

LA ESTÉTICA, EL ARTE Y SU REENCUENTRO CON LA ACADEMIA



José Ramón Fabelo Corzo
Rodrigo Walls Calatayud
Coordinadores

LA ESTÉTICA, EL ARTE Y SU REENCUENTRO CON LA ACADEMIA



Colección
La Fuente
Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP y el IF

Vol.
19

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXXII



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Ma. Lilia Cedillo Ramírez | *Rectora*

José Manuel Alonso Orozco | *Secretario General*

Luis Antonio Lucio Venegas | *Director General de Publicaciones*

Ángel Xolocotzi Yáñez | *Director de la Facultad de Filosofía y Letras*

Araceli Toledo Olivar | *Coordinadora de Publicaciones FFyL*

INSTITUTO DE FILOSOFÍA DE LA HABANA

Georgina Alfonso González | *Directora*

Wilder Pérez Varona | *Subdirector científico*

Yohandry Manzano Castillo | *Jefe del Departamento de Comunicación
y Publicaciones*

Volumen 19

La estética, el arte y su reencuentro con la Academia

Primera edición, 2022

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104 C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

© Instituto de Filosofía de La Habana

Calzada 251, Esq. J.

C. P. 10400, Vedado, La Habana, Cuba

Tel.: (53-7) 8320301

ISBN versión digital: 978-959-7197-55-3

ISBN versión impresa: 978-959-7197-54-6

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

LA ESTÉTICA, EL ARTE Y SU REENCUENTRO CON LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo

Rodrigo Walls Calatayud 13

1

DESDE LA ACADEMIA

NUEVAS TESIS SOBRE LOS VALORES ESTÉTICOS

José Ramón Fabelo Corzo 17

RESTETIZACIÓN: ENFOQUE ESTÉTICO-POLÍTICO PARA LA EMANCIPACIÓN.

PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS

Mayra Sánchez Medina 83

HEGEL: SISTEMA NERVIOSO, TOTALIDAD Y EMANCIPACIÓN

Fernando Huesca Ramón 101

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUPAVI Y TESOROS DE CATEDRAL: LA HISTORIA DE TRES RECINTOS CULTURALES TRUNCADOS EN PUEBLA

Isabel Fraile Martín 115

EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE LA ÉPOCA COLONIAL EN PUEBLA Y SU DESTRUCCIÓN EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Jesús Márquez Carrillo 131

NUEVAS TESIS SOBRE LOS VALORES ESTÉTICOS¹

*José Ramón Fabelo Corzo*²

El filósofo checo Jan Mukařovský (1891-1975) fue uno de los fundadores del Círculo de Praga. Como se sabe, el origen del Círculo se remonta a 1925, cuando se reúne un grupo de estudiosos del lenguaje de profesiones diversas (filósofos, lingüistas, literatos, estetas, antropólogos) y de diferentes orígenes nacionales, principalmente checos y rusos, estos últimos provenientes del Círculo de Moscú. Entre los autores pertenecientes al Círculo destacan, además de Mukařovský, los también checos Bohuslav Havránek, Bohumil Trnka, Josef Vachek y los rusos Roman Jakobson, Nikolai Trubetzkoi y Petr Bogatyrev. Estos teóricos combinaron el estructuralismo con el funcionalismo, es decir, intentaron sintetizar, dentro de una misma perspectiva teórica, el principio estructuralista, según el cual solo un estudio del lenguaje considerado como totalidad de interconexiones e interdependencias puede ser acertado, con la tesis básica del funcionalismo de que la lengua es un sistema funcional de medios de expresión adecuados a un fin y que, por lo tanto, no se puede dejar de tener en cuenta el sistema extralingüístico en el que se inserta.

