

INFORMACION Y SIGNIFICACION ARTISTICA *

POR

VALERIANO BOZAL

I

El punto de partida es elemental y obvio, por ello parece incapaz de sustentar un análisis crítico del fenómeno artístico, tal como nos proponemos. Helo aquí: una cosa es aquello de que se nos informa y otra lo que significa la información. Naturalmente, es muy distinto el contenido de una noticia del sentido que esa noticia puede tener. El contenido informativo es algo objetivo, que reproduce un acontecimiento o lo reduce a una narración. El sentido no depende exclusivamente del contenido, de la índole objetiva de la noticia, sino que aparece al recibir la noticia un destinatario (o varios) y, con ello, insertarse en un medio vital, histórico, social, etc., concreto. La confusión puede surgir si pensamos que ese sentido puede ser también considerado como una información, que se nos puede informar de ese sentido como si fuese una noticia. Parece ahora demasiado pronto para resolver este asunto. Posteriormente creo que se verá con claridad, y ahora permítaseme que utilice, sin más disquisiciones ni advertencias, los conceptos de información y significación tal como han sido esbozados.

Tradicionalmente, el punto de apoyo de los estudios estéticos —más o menos explícitamente tales— ha venido siendo la información. Y por tal información se consideraba el argumento narrado en la poesía, novela, cuadro u obra de teatro. Otra noción que parece convenir a esta información es la de *contenido*. Mas con la noción de contenido se daba un salto teórico fundamental, pues en lugar de apoyar el estudio de la obra en la disyuntiva información/significación, se apoyaba en el binomio contenido/forma, con lo cual se abandonaba, como si estuviera resuelta, una problemática que giraba en torno a la información. Esta orientación produce efectos considerables: el aspecto informativo (contenido) de la obra de arte iba a pasar por diversas vi-

* Conferencias pronunciadas los días 28 y 29 de enero de 1970 en la Escuela de Arquitectura de Valencia.

cisitudes, que ahora señalaremos, y el formal se convertía, como resultado de esas vicisitudes, en el punto peculiar y específico de la obra, aquel que producía la «artisticidad» de la obra de arte. Vamos a examinar estas vicisitudes y sus consecuencias y luego propondremos una vuelta al punto de partida —el binomio información/significación—, vuelta ya iniciada por Galvano della Volpe y otros estudiosos de la estética.

No es necesario remontarnos históricamente lejos para encontrar planteados los problemas estéticos en torno al contenido/forma, entendidos como términos opuestos. La aparición del sociologismo a partir de la tesis de Plejanov, y el posterior desarrollo en teóricos como el Lukács de «Situación presente del realismo crítico», «Ensayos sobre el realismo», etc., o en otros como Lucien Goldmann, que practica un sociologismo encubierto bajo nombres tan llamativos como el de «estructuralismo genético», es la manifestación más importante de una corriente estética que se apoyaba fundamentalmente sobre la información. Naturalmente, esta corriente no surgió sin polémica y sin contradictores. En seguida vamos a hablar de ello; basta ahora con mencionar la existencia cronológicamente contemporánea de los formalistas rusos y el posterior «Círculo de Praga», basta con mencionar la existencia de todos los que se preocuparon por lo «específicamente artístico», la «artisticidad» del arte y la «literaturidad» (como ha escrito Jakobson), para comprender que el sociologismo no venía al mundo sin compañía, sin enemigos.

Pero sería injusto hablar del sociologismo como de una teoría homogénea, coherente y semejante en todos sus representantes. Por el contrario, cabe señalar la existencia de notables diferencias y aun oposiciones en su seno. La distancia que separa al Plejanov de «El arte y la vida social» (uno de los textos que más influencia han tenido en la crítica contemporánea de arte y literatura) del Lukács que escribe la «Estética» es enorme. A primera vista parecen dos mundos completamente distintos, aunque en verdad no lo sean tanto. Para entendernos, podemos hablar primero de un sociologismo ingenuo, que gira en torno a Plejanov, y que basa sus análisis en el contenido informativo de las obras de arte, contenido informativo que es reflejo y resultado de las condiciones sociales. Ciertamente es que, en teoría, Plejanov no desprecia, sino que afirma tener en cuenta los aspectos formales de las obras, pero ello sólo sucede en teoría, no en la práctica, no en sus concretos análisis críticos de obras de arte y literatura. La importancia de este «sociologismo ingenuo» (de cuya ingenuidad diremos algo) excede el estricto campo de la *ciencia del arte*, de la estética: produjo (juntamente con otras circunstancias que

no vamos a examinar aquí) la teoría y la práctica del realismo socialista: un cambio del contenido informativo, pero no de la forma académica del gran arte de la Rusia prerrevolucionaria. Si hemos denominado ingenuo a este sociologismo, se debe fundamentalmente a su posición acrítica, a su no preguntarse por lo específicamente artístico, es decir, por aquellas características (del orden que sean) que permiten diferenciar el arte y la literatura de los restantes productos culturales (entendiendo ahora este término en una acepción amplia). Y si bien esta pregunta por lo específico artístico y literario es típica de formalistas y posteriores estructuralistas (como ya sugeríamos), no es exclusiva de ellos, parece muy propia de Galvano della Volpe y, dentro del sociologismo, de la «Estética» lukacsiana.

Efectivamente, Lukács se ha dado cuenta de que las preguntas acríicas de los primeros sociologistas no eran suficientes para fundamentar una ciencia del arte específicamente tal, y ha procurado encontrar las características que distinguen al arte de otros productos culturales, especialmente de la actividad científica. Ha utilizado una concepción extraída directamente de la estética de Hegel para cimentar esa diferencia, y esa concepción le ha conducido a problemas de lenguaje de cierta gravedad. La concepción gira en torno a la categoría de la particularidad, los problemas de lenguaje en torno a los sistemas pavlovianos de señalización. Estos planteamientos pueden encontrarse en el tomo tercero de la edición castellana de su «Estética»; ahora vamos a contentarnos con esbozarlos.

