

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