

EL CUERVO

27



28

Elsom 2002

28

El Cuervo

Revista Analítica e Imaginaria
Año 14. Número 28, julio - diciembre de 2002

Colectivo Editorial

Portada e interpretación artística
Adrián Nelson Ramírez

Dirección
José Manuel de Maldonado
Judith Diez Herencia

Editoras/es
Herminia Alemañy
Arelis Arcelay
Fabio Farsi
Marcos Ferrer Aráez
Nery Lugo Ramírez
Alberto Martínez Márquez

Diseño Gráfico
Hilda I. Colls Marchese

Impresión
Quality Printers

El Cuervo es una revista de los departamentos de Español y Humanidades de la Universidad de Puerto Rico en Aguadilla. Construimos un taller para los artistas, escritores y pensadores que quieran compartir su creatividad. Cada artículo y colaboración expresa el criterio de su autor/a. Solicitamos a los colaboradores/as nos envíen sus trabajos en disco en formato **Word**.

El Cuervo se publica dos veces al año. La suscripción es de veinte (20) dólares para instituciones y de diez (10) para particulares.

El Cuervo
Universidad de Puerto Rico en Aguadilla
Apartado 250160
Aguadilla, Puerto Rico 00604-0160

el Cuervo

Índice

Año 14, Número 28 julio a diciembre 2002

Modelos Democráticos y Protagonismo Popular:

El caso Venezuela

Esta democratización del poder se extiende incluso más allá de la esfera pública: sindicatos, gremios, federaciones, partidos políticos, etc., están obligados a elegir directa, universal y públicamente sus directivos o autoridades.

Carmen L. Bohórquez

3

Los valores estéticos en la perspectiva de Jan Mukarovsky

Mukarovsky está consciente de que el fenómeno estético no es igual ni reductible al lingüístico, por lo que procura una definición del signo mucho más amplia de la que es habitual en los medios lingüísticos...

José Ramón Fabelo Corzo

11

Cuba desnuda El nuevo cine cubano

Algunos críticos sostienen que la película evita ofrecer al espectador una representación verdadera de la realidad cubana...

Fabio Farsi

16

Negociar la (im)posible identidad en La renuncia del héroe Baltasar de Edgardo Rodríguez Juliá

Rodríguez Juliá se suma al grupo de novelistas latinoamericanos que recientemente se han dado a la tarea de rescatar y reescribir diversos aspectos del pasado histórico-cultural de sus países.

Alberto Martínez-Márquez

22

El filósofo checo Jan Mukarovsky (1891-1975) fue uno de los fundadores del Círculo de Praga. El origen del Círculo se remonta a 1925 cuando se reúne un grupo de estudiosos del lenguaje de diferentes profesiones y orígenes nacionales. Entre los autores pertenecientes al círculo destacan,

además de Mukarovsky, los rusos Jakobson y Trubetzkoy. Como se sabe, estos teóricos combinaron el

estructuralismo con el

funcionalismo en

el estudio del lenguaje.

Los valores

estéticos

en la perspectiva de

Jan Mukarovsky

Mukarovsky, en particular, desarrolla una estética semiológica, cuya herramienta metodológica fundamental es el signo, portador en sí mismo de dos caras: el *significante* (o soporte material de la significación) y el *significado* (o efecto por el que el significante remite a algo —el *denotatum*, el referente— que se halla, de hecho, fuera del propio signo). Mukarovsky es considerado el primero en Europa en llevar a un campo extralingüístico este método proveniente del análisis del lenguaje y el primero en el mundo en hacerlo en el área de la teoría estética.¹ Nuestro autor parte de la convicción de que lo estético, debido a que siempre presupone comunicación, puede ser estudiado con las herramientas metodológicas aportadas por la lingüística, pero válidas más allá de ella. Mukarovsky está consciente de que el fenómeno estético no es igual ni reductible al lingüístico, por lo que procura una definición del signo mucho más amplia de la que es habitual en los medios lingüísticos: “el signo es un hecho sensorial que se refiere a otra realidad, a la que debe evocar”.² El arte, mirado como hecho semiológico, no puede ser concebido sólo como una creación individual en sí y de por sí, sino, además, como un vehículo de comunicación con los demás en determinados marcos sociales. En él se unen la autonomía (dada por el *significante*, el material trabajado de la obra de arte) y la comunicación (que atrapa el destino o función social del arte, es decir el *significado*, en este caso dado por su significación colectiva).