Afirma Lukács que así como el lenguaje cotidiano hace referencia a la singularidad concreta de objetos y personas, y el científico a la universalidad, medio en que se encuentra la verdad necesaria y universal, la obra de arte es la encarnación de una particularidad que pone de manifiesto la universalidad en una imagen concreta. Por detrás de este planteamiento asoma la conocida tesis hegeliana del arte como manifestación concreta —en imágenes— del Espíritu. La diferencia radicaría en que Lukács, siguiendo las palabras de Marx en *El Capital*, ha invertido esta dialéctica hegeliana. Mas la inversión le conduce —si pretende que sea algo más que una palabra— a cuestiones de difícil solución. ¿Qué es esa universalidad que el arte particulariza? En el caso de Hegel estaba muy claro que lo determinado era el Espíritu, ¿será ahora la infraestructura económica? Tal es, efectivamente, la respuesta apresurada del economismo vigente aún en amplios sectores de la crítica cultural, pero no de Lukács —ni de Goldmann, que explícitamente arremete contra ese economismo—, que advierte en esa solución un planteo mecanicista poco acorde con la realidad e incluso con los textos de los clásicos (recordemos el pasaje

de Marx en el prólogo llamado inédito de la «Contribución a la crítica de la economía política» sobre la permanencia del arte griego y el dominio propio del arte). Siguiendo la teoría del reflejo, Lukács necesitaba una realidad *particular* en el mundo concreto que el artista pudiera trasladar a la obra. La particularidad no era algo que el artista inventaba (y aquí podemos aislar una de las diferencias básicas entre pensadores marxistas, entre Lukács y Della Volpe, e igualmente entre Lukács y el estructuralismo) o creaba, sino algo que, una vez visto en el entorno, traslada al cuadro, el poema o la novela. Esta fidelidad al entorno continuaba siendo fundamento de un realismo que empezaba a perder sus límites. Para poder mantener esta tesis se encaró con la teoría del reflejo tal como Pavlov la había configurado. Y es curioso señalar que en su crítica a la teoría pavloviana, Lukács se aproxima mucho—por no decir que cae completamente de lleno—, se aproxima mucho a la fenomenología, especialmente a la de Merleau-Ponty.

Dice Lukács que Pavlov distingue dos sistemas de señalización, el que podemos denominar sistema de señalización uno o primero (los reflejos condicionados) y el sistema de señalización dos o segundo (el lenguaje). A esto habría que añadir, afirma el filósofo húngaro, el sistema de señalización uno prima. ¿Qué es este sistema de señalización uno prima? Un ejemplo nos pone en condiciones de comprenderlo. «Pero es fácil ver que esos dos polos —abarcables con las categorías de Pavlov— no comprenden en modo alguno todas las situaciones posibles. Piénsese en el concepto de tacto, muy relacionado con la expresión «maneras». Se entiende por tacto la actuación correcta en una situación para la cual no hay en principio precepto fijo alguno; pues si la situación es subsumible bajo algún precepto, entonces bastan plenamente para dominarla las buenas maneras. Es verdad que la acción con tacto —por ejemplo, una acertada intervención en una situación confusa y comprometida— puede tener lugar en el medio del lenguaje. Pero eso no es en modo alguno necesario. Hay muchos casos en los cuales un movimiento de la mano, una sonrisa, una inclinación, etc., pueden desempeñar el mismo papel que una palabra elegida con tacto. Por lo demás, obsérvese que la palabra misma no obra en casos así sólo por su significación, sino en una unidad indisoluble de ella con el todo, con la expresión y los gestos acompañantes. Ni tampoco nace en estos casos la palabra acertada sólo de un razonamiento correcto, ni es el resumen de un análisis acertado, sino que es también, como en los casos antes tratados —pero esta vez respecto de relaciones humanas— una orientación instantánea acerca de relaciones complicadas por medio de la fantasía, orientación en la

cual se contienen—también igual que en casos antes vistos—la solución, la salida, en la captación misma de la situación. El que neguemos la prioridad de lo verbal e intelectual no implica la menor concesión a ningún irracionalismo. Pues retrospectivamente toda acción dotada de tacto puede describirse y analizarse con toda exactitud desde el punto de vista del pensamiento y el lenguaje. Por su contenido, esa acción es, pues, plenamente racional; lo que ocurre es simplemente que el mecanismo fisiológico-psicológico que la produce no es el sistema de señalización dos, sino el sistema uno prima». No es éste el único ejemplo; existen otros citados por el mismo Lukács, como el del salto imaginario, etc. En todos ellos, la teoría lukácsiana está muy próxima al *sentido* de Merleau-Ponty, tal como éste le define en su Fenomenología de la percepción».

A la explicación del filósofo húngaro habría que decir: 1.º, es necesaria una crítica psicológica más profunda que explique y concrete los acontecimientos descritos; 2.º, es menester poner de manifiesto la relación concreta que existe entre esos acontecimientos (en el supuesto de que su explicación fuese acertada y admisible) con la obra concreta de arte; 3.º, es necesario analizar si estos resultados críticos de Lukács, tan próximos a la fenomenología, no entran en contradicción con algunos de sus postulados marxistas generales.

No es propósito nuestro el entrar ahora en un examen de ese tipo. No es éste lugar para ello. Es suficiente con señalar las debilidades citadas y preguntarnos si no existe otro camino más sencillo para explicar lo específicamente artístico.

Que existe otro camino más sencillo es lo que pensaban los formalistas rusos y los teóricos del «Círculo de Praga». Ese camino pasaba a través de la forma, expresamente opuesta al contenido. No es una afirmación nuestra, sino un hecho del que los mismos formalistas tuvieron conciencia, y que expusieron en su crítica de la *teoría de la imagen*.

Los formalistas rusos, de los que en seguida vamos a hablar con mayor detenimiento, que actualmente tienen gran audiencia como precedentes del movimiento estructuralista, se preocuparon por la investigación de lo específico artístico, negándose a aceptar que esa especificidad o artisticidad residiera en el contenido. El contenido podía poner de manifiesto los parecidos entre el arte y otros productos culturales, que tenían el mismo o similar parecido, pero lo que ellos buscaban precisamente eran las diferencias, no los parecidos, y las diferencias, de no estar en el contenido, habían de situarse en la forma (siempre que no salgamos del horizonte forma/contenido). En este contexto se construyó la crítica de la teoría de la imagen, que llevó

a cabo, fundamentalmente, uno de los *líderes* del formalismo: V. Chklovski. En su libro *Sobre la teoría de la prosa*, publicada en Moscú en 1925, Chklovski arremetería directamente contra aquellos que defendían esa teoría, teoría, por otra parte, y como él mismo señala, habitual, común en todo tipo de respuestas. La frase «el arte es el pensamiento por imágenes» puede ser pronunciada por un bachiller, escribe. Ahora bien, continuará el teórico formalista, «en nombre de estas definiciones [Sin imágenes no hay arte. El arte es el pensamiento por imágenes] se ha llegado a monstruosas deformaciones, se ha intentado comprender la música, la arquitectura, la poesía lírica como un pensamiento por imágenes».