¹ Las tesis que aquí se presentan han sido elaboradas a partir del análisis del ensayo de Jan Mukařovský: "Función, norma y valor estético como hechos sociales". (Cfr. Jan Mukařovský, *Escritos de estética y semiótica del arte*, pp. 44-121). Las mismas han sido enriquecidas como resultado del debate que, generación tras generación, sobre ellas hemos sostenido con los estudiantes —la mayoría de ellos hoy egresados del posgrado en Estética y Arte de la BUAP—. Es un trabajo que lleva su huella y ningún marco mejor para incluirlo que el de este libro de la serie Academia y Egresados de la Colección La Fuente. Sirva su publicación, entonces, como reconocimiento a la participación activa y creativa de todos ellos en esos siempre gratificantes cursos de Estética y Teoría del Arte III. El título escogido para el trabajo, "Nuevas tesis sobre los valores estéticos", hace alusión tácita a otro texto al que se le reconoce precedencia con respecto a este. Se trata de las "14 tesis sobre los valores estéticos", publicado originalmente en *Cuadernos Valeológicos* (1999) y reeditado recientemente bajo el título "14 tesis sobre los valores estéticos. A propósito de dos libros de Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx* e *Invitación a la estética*" (Cfr. José Ramón Fabelo Corzo, coord., *Estética y filosofía de la praxis. Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, pp. 177-196).

² Profesor-investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, investigador del Instituto de Filosofía de Cuba.

Las fuentes teóricas de las que, en particular, se nutre Mukařovský provienen de Kant y el formalismo ruso, por un lado, y de Hegel y la sociología marxista, por el otro. Precisamente, la combinación de estas fuentes se pone de manifiesto en una teoría estética que conjuga estructura y función, lo sincrónico y lo diacrónico, lo intra y lo extralingüístico, lo inmanentemente artístico y la función social del arte, asociada esta última a la evolución histórica de la sociedad.

Mukařovský 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 el efecto por el que el significante remite a algo —el denotatum, el referente— que se halla, de hecho, fuera del propio signo). Mukařovský es considerado el primero en Europa en llevar a un campo extralingüístico este método proveniente del análisis del lenguaje (en Norteamérica ya lo había hecho Charles Sanders Peirce) y el primero en el mundo en hacerlo en el campo de la teoría estética.³ 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. Mukařovský está consciente de que el fenómeno estético no es igual ni reducible 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”.⁴ El arte, mirado como hecho semiológico, no puede ser concebido solo 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 tratamiento semiológico del arte le permite al pensador checo avanzar sugerentes reflexiones de naturaleza axiológica. El ensayo “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, escrito por Mukařovský en 1936, sirve de fuente inspiradora a las reflexiones sobre los valores estéticos que a continuación presentaremos en forma de tesis.

³ Cfr., Jordi Llovet, “Jan Mukařovský: un signo nuevo para la estética”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, p. 23.

⁴ Jan Mukařovský, “El arte como hecho semiológico”, en *ob. cit.*, p. 36.

1. El arte es también, a fin de cuentas, un medio de comunicación, una forma de lenguaje que apela a símbolos. Abordar al arte como lenguaje le permite a Mukařovský resaltar una serie de aristas importantes que mucho tienen que ver con su valor estético y no siempre son fáciles de captar cuando el arte es asumido—de manera aislada e independiente—, o como forma de reproducción de la realidad o como producto imaginario de la creación del artista. Ni la reproducción pura ni la imaginación pura pueden por sí solas explicar la naturaleza del arte y de su valor estético. El arte, para ser arte, debe ser imaginativo, debe ser transgresor y superador de los límites de la comunicación simbólica socialmente normada pero, al mismo tiempo, debe garantizar y promover nuevas formas de comunicación, lo cual presupone cierto anclaje en lo real y lo normado. Si apelamos, incluso, a las formas de arte más apegadas al modo usual de comunicación humana, a aquellas que utilizan al lenguaje verbal como forma fundamental de expresión —las literarias, ya sea en poesía o en prosa— nos percataremos de que no tienen como único y primordial fin la reproducción y comunicación de realidades porque, de ser así, dirían las cosas de manera mucho más simple y llanamente, sino tensionar al lenguaje, exigirle lo máximo que puede dar e, incluso, ir más allá de lo que este normalmente da, introducir nuevos significados y giros lingüísticos; pero, simultáneamente, con el límite de mantener ciertos niveles de comunicación que permitan que el valor estético de la poesía o de la prosa se realice y funcione como tal para otros. El valor estético del arte vive permanentemente de esa tensión entre la norma y su transgresión. Ni siquiera el llamado ‘arte realista’ (cuando es verdaderamente arte) tiene como sentido y destino único la mera reproducción de la realidad, también este busca transgredir lo normado, ir más allá de la realidad, desbordar lo consensuado, aunque nunca hasta tal punto que nadie sea capaz de entenderlo.
2. En principio, cualquier objeto, sea de procedencia natural o humana, puede llegar a desempeñar una función estética y ser, en consecuencia, portador de valor estético. No hay una barrera infranqueable entre el mundo de lo estético y el de lo extraestético. Como afirma Mukařovský:

