

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 Alcáin, 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