Para hacer una crítica de este razonable planteamiento nos interesa descubrir cuáles son sus orígenes y cuáles sus aspectos positivos y negativos. Respecto del primer punto, el mismo Chklovski nos señala, no sé si conscientemente o no, las razones de su tesis: se trata, en última instancia, de criticar el movimiento simbolista y la teoría simbolista de que la evolución artística consiste en un cambio de imágenes. Por el contrario, afirma el teórico formalista, una simple ojeada a la historia de la poesía nos permite ver que los cambios de imágenes son mínimos, que las imágenes son casi inmóviles, que se transmiten de país en país y de poeta en poeta. «Todo el trabajo de las escuelas poéticas —escribe— no es más que el descubrimiento y acumulación de nuevos procedimientos para exponer y elaborar el material verbal, consiste más en la disposición de imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas, y en poesía existen muchas que no se utilizan para pensar.»

El planteamiento creo que es de una claridad meridiana, y algunas de sus frases nos permiten abordar el segundo punto de la cuestión: los aspectos positivos y negativos de su actitud. Entre los primeros, no cabe duda que es menester destacar el vigor de su crítica al simbolismo anquilosado de la época y su respaldo a las nuevas corrientes poéticas y artísticas que como el futurismo (y aquí convendrá no confundir al futurismo ruso con el italiano) se apoyaban muchas veces en la teoría formalista. También es positivo su empeño en la elaboración de una ciencia de la literatura, de un estudio científico de la estética a partir de lo específicamente artístico (lo que le conducía subsidiariamente a criticar con dureza el sociologismo). En el mismo sentido debemos hablar de sus aportaciones a la investigación formal de la obra literaria. Sin embargo, creo que hay en su última afirmación, en la última frase del texto que citamos, una idea que origina nuestro desacuerdo: decía que «en poesía existen muchas imágenes que no se utilizan para pensar», con lo cual da pie para el calificativo de for-

malista y las certeras críticas de Trotski. Lo que le interesaba al simbolismo —y en general a la estética tradicional— era el pensamiento en imágenes. Podía estar equivocado en cuanto a las soluciones dadas en el modo de relacionar estos dos elementos, pero no prescindir de ninguno de los dos, ni del pensamiento ni de la imagen. Otro tanto le sucede al sociologismo, y la exigencia de explicar la relación, de mantener el pensamiento condujo a Lukács a la crítica de la teoría pavloviana. Simbolistas y sociologistas no salían del binomio forma/contenido, no abandonaban ninguno de los dos. Su situación era difícil y se encontraban apurados para solucionar los problemas estéticos que esta «no salida» producía. Chklovski tampoco escapa a este binomio, pero abandona uno de los términos. Posibilita una ciencia de la literatura y la poesía, pero precisamente porque, con su escapada, ha dejado a un lado (sin resolverlos) los problemas que estaban planteados, problemas que recogerá posteriormente Galvano della Volpe, por ejemplo.

Nos interesa señalar, pues, que Chklovski abría un camino para la ciencia literaria cuando radicaba el tema en torno al descubrimiento y acumulación de procedimientos de ordenación del material verbal, prescindiendo del pensamiento, es decir, de aquello que el material verbal expresaba, con lo cual acentuaba aún más la radical diferencia entre lo expresado y el signo que expresa. Naturalmente, decía otras muchas cosas (algunas de las cuales no deben ser olvidadas, tal es su valor teórico), pero lo que ahora nos interesa es este punto en cuanto camino que iban a recorrer, de un modo más riguroso, los lingüistas del «Círculo de Praga».

En sus «Tesis de 1929», redactadas por Mathesius, Jakobson, Mukarovsky, etc., declaraban:

... el lenguaje poético tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, todos los planos de un sistema lingüístico, que no tienen en el lenguaje de comunicación más que un papel servicial, adquieren en el lenguaje poético valores autónomos más o menos considerables. Los medios de expresión agrupados en estos planos, así como las relaciones mutuas existentes entre ellos, tienden a devenir automáticas [convencionales] en el lenguaje de comunicación, mientras que en el poético, por el contrario, tienden a actualizarse.

La declaración merece ser recordada porque se convertirá en el núcleo invariable de la tesis de Jakobson sobre el lenguaje poético y, tras él, de las expuestas a propósito del arte en general por U. Eco en «Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas». Igualmente se convertirán en el fundamento del estructuralismo lingüístico, al

menos en algunos sectores. Creo, sin embargo, que se encuentra a una enorme distancia de la «semiótica», aunque en otros momentos Morris y el «Círculo de Praga» puedan coincidir.

Este párrafo de las «Tesis de 1929» tiene su antecedente en otro del mismo texto igualmente expresivo. Los lingüistas del Círculo se proponen una división clasificadora del lenguaje y encuentran para ello tres pautas: 1.º, lenguaje interno y lenguaje externo o manifiesto; 2.º, lenguaje intelectual, en cuanto expresión de la intelectualidad o pensamiento intelectual o racional, y lenguaje afectivo, manifestación lingüística de la afectividad, y 3.º, lenguaje intelectual en cuanto que posee un destino social (relación con otros) y lenguaje emotivo, que puede tener un destino social (si se propone suscitar emociones en el auditorio) o ser individual (si se propone expresar una emoción sin tener para nada en cuenta al auditorio). «En su *papel social* —continúan afirmando los lingüistas del Círculo— es necesario distinguir el lenguaje a partir de la relación que mantiene con la realidad extralingüística. Puede tener *una función de comunicación*, es decir, cuando se orienta hacia el significado, o *una función poética* cuando se orienta hacia el signo mismo».

El formalismo iniciado por Chklovski ha cerrado aquí su círculo. A partir de este punto podrá haber alteraciones, matices, sobre todo en aquellos estructuralistas que buscaron, a su vez, un significado de ese signo, un significado de los «procedimientos de ordenación del material verbal» para decirlo con palabras de Chklovski; tal es el proceder de Barthes, por ejemplo, aunque no el de C. Lévi-Strauss, sin embargo. Pero en esos casos el punto de partida se produce desde el binomio contenido/forma, una vez que se ha prescindido de uno de los elementos, el contenido.