El signo, en tanto que sustituye una cosa y se refiere a ella, tiene como función fundamental la comunicación. También el arte cumple esa función, sólo que con atributos particulares, diferentes de cualquier otro signo comunicativo. Mukarovsky no duda de que el arte busca transmitir un mensaje.

Ahora bien, el mensaje artístico no implica necesariamente un apego estricto a la realidad. Muchas veces el mensaje de “la obra no alude a la realidad descrita directamente por ella”,³ no consiste en la transmisión de realidades frías y terminadas, como en el caso del conocimiento, ni en el dictado de inflexibles códigos de conducta como hace la moral y en buena medida la religión, sino que se trata de la transmisión de un mensaje que llega de una manera indirecta, figurada, incitando a una interpretación autónoma sobre aspectos que son de por sí significativos para el sujeto receptor. Así lo aprecia Mukarovsky: “la obra artística, en tanto que signo, adquiere una relación indirecta (figurada) respecto a los hechos importantes de la vida del receptor y mediante ellos respecto al conjunto de valores representado por el universo entero del receptor. Y así, la obra de arte adquiere la capacidad de aludir a realidades que no son aquellas que representa, 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 construida”.⁴

Esta “flexibilidad” de la relación entre el contenido de la obra de arte y su interpretación permite una inserción diferenciada de aquélla en diferentes contextos humanos. Al respecto, nos dice nuestro autor: “aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido, otra obra de arte(...): hay diferencias entre las obras cuyo valor sentimos como «vivo» o «histórico», o «representativo» o «escolar» o «exclusivo» o «popular», etc. Con todos estos matices, alternándose progresivamente, o realizándose simultáneamente varios de ellos, la obra artística puede permanecer siempre entre los valores «eternos», y esta

El autor no concibe al valor como un estado permanente, asociado exclusivamente a las características materiales de la obra, sino como un proceso dependiente del contexto social y de la estructura artística predominante en la propia subjetividad social de dicho contexto.



permanencia no será un estado, sino(...) un proceso".⁵ "El valor estético —continúa diciendo Mukarovsky— ha resultado (...) ser un proceso cuyo movimiento está determinado, por un lado, por la evolución inmanente en la propia estructura artística (...) y, por otro, por el movimiento y los cambios de la convivencia social. El puesto de la obra artística en un grado de la escala del valor estético, y su permanencia en el mismo; en algunos casos el cambio de su situación o incluso su exclusión absoluta del sistema del valor estético, dependen de otros factores más que de las propiedades de la propia creación material del artista, que es la única que permanece, que pasa de una época a otra, de un lugar a otro, de un medio social a otro".⁶ Como puede apreciarse, el autor no concibe al valor como un estado permanente, asociado exclusivamente a las características materiales de la obra, sino como un proceso dependiente del contexto social y de la estructura artística predominante en la propia subjetividad social

de dicho contexto.

Al referirse a las llamadas "artes atemáticas", sobre todo a la música, Mukarovsky señala: "La música, de acuerdo con su esencia, no comunica mediante recursos como una cita(...) A pesar de (eso), puede establecer aquella relación auténtica de manera muy intensa con esferas extensas de la experiencia vital del receptor, y por lo tanto, con los valores válidos para aquel."⁷ La inexistencia de un tema explícito no presupone en este caso una experiencia estética vacía, sin contenido, atendida sólo a la pura forma. En buena medida, el contenido no explícito de la música es aportado por la sensibilidad del creador cuando la produce, del intérprete cuando la ejecuta y del receptor cuando la escucha. No importa que esos contenidos no coincidan; en cada caso, el sujeto de la experiencia estética incorpora su propia vitalidad, sus sentimientos, la asociación con experiencias propias, con vivencias pasadas. Las múltiples formas en que

la música se vincula con el mundo cosmovisivo y emocional de quienes la ejecutan o escuchan no podían ser tenidas en cuenta por el compositor. Precisamente esa forma, aparentemente sin contenido, bella y armoniosa sin más, es la que permite un amplio diapason de posibilidades interpretativas.

