALIDAD. EL ARTE -- SIGNIFICA, PERO LA ACEPTACION O RECHAZO DE ESA SIGNIFICACION NO ES MERAMENTE INDIVIDUAL SINO QUE SE DA EN UN CONTEXTO SOCIAL QUE VA, EN ULTIMA INSTANCIA, INCLUSO A NEGAR AL ARTE - POR RAZONES EXTRAESTETICAS (como el pseudoarte de la sociedad capitalista) LO CUAL NO NOS LLEVA A ACEPTAR QUE EL ESPECTADOR "CREE" LA OBRA DE ARTE: ESTA YA TRAE ELEMENTOS SUFICIENTES PARA DICHA SIGNIFICACION QUE NO SE DA TAMPOCO AL MARGEN DEL SUJETO SOCIAL SINO QUE EN VIRTUD DE ELLO SE OSCURECE O CLARIFICA DE ACUERDO CON UN PROCESO HISTORICO DETERMINADO. POR LO TANTO ESTO NO SE DA COMO MOVIMIENTO MECANICO SINO DIALECTICO.

Cuando Mukarovsky nos habla acerca del arte que denomina "superior" (64) dice que cada sociedad tiene sus normas estéticas dadas por la clase dominante que da aquellas en su actividad respecto de lo que es estético en dicha sociedad. Sería pues el arte producto de la clase dominante que marca normas que recoge la sociedad en general aceptándolas y en algunos casos modificándolas. Una esquematización que no es objetiva acerca del problema dado que

EL ARTE ES UNA MANIFESTACION SOCIAL QUE SE DA EN UNA RELACION DIALECTICA CON LA SOCIEDAD DE SU TIEMPO Y QUE, DE ACUERDO CON LAS CARACTERISTICAS ESPECIFICAS DEL OBJETO ESTETICO PUEDE PERDURAR A OTRAS EPOCAS EN DONDE ES CONTEMPLADA, ACEPTADA O NO DE ACUERDO A VALORES DE ESAS SOCIEDADES. NO SE TRATA DE IMPOSICIONES DE NORMAS (Y EN CONSECUENCIA VALORES) DESDE AFUERA SOLAMENTE DE LA MISMA PRACTICA ARTISTICA; EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA, POR EJEMPLO, NO SE DAN SOLO DESDE LA BURGUESIA QUE IMPONE VALORES (QUE PUEDEN O NO COINCIDIR CON LO ESTETICO VERDADERO) SINO TAMBIEN DESDE LA ACTIVIDAD DE LOS ARTISTAS PEQUEÑOS BURGUESES O ARTESANOS PROLETARIOS QUE EN DEFINITIVA VAN A SER QUIENES AL CREAR, TRANSFORMAN E INNOVAN LO ANTERIOR. CON ESTO NO SE ESTA DESCONOCIENDO EL HECHO DE QUE LA BURGUESIA QUIERA Y PUEDA, COMO CLASE DOMINANTE, IMPONER LO QUE A ELLA CONVenga DE LO ESTETICO, PERO GENERALMENTE ADELTERA LOS VERDADEROS VALORES A FAVOR DE LA COMERCIALIZACION. TAMPOCO SE NIEGA QUE HAYA UNA DIALECTICA ENTRE AMBOS CONTRARIOS (BURGUESIA- ARTISTAS) .

UNA VISION PARCIAL Y SUPERFICIAL DEL PROBLEMA PONE A LA EXPLICACION EN UNA POSTURA CARTESIANA EN CUANTO QUE PARECE QUE HUBIERA UN "SENTIDO COMUN" PROPIO DE LA SOCIEDAD TANTO EN LA CLASE DOMINANTE QUE "IMPONE NORMAS" COMO DE LAS CLASES DOMINADAS QUE LAS ACEPTAN COMO VALEDERAS SIN MAS. PERO EL ARTE ES LO MAS ALEJADO DEL SENTIDO COMUN YA QUE CHOCA, IRRITA, TURBA, MOLESTA, MIENTRAS QUE EL SENTIDO COMUN ACEPTA, OCULTA, PERPETUA SITUACIONES Y CREENCIAS , NO ASI EL ARTE QUE TRANSFORMA, BUSCA, REVELA, ACLARA , CONOCE. NO PODEMOS POR LO TANTO SER TAN SIMPLISTAS DE HABLAR DE EPOCAS EN ABSTRACTO, Y ARTES DE EPOCAS SIN REFERIRNOS A LA LUCHA DE CLASES; A LA SITUACION DEL ARTE EN UNA DETERMINADA SOCIEDAD Y A LO QUE LA CLASE DOMINANTE IMPONE COMO "ARTISTICO" SIN SERLO. SOLO EN

SOCIEDADES MUY PRIMITIVAS DEBIO HABER UNA FORMA COMPACTA Y UNICA DE INTENCION RESPECTO DE SUS MANIFESTACIONES UNA DE LAS CUALES ES EL ARTE, PERO NO HAY ESA POSIBILIDAD EN SOCIEDADES DIVIDIDAS EN CLASES.