No obstante, no ha sido el formalismo ruso el único movimiento teórico que emprendió la crítica de la imagen. Desde otras perspectivas, desde perspectivas ligadas al marxismo, también se ha iniciado esta crítica. Recordemos las palabras iniciales de Galvano della Volpe a su «Crítica del gusto». «El más grave obstáculo que encuentra aún hoy en su camino la estética y la crítica literaria (por limitarnos inicialmente a estas últimas) es el término 'imagen' o 'imaginación' (poética), todavía grávido de herencia romántica y del misticismo estético propio de ésta. Esta herencia motiva que, aunque la 'imagen' poética se entienda como símbolo o vehículo de la verdad, se sobreentienda a la vez que esa naturaleza no se debe en modo alguno a la copresencia orgánica o eficiente en algún modo del intelecto o discurso de ideas (las cuales son según eso el gran enemigo de la poesía), pese

a lo cual se insiste en la 'veracidad' de las 'imágenes' y, consiguientemente, en su cosmicidad o universalidad y valor cognoscitivo ('intuitivo' según se dice).»

La crítica de la imagen se produce aquí por razones contrarias a las que antes veíamos. Si los formalistas la censuraban es porque apartaba nuestra vista de la forma para llevarla al pensamiento en imágenes, si Della Volpe la censura es, precisamente, porque no deja ver con claridad ese pensamiento que hay en las imágenes, porque en ocasiones se llega a sacrificar el pensamiento en aras de la imagen o a concebir un tipo de pensamiento inexistente. Della Volpe busca, pues, un tipo de explicación del arte y la poesía que no sea formalista, aunque, como veremos a continuación, le preste una gran importancia a la forma.

La necesidad de prestarle una gran importancia a la forma sobreviene cuando trata de especificar la diferencia entre el pensamiento artístico y el científico. El problema no lo había sido en la vieja teoría de la imagen: El arte piensa en imágenes, se decía, la ciencia, con conceptos. Esto es lo que el filósofo italiano no puede aceptar, pues ¿qué pensamiento es ése que no utiliza conceptos sino imágenes? Una afirmación de ese tipo salta por encima de cualquier teoría del conocimiento y exigiría una teoría psicológica que la explicase. El pensar es siempre por conceptos, afirma Della Volpe, y el pensar artístico ha de ser un pensar conceptual, como pone de manifiesto con el análisis de algunas obras poéticas (Danté, Eliot, Maiakovski, etc.). Mas, si ciencia y arte son un pensar conceptual, el viejo problema de su especificidad, de su distinción clara y distinta, salta de nuevo a la palestra, y Della Volpe se propone resolverlo atendiendo a aspectos propios de la expresión poética.

Para hacer más accesible la rigurosa terminología dellavolpiana podemos servirnos de algunos de sus ejemplos (con la seguridad de que ninguna de nuestras palabras pueden sustituir sus espléndidos análisis, por lo que no son aquí sino una incitación a la lectura de Della Volpe). Compara el autor un texto de Petrarca y otro de Bruno, el primero como muestra del discurso poético y el segundo como muestra del discurso filosófico o científico. Después de analizar ambos llega a conclusiones pertinentes. Respecto del texto poético afirma que la verdad *poética* «es tal en cuanto proceso *interno* a los *textos* en cuestión, o sea, en cuanto se refiere y depende de su propio crecimiento (historia) y de su identificación como *organismos semánticos*, o sea, como *contextos determinados*» (p. 112), mientras que el texto de Bruno «debe asumirse en una relación de *interdependencia*, por lo menos, con mu-

chos otros textos-contextos, y no simples 'pensamientos' que le preceden» (p. 113). En resumen:

Podemos responder por el momento que el elemento de pensamiento y verdad que se expresa en el primer texto poético nos resulta ya *inseparable del texto mismo*, o sea, enteramente incluido y 'preso' en él (por usar a nuestro modo la palabra de Humboldt); y nos resulta así ya por la mera comparación con el texto filosófico de Bruno, texto cuyo pensamiento-verdad *presupone*, ya para *expresarse en el texto*, otros muchos textos-contextos (anteriores y posteriores), o sea, y por así decirlo, toda una *cadena semántica*, de la que forma parte (pp. 113-114).

Lo que le conduce a afirmar por último:

... que la búsqueda de lo universal, de la verdad, que es propia del discurso científico en general (y en el caso de la filosofía es una búsqueda tal que no admite ningún supuesto sin problematizar ni resolver en lo universal), se realiza por medio de aquellos valores semánticos técnicos y, por tanto, omnicontextuales ('prosaicos' puede decirse también si se gusta de este adjetivo) que le son más adecuados en razón de su intercambiabilidad o heteronomía, con la cual puede expresarse, y de hecho se expresa la reflexión científica, cuyos géneros tienen que ser unívocos; y que, por el contrario, la búsqueda de lo universal, de la verdad propia del discurso poético, se realiza por medio de aquellos valores semánticos llamados 'estilísticos' *contextuales-orgánicos*, que le son más adecuados en razón de su autonomía... (p. 115).

Los textos de Della Volpe, cuya cita quizá haya sido pesada, nos revelan algunas de las virtudes de su pensamiento sobre el particular. En primer término, resuelven algunos problemas sobre los que la estética tradicional parecía dar bastantes «palos de ciego», sobre los que la estética tradicional venía haciendo afirmaciones sin mucha base racional para mantenerlas, la mayor parte de las veces como apriorismos y puntos de partida más que puntos de llegada, por ejemplo, podemos referirnos en este aspecto a las habituales afirmaciones sobre la *unidad* y la *necesidad* de la obra de arte, que sólo ahora reciben una explicación satisfactoria en cuanto cualidades esenciales de la naturaleza lingüística del producto artístico. Después la posibilidad de una sociología del arte que no cae en el sociologismo del contenido. Fijémonos que las afirmaciones del filósofo italiano no producen una reducción del arte a sus modos formales, no es un formalismo, sino que, tomando como punto de partida el carácter conceptual, comunicativo de la obra de arte y de la ciencia, trata de encontrar su diferencia en el modo de comunicarnos esto. Pero nos comunica pensa-