Aunque, debido a su carencia temática, el caso de la música es en este sentido muy evidente, lo mismo en mayor o menor medida está presente en cualquier acto de apreciación artística. La auténtica relación hacia una auténtica obra de arte es siempre creadora y, por consiguiente, enriquecedora. El asunto no consiste en que el arte enseñe a todos lo mismo (como lo haría la ciencia), sino en que promueva en cada cual una postura interpretativa propia. “Por eso(...) la relación auténtica sirve mucho más para conseguir una postura general respecto a la realidad que para aclarar cualquier realidad particular(...) Ésta es, precisamente, la característica general del arte en cuanto signo”.⁸ En eso consiste la aportación del arte a la espiritualidad humana, en un enriquecimiento cosmovisivo, más que en un enriquecimiento cognoscitivo particular. “La verdadera relación con la realidad es, en este caso, múltiple, y alude a hechos conocidos por el receptor (...); la relación de la obra de arte respecto a cada uno de ellos es indirecta, figurada. Los hechos con los que puede estar confrontada la obra de arte en la conciencia y la subconciencia del receptor, están integrados en una postura intelectual, emocional y volitiva global que el receptor adopta frente a la realidad. Las experiencias que vibran en el receptor gracias al impacto de la obra de arte, transmiten, pues, sus movimientos, a la imagen global de la realidad en la mente del receptor; (...) el individuo receptor no responde a la obra con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su postura frente al mundo y la realidad”.⁹

Pero la naturaleza del valor estético tiene otro rasgo esencial para Mukarovsky, expresado por él de la siguiente manera: “si las relaciones auténticas establecidas por la obra de arte se refieren a la manera como el individuo y la colectividad conciben la realidad, llega a ser evidente que la cuestión que es particularmente importante en vista de nuestro objetivo, es la de los valores extra-estéticos contenidos en una obra de arte (...) La obra de arte, aun cuando no contenga juicios de valor pronunciados

de manera directa o encubierta, está impregnada de valores. Todo en ella (...) es portador de valores (...) Y puesto que cada uno de los componentes de la obra de arte, sea el «temático» o «el formal», adquiere en el contexto de la obra aquella múltiple relación auténtica, estos componentes se convierten en portadores de los valores extra-estéticos”.¹⁰ Es así como la obra de arte cumple con su función social y realiza su específico valor estético: “la valoración estética —continúa Mukarovsky— estima el fenómeno en toda su complejidad, puesto que todas las funciones y valores extra-estéticos se conciben como componentes del valor estético”.¹¹

Parece muy atinada la idea de la incorporación de componentes extra-estéticos al valor estético, que adoptan dentro de la obra en su integridad una función estética. Estos componentes, de las más diversas procedencias, son coloreados o matizados estéticamente dentro de la obra y subordinan su función original —aquella que normalmente tienen fuera del arte— a la función estética primordial. De esta forma, la obra de arte se nos presenta como una totalidad única, singular, irreplicable, donde todo contribuye al desempeño de su función estética. En buena medida, lo estético mismo es el resultado de esa síntesis. Pudiera entonces decirse que, en los marcos de esta concepción, no existe el valor estético puro, que éste es en todo momento síntesis de otros valores. “La obra artística —dice Mukarovsky— aparece finalmente como un conjunto real de valores extra-estéticos, y únicamente como dicho conjunto. (...) Si nos preguntamos en este momento, dónde se ha quedado el valor estético, veremos que se ha disuelto en los distintos valores extra-estéticos y no representa, propiamente, nada más que la denominación global de la integridad dinámica de las relaciones mutuas de aquéllos.”¹²

Esta interpretación permite explicar por qué el arte siempre, además de provocar el goce estético, cumple otras funciones extra-estéticas incorporadas e integradas a su función estética principal, razón por la cual ha sido reducido indistintamente a su expresión realista (conocimiento), a su “misión” ideológica (política), a su papel como intercomunicador con Dios (religión) o a su manifestación hedonista (disfrute, goce estético). Y es que el arte ha sido todo eso y mucho más. Si alguno de estos elementos pudiera