RESUMIENDO: NUEVAMENTE VEMOS QUE NO PODEMOS EXPLICAR - EL PROBLEMA PARCIALMENTE SINO DIALECTICAMENTE.- QUE LA SOCIEDAD IMPONE NORMAS ES UN HECHO PERO ESTAS ESTAN EN CONSTANTE TRANSFORMACION A PARTIR DEL PROCESO REAL DEL ARTE Y LOS ARTISTAS CHOCANDO A ACEPTANDO ALGO IMPUESTO, RENOVANDOLO CUALITATIVAMENTE.

LO ESTETICO PUEDE O NO CHOCAR CON LAS NORMAS DE MODA IMPUESTAS POR LA CLASE DOMINANTE, CLASE QUE INFLUYE EN LA DIVULGACION DE LO QUE PARA ELLA SERA DE INTERES SOBRE LA CULTURA PARA AFIRMAR O REAFIRMAR SUS PRINCIPIOS DE CLASE, EN LUCHA CONSTANTE CON EL QUEHACER ARTISTICO QUE INNOVA SIEMPRE.

Mukarovsky habla acerca de que el objeto estético en cuanto significación es una estructura artística . Si entendemos que la estructura solo cambia en la periferia pero - que es esencialmente inmutable, el arte debería ser , por ejemplo para nosotros hoy, lo que fué para los hombres del Paleolítico Superior .

NOS ENCONTRAMOS EN LA OBRA DE ARTE FRENTE A UN OBJETO MAS QUE NOS REVELA LA CREATIVIDAD HUMANA.- NO ES SOLO UN OBJETO DE "APROPIACION" Y DE "CONSUMO" COMO PARECE DECIR LA LINGUISTICA SINO UN OBJETO DE TRABAJO PECULIAR CUYA PRODUCCION ESPECIFICA ES LO QUE LE DA LO ESTETICO.¿QUE PRODUCCION? DE OBJETOS CUYA ELABORACION SIMBOLICA BUSCA TENER UN

SENTIDO DADO EN LA ESTRUCTURACION DE ELEMENTOS SENSIBLES DE ACUERDO A UN OBJETIVO QUE ES LA COMUNICACION.-PERO EN ESTE PROCESO QUE DEFINITIVAMENTE DEBEMOS ABORDAR EN SU GENESIS TAMBIEN, SE DA UNA TRANSFORMACION RADICAL, ESENCIAL, ACERCA DE LO QUE ES LO ESTETICO Y LO QUE PARA HOMBRES CONCRETOS EN SOCIEDADES CONCRETAS TIENE SENTIDO EN CUANTO A LA COMUNICACION DE DICHO PRODUCTO.

Mukarovsky se refiere al valor de la obra como una entidad, receptáculo ó soporte de otros valores(65) renunciando con ello a localizar la función estética en el propio objeto y definitivamente ubicarla en el sujeto; sujeto que el autor va a explicar como "hombre en general" desubicándolo de su realidad, cayendo en la metafísica.

El valor estético es pues un NO VALOR, como antes se refirió a una norma que es una ANTINORMA por su violación constante y a una función que en resumen es ANTIFUNCION ya que no es "funcional" sino de goce.(a la manera de Kant).

Si la estructura artística no funciona, norma o vale sino en virtud de otras instancias externas a ella¿dónde queda lo artístico?Para el autor está en la intención dada por el artista y en el espectador que capta la obra, o sea, como ya se dijo anteriormente, en el terreno propiamente del sujeto y no del objeto.Dice Mukarovsky al respecto:"El hombre es portador de las funciones, cuando sirve,del mismo modo que un instrumento y mediante su actividad, a la consecución de un objetivo determinado.Otras veces, cuando utiliza las cosas, o las otras personas para lograr determinados objetivos, es iniciador de las funciones. Pero siempre constituye el sujeto de la acción, sujeto que determina, o al menos influye, en los objetivos y las finalidades, y por consiguiente también en las funciones. Pero todavía no hemos llegado a la raíz misma. Al afirmar que el hombre determina las funciones, podría parecer que la función depende solo de la voluntad consciente, es decir, del arbitrio del hombre. Y no

es así: la función no está ligada al hombre superficialmente, sino que forma parte de su propia naturaleza. No es pues, la -voluntad casual del hombre, sino la naturaleza humana la que constituye el factor decisivo."(66).