mientos-conceptos, o como dirá en otra parte, pensamientos-imágenes, cuyo concreto contenido sólo podrá comprenderse adecuadamente a partir del contexto social e histórico en que ese concepto apareció, se desarrolló o funcionó, pues es entonces y en esa acepción como lo utilizó el poeta, y no en una acepción actual, a lo mejor cambiada o incluso alterada. Y ello se aplica no sólo al léxico del poema, sino también a los concretos modos expresivos, giros, expresiones peculiares, etc. Creo que sobre esto no existe ningún problema y que es fácilmente comprensible la fundamentación de esta sociología del arte por las necesidades mismas de la interna explicación de la obra —¿cómo sin saber la verdad exacta de los conceptos manejados por el poeta llegaríamos a ver si la obra es poética o no?— y no por algo exterior a ella misma, como venía haciendo el sociologismo. Lo cual supone dividir la obra de arte en varios planos perfectamente relacionados entre sí, dependientes unos de otros.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando se trata de obras en las que las imágenes son el elemento fundamental? Nos referimos a la pintura y a la escultura, por ejemplo. ¿Hasta qué punto es aceptable la crítica de Della Volpe a la imagen en este terreno? Por lo pronto, conviene tener en cuenta que el filósofo italiano no ha prescindido nunca del término imagen, a pesar de las cáusticas palabras iniciales de su obra. Da la sensación de que no hubiera podido borrarla plenamente y que la arrastra como una rémora a la que debe finalmente enfrentarse. Y no hay mejor momento para hacerlo que a propósito de aquellas artes que trabajan directamente con imágenes. Las imágenes que según la estética tradicional utiliza la poesía son imágenes mediadas: el poeta emplea palabras (que poseen un significado conceptual preciso) para producir imágenes, pero el pintor no utiliza palabras, pero sus imágenes no están (por lo menos a primera vista) mediadas, son inmediatas y, sin embargo, como el propio Della Volpe se preocupa por poner de manifiesto, significan. ¿Nos conduce esto a la virtud significativa de la imagen? Si el significado de las pinturas no es algo que ponemos nosotros, el espectador, si es algo de la obra misma, entonces es que la imagen, en cuanto tal, significa y, en ese caso, ¿no se podría explicar la significación de la poesía a partir de esta imagen y entonces hablar de lo específico artístico y no sólo de lo específico poético?

Las objeciones que le estamos haciendo implícita y explícitamente a Della Volpe son, por ahora, objeciones simplemente dialécticas, no han hecho más que iniciar la cuestión, pero abren una brecha considerable en sus teorías críticas. Brecha que él mismo vio o entrevió en su «Crítica del gusto», pues no en vano las partes en que aborda las artes plásticas son las más flojas, no en vano nos indica que hay

que hacer el «insólito esfuerzo» de ver signos en la pintura y la escultura, en la música y en la arquitectura, lo cual indica que el asunto no es muy claro, pues a propósito de la poesía no era necesario hacer insólito esfuerzo alguno. Y parece ser que al final de su vida tampoco veía con absoluta claridad cómo podían explicarse las artes plásticas a partir de la teoría resumida anteriormente.

En cualquier caso, el valor que para nosotros tiene Della Volpe —y por eso lo hemos traído aquí— es doble: por un lado ha sabido romper el círculo vicioso en que se encontraba la estética a partir del binomio forma-contenido y sus representantes formalismo y sociologismo; por otro, al atacar de frente los problemas de lo específico artístico sin prescindir de ninguno de los elementos del citado binomio, ha trascendido ese nivel y ha ido a situarse, todavía de un modo precario, en el de la significación de la imagen, pues no otra cosa es su análisis de la poesía y sus intentos de analizar pintura y música. En nuestra opinión, este análisis de la significación de la imagen revela su especificidad estudiándola en relación con la información.

II

Creo que las diferencias entre información y significación nos permiten superar las dificultades que se alzaban ante la explicación dellavolpiana del concepto artístico. Ahora bien, esas diferencias nos obligan a volver nuevamente sobre la teoría de la imagen, y no cualquier imagen, sino la concretamente artística, que parecía haber sido superada por la crítica de los formalistas rusos, pero de la cual Della Volpe no había logrado desembarazarse totalmente. Veamos, pues, con qué elementos se configura la imagen y cuál es la peculiaridad que distingue a la artística de la que no lo es. Tomemos como punto de partida la imagen gráfica, la más fácil de explicar.

En principio, toda imagen aparece como un sistema de relaciones. Relaciones entre diversos elementos: el soporte, los motivos que inciden en el soporte y las direcciones de esos motivos. Las relaciones entre estos tres elementos nos proporcionan la imagen más simple, la más elemental, que se caracteriza siempre por no depender de uno u otro de los elementos, sino por las relaciones entre los tres. A esto le podemos denominar sistema. Esta obligación de considerar el sistema por encima de los factores y a éstos como relacionados, no como entidades independientes, no es una obligación subjetiva, sino que nace de la misma dinámica interna de la imagen: al establecer la incidencia de un motivo sobre un soporte de acuerdo a determinadas

direcciones u orientaciones (del motivo) la relación que se establece es de interdependencia, no de mera contigüidad y las variaciones de cualquier elemento son variaciones del conjunto y no sólo del elemento o factor. Vamos a ver un estudio ya clásico de este problema, el estudio llevado a cabo por Kandinsky.

En «Punto y línea frente al plano», Kandinsky aborda los problemas de un sistema gráfico que podemos considerar elemental, pero ya desde el principio introduce una ambigüedad que es reveladora: por una parte va a analizar las relaciones existentes entre punto, línea y plano como figuras geométricas, mas, por otra, su punto de partida le sitúa en un horizonte idealista, por ejemplo cuando afirma que «el punto geométrico se nos aparece, en grado sumo y con máxima singularidad, como *unión de silencio y palabra*» (p. 27).