distinguirlo, es precisamente el último, el disfrute y el goce estético, pero no como fin en sí mismo, sino sobre todo como el medio propiamente estético en que lo extra-estético promueve un enriquecimiento cosmovisivo. Estas funciones extra-estéticas del arte no son solo una, ni la misma siempre. Atribuir una única función extra-estética al arte ha sido, en buena medida, el error de muchas de sus interpretaciones unilaterales. Así, la política del realismo socialista magnificó y absolutizó la función cognoscitiva de corte político en detrimento de otras posibles funciones y de sus respectivas expresiones artísticas; las distintas religiones han exacerbado en muchas ocasiones la función del arte como medio de comunión de Dios u otras figuras divinas con los hombres; las interpretaciones subjetivistas del valor artístico han hecho un excesivo énfasis en los imaginarios subjetivos que el arte promueve, haciendo abstracción de otras importantes funciones suyas. Ninguna de estas funciones por separado alcanza para definir la esencia del arte. La obra de arte puede transmitir conocimiento, evocar la imaginación, afianzar una postura política, despertar un sentimiento religioso, redondear una opinión moral. Cualquiera de estos aspectos puede caracterizar el enriquecimiento espiritual que provoca en su receptor, pero no necesariamente han de darse todos al mismo tiempo, ni en la misma proporción, como tampoco ninguno de ellos presupone, por sí mismo, un mayor valor estético. Eso sí, siempre se realizan a través del disfrute estético. Ese es su signo distintivo. En resumen, el arte es una especie de síntesis de valores extra-estéticos que a través del disfrute estético genera un enriquecimiento espiritual en quien así lo recepciona.

Esta concepción de Mukarovsky, consistente en comprender al valor estético-artístico como síntesis de valores extra-estéticos, resulta muy fecunda y nos ofrece una visión distinta a la mayoría de las teorías estéticas que tienden a concebir al arte como un fenómeno enclaustrado en una esfera fija, incontaminada, del quehacer humano. La propia historia del arte se nos presenta bajo un prisma diferente cuando la analizamos a la luz de la relación de lo estético y lo extra-estético. Desde esta perspectiva el arte parece haber atravesado, al menos, cuatro etapas fundamentales: una primera, en la que surge sincréticamente unido a determinadas

funciones vitales, utilitarias, del ser humano, asociadas a la intención de garantizar la supervivencia misma y donde lo estético y lo extra-estético forman una simbiosis de difícil delimitación en la relación sujeto-objeto; hay una segunda etapa, al menos en el mundo occidental y a la altura de la cultura griega, donde el arte comienza a tener ya un sujeto preponderante —el poeta, el escultor—, y en este sentido empieza a verse como una actividad profesional más al lado de otras labores “artesanales”, pero que sigue teniendo su sentido social básico fuera de la relación puramente estética: en la educación, como instrumento para la formación de las virtudes de los guardianes de la República (Platón) o como medio para la depuración del espíritu (la catarsis de Aristóteles); la tercera etapa se caracteriza por la concepción del arte como un complemento subordinado a un valor extra-estético fundamental —el valor religioso—, que copa el sentido social de su existencia como actividad humana. Y, por último, una cuarta etapa, correspondiente más o menos a la Modernidad, en la que el arte cobra la apariencia de una vida autónoma como esfera independiente de la sociedad. A esta última etapa pertenecen precisamente aquellas teorías estéticas que han intentado descubrir una esencia propia del arte, reduciéndolo a alguno de sus atributos: el goce, la imaginación, el conocimiento. Si en las tres primeras fases, la relación del arte con determinado aspecto preciso del mundo extra-estético era evidente —la utilidad, primero; lo moral-pedagógico, después; y lo religioso más tarde—; ya en la Modernidad el arte no se vincula a un solo valor extra-estético, ni al mismo siempre, lo cual creó la impresión de su total autonomía con respecto a lo que estaba fuera de él. Y es que, en realidad, la sucesiva “liberación” del arte con respecto a la función utilitaria, primero, a la función pedagógica, después, y a la función religiosa, más tarde, no significó su aislamiento con respecto al mundo social extra-estético, sino que le permitió convertirse en su expresión sintético-sensible, ya sin estar subordinado a un valor extra-estético preciso, pero en alguna medida evocándolos a todos.

José Ramón Fabzlo Corzo
Investigador del Instituto de Filosofía del CITMA.
La Habana, Cuba y profesor de la Facultad de
Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla (BUAP), México