El objeto, por consiguiente, se nos ha diluido en el estudio.

EL VALOR DE LA OBRA NO PUEDE ABORDARSE SI NO ES A TRAVES DE LO HISTORICO Y LO SINCRONICO DIALECTICAMENTE.

- 1o. EL ARTISTA ES UN SER SOCIAL.
- 2o. PRODUCE EN UNA SOCIEDAD DETERMINADA.
- 3o. CREA UN OBJETO CON CARACTERISTICAS TALES QUE PUEDE SER VALORADO COMO ESTETICO.
- 4o. ES VALORADO POSITIVA O NEGATIVAMENTE POR HOMBRES CON NECESIDADES ESTETICAS Y EXTRAESTETICAS ESPECIFICAS.
- 5o. POR LO TANTO EL ARTISTA PRETENDERA BUSCAR EL LAZO DE UNION CON EL ESPECTADOR, LAZO QUE ES PRECISADO NO EN SUS INTENCIONES SINO QUE ES CONCRETIZADO EN LOS ELEMENTOS QUE USE.
- 6o. LA OBRA DE ARTE PERDUDA DE UNA SOCIEDAD A OTRA PUDIENDO SER:
 - a) VALORADA EN MAS QUE EN EL TIEMPO QUE FUE HECHA.
 - b) VALORADA EN MENOS.
 - c) VALORADA CON DISTINTOS Matices DE APRECIACION DADO QUE SON OTROS HOMBRES QUIENES VALORAN.
 - d) RECHAZADA.

PERO SIEMPRE EN UN MOVIMIENTO DIALECTICO Y NO JERARQUICO LINEAL.

POR LO TANTO, LA OBRA DE ARTE SE PRESENTARA COMO UN OBJETO PRODUCTO DE UNA ACTIVIDAD CREADORA ESPECIFICA QUE IMPONE EN DICHO OBJETO ELEMENTOS SENSIBLES ORGANIZADOS DE TAL FORMA QUE SE CONVIERTAN O FUNCIONEN COMO ESTETICOS, ES DECIR, COMUNIQUEN UN CONTENIDO ESPIRITUAL PLASMADO EN DICHO OBJETO QUE TIENE UNA GE

NESIS Y VALIDEZ ENTENDIDAS DIALECTICAMENTE(en cuanto a la transformación que sufre la obra en el tiempo) Y PARTIENDO DE LA REALIDAD EN CUANTO QUE ES SOCIAL, TRANSFORMANDOLA Y POR LO TANTO SE PRESENTA COMO CREATIVA; Y AFECTA A LO SOCIAL DANDO LAS INNOVACIONES DE LA COMUNICACION ESTETICA, COMO LO SOCIAL HA SIDO SU FUENTE NUTRIENTE.

Cuál sería pues la tarea de la crítica marxista respecto de la conceptualización del arte?

La visión parcial que aportan los análisis estructurales lejos de ayudar a esclarecer objetivamente a los fenómenos dan cuenta de una mínima parte de ellos ya que en ellos no se reconocen las múltiples relaciones por lo que "son lo que son". Es - decir, el abordamiento teórico de un fenómeno debe verse a partir de lo que hace que sean lo que son dichos fenómenos en - sus múltiples relaciones.

Dize Nils Castro al respecto: "Si cada fenómeno está constituido por un complejo de oposiciones, y al propio tiempo es miembro de una totalidad supraordinada, a la que refracta, su estudio comprende dos fases entre las cuales no hay una separación neta. Cada totalidad se inserta en un sistema de sistemas - (y así, hasta el infinito). Requiere inicialmente un examen interno de las relaciones e incidencias que generan su naturaleza inherente, y requiere, a continuación, un examen externo de las relaciones e incidencias que condicionan su existencia en el nivel jerárquico superior... El estudio interno tiene la primacía en la definición del objeto en un momento dado. Pero el objeto - es una refracción de las condiciones. Estas son ineludibles en la explicación de la red estructural del objeto, la que no se puede hacer mas que considerando el proceso constituyente-origen y destino, historia-del objeto." (67)