Desde esta cita y en toda la elaboración teórica que la continúa parecen mezclarse varios aspectos y niveles de comprensión del punto: el primero y más elemental sería el figurativo, único que parece objetivo y que basa las relaciones ya dichas con la línea y con el plano (el punto nos informaría de su situación frente al plano y en la línea); el segundo sería una consideración del punto como signo gráfico, como signo de la escritura, que es el habla y su terminación —el silencio—, lo que es, en última instancia, una restricción concreta de la anterior acepción como punto geométrico (que podía ser indicación de silencio y habla, pero también otras cosas distintas, como un punto exterior a una línea en la explicación de un problema geométrico); por último, existe una tercera posibilidad que consiste en abstraer esa función del punto en cuanto signo y sustancializarla para todo punto en toda imagen, aunque no sea una frase. Esta última posibilidad —que es la comúnmente utilizada por Kandinsky— suministra al punto una significación subjetiva. En cuanto subjetiva es perfectamente legítima siempre que no contradiga o choque con las otras funciones objetivas, lo que no es legítimo es considerar esta significación subjetiva como objetiva, pensar que todo el mundo ha de aceptarla, porque es universal, cuando la única universalidad responde a la primera función (la de informarnos qué situación tienen frente al plano y la línea), prescindir de que ha aparecido debido a una clave más o menos razonable —eso sería cuestión a debatir en la que no entraremos ahora—, y dar por sentado que es natural. Ello trae como consecuencia una total incomunicación entre la pintura de Kandinsky y el espectador que desconoce la clave, el código, como diría Eco.

No nos interesa entrar ahora en una crítica de Kandinsky y el hermetismo de su pintura —lo que, por otro lado, no tendría ninguna dificultad—, no es ése nuestro tema, sino tener en cuenta ese triple

plano de posible comprensión de una imagen tan elemental como es el punto: el primero es informativo y objetivo absolutamente, los otros dos particular y singular, respectivamente, uno convencional para una gran cantidad de personas, pero no para todas (pensemos en un oriental que desconozca nuestros sistemas de escritura), pues sólo es perfectamente comprensible para todos el primer plano, y el otro, el tercero, subjetivo y sólo accesible a una persona o un muy reducido grupo de personas que hayan sido puestas sobre aviso.

Pero esto que decimos del punto, podemos afirmarlo también de una fotografía. Por ejemplo, la fotografía de una persona: la información que suministra a todos es que se trata de alguien del sexo masculino o femenino, con determinados rasgos físicos, etc. Esa imagen tendrá, sin embargo, distintos significados para un europeo y para un pigmeo, según una serie de datos convencionales que uno percibe y el otro no —aunque los tiene delante— y será, por último, diferente para un desconocido y para nosotros (si es, pongamos por caso, un pariente nuestro el retratado). El asunto es tan baladí que no vale la pena insistir en él, solamente sacar algunas conclusiones que luego pueden servirnos: la significación no supone alteraciones físicas, objetivas o materiales de la imagen, sino que se desprende de la imagen misma; la significación no surge de una mirada natural, sino de una mirada histórica. Me explicaré: es una relación entre la imagen y nosotros, pero porque nosotros formamos parte de un determinado medio para el cual esa imagen tiene sentido, bien por su convencionalidad general o por los datos que sean. Ahora bien, como todos, y no sólo nosotros, viven en un medio, todas las cosas se tiñen de sentido y algunas significan el sinsentido (como esa imagen fotográfica para un pigmeo que nunca hubiese visto ni tenido noticia de los occidentales), el sinsentido es ya un sentido y permite su introducción en el medio. En una palabra, no hay naturaleza, sino historia.

Traslademos todo esto al campo del arte.

Nuestra hipótesis, nuestra propuesta es bastante simple: la manipulación artística de una imagen consiste en la alteración de su realidad objetiva, física y material para acentuar los valores significativos sobre los informativos, y las frustraciones artísticas, las obras frustradas residen en las incoherencias internas que pueden producirse por la presencia de manipulaciones erróneas que tiendan a poner de relieve valores informativos por encima de los significativos, o que partan de una clave subjetiva —como la señalada a propósito de Kandinsky— y conduzcan a un significado igualmente subjetivo e imperceptible.

Vamos a desarrollar esta hipótesis.

En principio podemos considerar todo sistema gráfico en tres niveles: técnico, informativo y significativo. El primero es el más elemental, base y sustento de los otros dos, y no hace ninguna referencia a la índole de la información que nos comunica. El estudio técnico del sistema es independiente de su función comunicativa, se remite exclusivamente al estudio de los principios y leyes que le rigen poniendo entre paréntesis, haciendo momentánea abstracción de esa funcionalidad. Ahora bien, las alteraciones que se producen en el sistema, incluso considerado técnicamente, producen uno de los otros dos niveles, bien el de la información (cuyo ejemplo más claro es el de las imágenes de noticias), bien el de la significación (cuyo ejemplo más claro son las imágenes artísticas). Lo que no es obstáculo para que podamos percibir las primeras, las noticias, desde un punto de vista significativo, pero será una significación que ponemos nosotros de relieve al percibir y analizar la imagen mediatamente, no que procure ponerla ella misma de relieve inmediatamente (a veces inconscientemente por parte del autor, del pintor o del poeta).

Podemos ejemplificar a partir de una pintura que utilice imágenes del género informativo como base para su manipulación: obras tan conocidas como las pinturas de Genovés pueden servirnos, aunque también podríamos ejemplificar con obras del Equipo Crónica, del Equipo Realidad, de Eduardo Arroyo o cualquiera de los numerosos artistas «pop» norteamericanos. Y ello no quiere decir que nuestras tesis se apliquen exclusivamente al «pop», sino que en este estilo se aprecia más claramente la problemática que deseamos abordar.

Una obra cualquiera de Genovés puede servirnos. Pensemos, por ejemplo, en los cuadros donde unas pequeñas siluetas corriendo aparecen enmarcadas en círculos. Pensemos en concreto en el titulado *Postimágenes* (1969), que consta de dos partes unidas por asociación. La imagen superior es un grupo de figuras borrosas que corren. El estar en un círculo y la técnica empleada para su reproducción da la sensación de que son figuras vistas con teleobjetivo. La escena inferior, igualmente circular, ofrece unas figuras con las manos levantadas y una sombra de un soldado que las encañona con un fusil. El argumento o contenido anecdótico parece bastante claro: un grupo indeterminado de personas corre y es detenido. No sabemos si ajusticiados o no. No se indican rasgos personales de estas figuras y difícilmente averiguamos si son hombres o mujeres, tampoco el medio en que se encuentran, ni la nacionalidad, ideas que representan, etc. Sólo lo que hemos indicado.

Desde el punto de vista de la información, la imagen de Genovés es bastante pobre, sobre todo por su falta de precisión, por su ex-

cesiva generalidad. Cualquier fotografía del acontecimiento, cualquier información periodística del acontecimiento narrado por Genovés sería más rica en información porque tendría mayor nitidez y, con ello, superior cantidad de detalles, permitiéndonos contestar a las preguntas que nos hacíamos, a los interrogantes que el pintor ignoraba.

Se puede argumentar afirmando que aquello que diferencia a la pintura de Genovés de una imagen fotográfica no es la cantidad de información, sino la emoción, el impacto emocional que produce en el espectador (argumentación que nos permitiría enlazar con conocidas teorías que defienden la función emotiva del lenguaje artístico). Confieso que la objeción es de peso y perfectamente aceptable si no fuera porque muchas imágenes fotográficas producen un impacto emocional mucho más fuerte que el de las imágenes de Genovés y de cualquier pintor en general. Recordemos imágenes recientes: las matanzas de vietnamitas llevadas a cabo por los norteamericanos en Vietnam del Sur. Recordemos imágenes antiguas: los rostros de los prisioneros de los campos nazis de concentración cuando fueron liberados. Y, lo que es importante, estas imágenes producen la emoción debido a su riqueza informativa, que nos permiten ver aquello que sabíamos, que nos habían contado o que habíamos leído, pero que no habíamos visto. Seguramente, si careciesen de nitidez, si fuesen imágenes anónimas, sus efectos serían menores. Es lo que normalmente se viene definiendo como el poder de la imagen.

Así, pues, podemos dejar esa hipotética objeción a un lado y volver de nuevo a la obra de Genovés, tratando de buscar en ella algo más que ese pobre contenido informativo. Y ese algo más lo encontramos, precisamente, en lo que considerábamos como defectos de la información, en la falta de precisión, en el anonimato. El pintor ha adoptado una postura desacostumbrada ante la figura humana: no la ha enaltecido, tampoco la ha distorsionado a la manera de los antiguos expresionistas para advertir y expresar su dolor o su repulsa ante la realidad en que viven, sino que la ha reducido a un objeto impersonal, de la misma consistencia que la sombra del fusil con que el soldado las encañona. De la misma manera, el espacio en que las dispone no es un espacio concreto; es un medio cualquiera carente de cualquier apoyatura, de cualquier detalle o anécdota que distraiga la atención. No es un paisaje, sino el medio en que suceden esas cosas. No sólo esas figuras, tampoco nuestra atención puede distraerse. Por último, enfocadas con ese hipotético teleobjetivo, las figuras se convierten en algo tan sin importancia como pueden ser las hormigas: a la grandeza renacentista del hombre se opone este hombre miserable que sólo sabe correr espantado, huyendo, y levantar las manos, detenido. La violen-

cia no ha sido dramatizada, el pintor no se ha pronunciado moralmente sobre ella, no la ha condenado o salvado explícitamente, se ha limitado a exponerla con cierta desnudez, con cierta cotidianidad, y esa cotidianidad, esa falta de énfasis heroico, es lo que resulta más dramático (cierto es que aún quedan aquí rasgos interpretativos, que la objetividad del pintor no es tal, que podemos encontrar otros más objetivos aún—el Equipo Crónica y Alfredo Alcaín, entre nosotros; Lichtenstein o Claes Oldenburg, entre los pintores *pop* norteamericanos—, pero la objetividad de Genovés es más que suficiente para ejemplificar nuestra tesis).

El significado surge, pues, de la información, y éste es el primer punto sobre el que deseo llamar la atención, pues gracias a él podemos enfrentarnos con un estructuralismo vulgar, con un formalismo vulgar que lo extrae exclusivamente de la forma y se mantiene, con ello, en la disyuntiva forma-contenido. Disyuntiva aceptable a nivel de la información, pero no en el de la significación, pues ambos—forma y contenido—están íntimamente unidos. El significado surge, y aquí aparece la segunda nota interesante, a partir de la objetiva comunicación. Ello quiere decir que ese lenguaje de Genovés, esas figuras carecerían de sentido—no dirían nada—en un medio histórico en el cual el hombre no hubiera sido objetivado, en el cual no dominase la alienación o la violencia, o bien ésta tuviese una fisonomía diferente. La comprensión de la obra de arte sólo es posible con el conocimiento de su entorno, y esta conclusión coincide con la sociología del arte enunciada por Galvano Della Volpe, una sociología que tiene que ver poco con el sociologismo, pues la obra no refleja la sociedad, no adopta una actitud pasiva ante los acontecimientos, ni siquiera cuando, como en el caso que nos ocupa, se preocupa por reproducirlos fotográficamente; sino que expresa significaciones generales a partir de acontecimientos concretos, significaciones generales que nos permiten comprender mejor esos acontecimientos, situarlos en su contexto, relacionarlos con otros, adquirir una perspectiva sobre la totalidad que nos rodea más allá del caos en que a primera vista parece consistir. La praxis artística no hace aquí más que configurarse como un elemento de la praxis cultural.

Podemos resumir, pues, los elementos con que cuenta la imagen, tanto a nivel informativo como a nivel significativo o artístico.

Respecto del primero:

- 1) Se basa sobre la información temática.
- 2) Podemos analizar y reflexionar sobre el significado implícito de esa información temática.

3) Podemos analizar y reflexionar sobre el significado implícito de la presentación de la información temática.

Respecto del segundo nivel:

1) Incluye todos esos elementos, puesto que es un lenguaje de segundo grado.

2) Explicita los valores significativos que antes se analizaban. Es decir, la manipulación a que el hipotético artista somete a la imagen ocupa el lugar de nuestra reflexión anterior.

3) Ello no impide la reflexión, el análisis, puesto que esa manipulación puede tener, de hecho tiene, un sentido implícito; es la reflexión sobre los estilos: la filosofía del arte o la estética.

El planteamiento anterior permite la elaboración de unas leyes que contribuyan a la comprensión del sistema artístico. Y lejos de nosotros el afán de establecer un canon al modo del arte renacentista, al modo del arte académico; se trata de leyes negativas relativas al comportamiento del sistema o, como podríamos llamarlas, límites de coherencia de los diversos elementos que lo configuran, más allá de los cuales la obra artística resulta frustrada. Estos límites o tipos de incoherencia son, en principio, cuatro:

1.º La introducción de elementos informativos valorados como tales.

2.º La introducción de elementos significativos en acepción informativa y valorados como tales.