El objeto, pues, debe ser abordado en el plano sincrónico y en el diacrónico dialécticamente. La prioridad de un plano - sobre el otro teóricamente no está diciendo que uno tenga menor importancia sobre el otro sino que en el proceso de conocimiento de dicho fenómeno se darán momentos en los cuales es posible y necesario recurrir a una de las dos instancias por separado, pero hacer una separación tajante entre los planos es no dar cuenta de la EXPLICACION TOTAL del fenómeno. El detenerse arbitrariamente en una fase del proceso de conocimiento y decir de

ahí que se conoce es parcializar el estudio; y ya sabemos que detrás siempre de una visión parcial (coja, incompleta superficial) está la visión de la totalidad que nos da el método materialista dialéctico.

B I B L I O G R A F I A S :

BIBLIOGRAFIA GENERAL:

- Mukaroveky Ian: Escritos de Estética y Semiótica del Arte.
Col. Comunicación Visual. Gustavo Gilli, SA.
Barcelona, 1975.
- De Estética General:
1. El arte como hecho semiológico.
 2. Función, norma y valor estético como hechos sociales.
 3. Sobre el estructuralismo.
- De consulta:
1. La personalidad del artista.
 2. El arte y la concepción del mundo.
 3. El problema de las funciones en la arquitectura.
- Millet Louis,
Varin d'Ainvelle M. El Estructuralismo como Método.
Cuadernos para el diálogo. Ediciones de bolsillo.
Madrid, 1972.
- Erlich Victor. El Formalismo Ruso.
Seix Barral. Biblioteca Breve # 374
Barcelona, 1974.
- Tynianov, Eikhenbaum,
Shklovski Formalismo y Vanguardia. Textos de los Formalistas Rusos.
Comunicación, serie B # 3
Madrid, 1973.
- Sklovski Victor. La Disimilitud de lo Similar. Los Orígenes del Formalismo.
Comunicación, serie B # 32
Madrid, 1973

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA:

- Marx, Carlos. Contribución a la Crítica de la Economía Política.
Editora Nacional.
México, 1966

- Lefevbre y otros. Estructuralismo y Marxismo.
J.Grijalbo.Colección 70 # 88
México,1970
- Guiducci,A. Del Realismo Socialista al Estructura-
lismo.
Comunicación # 56
Madrid,1976
- Coutinho Carlos Nelson El Estructuralismo y la Miseria de la
Razón.
Biblioteca Era,Ensayo.
México,1973
- Trías, Mouloud, Dublois,
y otros. Estructuralismo y Marxismo.
Ediciones Martínez Roca,S.A.
Novocurso # 6.
Barcelona,1971
- Pouillon,Barbut y otros Problemas del Estructuralismo.
Editorial Siglo XXI
Teoría y Crítica.
México,1967
- Jacobson, Tynianov y
Otros. Teoría de la Literatura de los Formalistas
Rusos.
Editorial Siglo XXI
México,1978.
-

C I T A S :

- (1) Jacobson, R. La Nueva Poesía Rusa. Praga, 1921
p.15
- (2) Tynianov. De la Evolución Literaria. Comunicación.
#3, p.p. 118-119
- (3) Eikhenbaum La Teoría del Método Formal. Comunicación
3 p.p. 18-19
- (4) Eikhenbaum Ibidem. p.14
- (5) Eikhenbaum Ibidem. p.35
- (6) Tynianov De la Evolución Literaria. Comunicación
3. p.132
- (7) Eikhenbaum Citando a Sklovski en La Teoría del Método
Formal. Comunicación # 3. p. 40
- (8) Sklovski El Arte como Procedimiento. Comunicación #
3. p.91
- (9) Eikhenbaum Citando a Sklovski en La Resurrección de
la palabra. Comunicación # 3.
- (10) Eikhenbaum Ibidem p.47
- (11), Sklovski El Arte como Procedimiento. Comunicación
3, p.95
- (12) Sklovski Ibidem, p.96
- (13) Eikhenbaum El Método Formal. Comunicación # 3.
p.51
- (14) Tynianov. De la Evolución Literaria Comunicación
3. p.p. 133-139 Confrontar.
- (15) Jermunsky V. Introducción a la Métrica. (1925)
- (16) Tynianov. De la Evolución Literaria. Comunicación
3. p.121
- (17) Tynianov. Ibidem. p.130
- (18) Tynianov. Ibidem. p. 133
- (19) Erlich Victor. El Formalismo Ruso. Citando a Mukarovsky
Seix Barral. p.230
- (20) Mukarovsky Qué es el Estructuralismo? Edit. G. Gilli
p.158
- (21) Mukarovsky El Arte y la Concepción del Mundo. Edit.
G. Gilli. p. 306
- (22) Mukarovsky Qué es el Estructuralismo? Edit. G. Gilli
p.162