3.º Contradicción entre los valores significativos de los diversos elementos del sistema.

4.º Contradicción entre el valor significativo abstracto del modo o estilo en general y su utilización concreta exigida por la imagen.

El que nosotros individualicemos cuatro tipos no quiere decir que hayan de producirse necesariamente de un modo aislado. Mas bien sucedería lo contrario: la mayor parte de las veces se dan conjuntamente y en estrecha relación, sobre todo a partir del primero, el más abundante en la historia del arte frustrado y, por ello, el que más atención suscita.

La introducción de elementos informativos valorados como tales es, precisamente, lo contrario de lo que sucedía con Genovés, con el Equipo Crónica o con el *pop* norteamericano, y radica en la utilización de formas supuestamente artísticas para la elaboración de narraciones mas o menos verídicas (generalmente poco verídicas). Además, esta tendencia se ha visto apoyada por la teoría que basaba el arte en el

contenido, y no es raro que encontremos numerosos ejemplos en aquellos momentos en que tal teoría ha dominado de un modo más o menos claro.

El siglo XIX es rico en tales ejemplos. Pensemos por un momento en la novela folletinesca y en la pintura de historia. La primera, la novela folletinesca, suele emplear una técnica que resulta bastante conocida: en lugar de crear las figuras, en lugar de mostrar la belleza de la muchacha inocente o la perfidia del malvado, nos la cuenta, nos dice que era bella o que era perverso, nos dice cuáles eran sus sentimientos, sus pasiones, y así se excusa de presentárnoslas, así se olvida de crear figuras de carne y hueso. Peca de un exceso de generalidad, pero también de un exceso de concreción, sin llegar a esa imagen particular que, en opinión de Lukács, constituía lo propio de la imagen artística (lo que muestra la acertada intuición del filósofo húngaro, residiendo su debilidad en la ausencia de una explicación efectiva de la relación individualidad-particularidad-universalidad *en la imagen*).

Este planteamiento de la novela folletinesca no está aislado, se abre en una doble relación: por abajo, con las formas más elementales del arte producido por la industria de la cultura, tal como U. Eco lo ha examinado en el capítulo «Estructura del mal gusto», de su libro *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, o en el pastiche maligno—también citado por Eco—que elaboró Walther Killy con fragmentos de autores alemanes; por arriba, enlaza directamente con la teoría de la tipicidad elaborada a partir de Balzac y el realismo naturalista del siglo XIX. No vamos a extendernos en este asunto, basta recordar el proceder balzaciano cuando perfila personajes y lugares, las noticias con que los tipifica. Un buen ejemplo de este proceder entre nosotros es Galdós. Naturalmente, existe otro planteamiento de la tipicidad que tiene poco que ver con éste, es el seguido por Kafka, pero en general ha sido menos estudiado y no tan considerado «oficialmente» como típico, quizá por la sencillez del método de los escritores del XIX. Si ahora echamos una ojeada a la literatura contemporánea, es decir, a la literatura que nace con Proust y Joyce, veremos que muchas veces su preocupación va hacia el personaje atípico más que al típico (quizá podría argumentarse, paradójicamente, que lo representativo es ahora lo atípico).

Esto que sucede con la novela folletinesca, ocurre también con la novela histórica, que subordinó todos los valores significativos a la reconstrucción de una escena «histórica» concebida teatralmente. No es que careciese en absoluto de tales valores significativos. «La muerte de Isabel la Católica», de Rosales, parece querer darnos una lección

sobre lo finito de la vida y la grandeza de los humildes, de la misma manera que otros cuadros de Palmaroli nos hablan de la desesperación, o algunos de Fortuny de la vivacidad de las batallas. Pero, en verdad, esas significaciones no nacen de la pintura, sino de los acontecimientos que ella narra, estén pintados o no, y nosotros nos limitamos a asociar esos tópicos con esas imágenes; somos nosotros, no las imágenes. Y otro tanto sucede con la mayor parte de los cuadros del realismo socialista, academicismo socialista habría que decir, con las obras de Guerasimov o de Repin. Han transformado la información de la pintura de la época de los zares, pero no han transformado su sentido.

El primer tipo de incoherencia no se limita, pues, al siglo XIX, sino que se interna en el XX (y también en siglos anteriores), ni se limita a los malos artistas. La crítica a que Mac Donald somete a Hemingway a propósito de *El viejo y el mar* es un ejemplo del alcance crítico de esta incoherencia y de las posibilidades teórico-críticas de nuestros planteamientos.

El segundo tipo de incoherencia, la introducción de elementos significativos en acepción informativa y valorados como tales, es también muy abundante y suele estar enlazado con el anterior, generalmente en el mismo tipo de obras, hasta el punto de que muchas veces se le podría considerar como una subclase del primero (por ejemplo, en la novela folletinesca se nos informa de multitud de aspectos significativos que el lector tendría que aprehender en la acción, pero que están objetivados). Si no lo hacemos así es porque posee una variación de enorme trascendencia: el símbolo. La utilización de imágenes y conceptos simbólicos suele ser el caso más agudo de este segundo tipo. Sobre él ha insistido Hegel y no vamos a entrar en ello (el tema sería motivo de una serie de conferencias), solamente señalar que no se debe confundir con una adecuada utilización de símbolos. Por ejemplo, muchas veces el *pop* recurre al empleo de símbolos como tema, pero esos símbolos —en cuanto tema— están vistos, pintados en su acepción significativa, plegándose a las pautas ya señaladas para el sistema significativo.

Respecto del tercero y cuarto tipos de incoherencia, será menester para fijarlos de un modo concreto el conocimiento de los significados buscados y de los que conlleva el estilo, en el cuarto caso, mientras que en el tercero será también menester conocer los significados concretos de los elementos para advertir una posible contradicción, teniendo siempre en cuenta que puede ser una contradicción buscada para obtener un significado general determinado, tal como hacía, por ejemplo, *Dada* y el surrealismo, tal como hace, por ejemplo, el Equipo

Crónica al reconsiderar las imágenes de la pintura española del Siglo de Oro.

Finalmente, podemos resumir diciendo que el examen atento de la índole de la imagen artística (de lo cual todo lo anterior no es sino una tímida sugerencia) nos abre una doble vía de considerable importancia: la fundamentación de una crítica artística racional y razonable y de una sociología del arte alejada del sociologismo.

VALERIANO BOZAL
Castelló, 9
MADRID