- (23) Mukarovsky Ibidem.p.163
- (24) Mukarovsky El Arte Como Hecho Semiológico.
Edit.G.Gilli.p.p. 35-36
- (25) Mukarovsky La Personalidad del Artista.Edit.G.Gilli
p.281
- (26) Mukarovsky El Arte Como Hecho Semiológico.
Edit.G.Gilli. p. 35
- (27) Mukarovsky El Problema de las Funciones en la Arqui-
tectura.Edit.G.Gilli.p.87
- (28) Mukarovsky Función Normal y Valor Estético como Hechos
Sociales.Edit.G.Gilli.p.87
- (29) Mukarovsky Ibidem.p.p.89-90
- (30) Mukarovsky El Arte y la Concepción del Mundo. Edit.G.Gi
lli.p.302
- (31) Mukarovsky La Personalidad del Artista Edit.G.Gilli
p.288
- (32) Mukarovsky El Hombre en el Mundo de las Funciones.
Edit.G.Gilli.p.295
- (33) Mukarovsky Función, Norma y Valor Estético como Hechos
Sociales Edit.G.Gilli p.p. 62-63
- (34) Mukarovsky Sobre el Estructuralismo.
Edit.G.Gilli p.165
- (35) Mukarovsky Ibidem.p.165
- (36) Mukarovsky Confrontar Función, Norma y Valor Estético
Como Hechos Sociales Edit.G.Gilli p.65
- (37) Mukarovsky Ibidem.p.63
- (38) Mukarovsky Ibidem.p.63
- (39) Mukarovsky Ibidem.p.65
- (40) Mukarovsky Ibidem.p. 65
- (41) Mukarovsky Función, Norma y Valor Estético Como Hechos
Sociales.Edit.G.Gilli p.80
- (42) Mukarovsky El Arte y la Concepción del Mundo.
Edit.G.Gilli p. 305
- (43) Mukarovsky Función, Norma y Valor Estético como Hechos
Sociales. Edit.G.Gilli p.83
- (44) Mukarovsky Ibidem p.95
- (45) Mukarovsky Ibidem p. 97
- (46) Mouloud Noûi "El método de las ciencias estructuras y
los problemas del conocimiento racional"
en Estructuralismo y Marxismo, Varíes autores

- Edit.Martínez Roca. p. 27
- (47) "Le Novel Observateur" No.115 p.32 del mes de enero de 1967
- (48) Levi-Strauss El Pensamiento Salvaje
Edit.Siglo XXI
- (49) Pouillon Jean "Un ensayo de definición" en Problemas del Estructuralismo. Varios autores.
Edit.Siglo XXI p.12
- (50) Godelier M. Citado por Lucien Seve en "Método Estructural y Método Dialéctico", del libro Estructuralismo y Marxismo Varios autores,
Edit.Martínez Roca.p.116 y ss.
- (51) Marx Carlos. "Prólogo" a la Contribución a la Crítica De la Economía Política.
- (52) Levi-Strauss "El Totemismo en la actualidad" p.134
- (53) Engels Federico. Del Socialismo Utópico al Socialismo Científico.
- (54) Confrontar el Capítulo III de esta Tesis .
- (55) Zirmunsky Citado por Victor Erlich en El Formalismo Ruso p.250
- (56) Confrontar el capítulo III de esta Tesis.
- (57) Cacciani y Da Co. Citados en Estructuralismo y Marxismo Varios autores.Edit.Grijalbo.p.88
- (58) Mukarovsky La Personalidad del Artista.
Edit.G.Gilli.p.284
- (59) Mukarovsky Función, Norma y Valor Estético como Hechos Sociales. Edit.G.Gilli p. 44
- (60) Suret-Canale J. "Estructuralismo y Antropología Económica" en Estructuralismo y Marxismo Varios autores.Edit.Martínez Roca.p.154
- (61) Confrontar el capítulo III de esta Tesis.
- (62) Ibidem.
- (63) Ibidem.
- (64) Ibidem.
- (65) Ibidem.
- (66) Mukarovsky La Personalidad del Artista
Edit.G.Gilli p.295
- (67) Nils Castro. "Para el estructuralismo histórico", en Estructuralismo y Marxismo Varios.p.88
-