no existen ni objetos ni procesos que, por su esencia y su estructura, y sin que se tenga en cuenta el tiempo, el lugar y el criterio con que se les valore, sean portadores de la función estética, ni tampoco otros que tengan que estar, en vista de su estructura real, eliminados de su alcance.⁵

- Muchos objetos que existen sin una predestinación estética pueden adquirir esta función en determinado contexto. Y a la inversa, obras de arte, creadas como portadoras privilegiadas de valor estético pueden, con el tiempo o con el cambio de contexto, perder esta función, o ser privada de ella bajo la acción premeditada del ser humano. El hecho estético no es explicable por ninguna esencia inamovible, ya sea que se le atribuya a esta un origen ideal objetivo (al estilo de un Platón o un Hegel) o material (como aquellas corrientes que quieren descubrir en la naturaleza misma o en las propiedades y características materiales de los objetos la fuente de lo estético). Ni siquiera aquellos objetos creados por el artista con una intencionalidad estética tienen, por ese solo hecho, garantizada esa función. Pueden desempeñarla tal vez en relación con su creador, pero no necesariamente en un contexto social más amplio y, si esto último no se cumple, se anularía prácticamente su alcance como valor. El valor estético no es en sí mismo un atributo del objeto ni el resultado exclusivo de la plasmación en él de cierto ideal estético. Para que un objeto sea portador de valor estético ha de funcionar precisamente como objeto estético, lo cual presupone la presencia y participación de otros sujetos que así lo perciban y un contexto social que favorezca esa percepción.
3. En buena medida, la separación entre lo estético y lo no estético es el resultado de cierta abstracción que el propio ser humano hace para autoconocerse, para conocer mejor sus propias formas de actividad y el modo en que estas se expresan. Recordemos que, en los primeros estadios de su desarrollo, la conciencia humana es fundamentalmente sincrética y solo después esa conciencia se va diversificando, complejizando, adoptando un diapason de formas de manifestación más amplio. Al surgir, pre-

⁵ J. Mukařovský, "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en *ob. cit.*, p. 47.

cisamente con la filosofía, los intentos de reflexión sistematizada sobre lo humano y su relación con el mundo, se tiende a analizar por separado las diferentes formas de actividad, a fin de comprenderlas de manera más profunda. Este necesario proceso de abstracción que, con un propósito muy loable, distingue y separa para su estudio a las diferentes manifestaciones de lo humano, muchas veces es llevado más allá de lo exigido para realizar un adecuado análisis. Lo abstracto se queda siendo abstracto y no regresa a lo concreto, el análisis no se complementa con la síntesis, y se genera la errada idea de la independencia total del proceso en cuestión. Así, en buena medida ha ocurrido con el estudio de lo estético, creándose muchas veces la impresión de constituir una esfera absolutamente independiente y diferente con respecto a otras actividades humanas. Ya Marx señalaba que el pensamiento, partiendo de lo concreto sensible, ha de moverse a lo abstracto, y de ahí a lo concreto pensado, a fin de reproducir en el pensamiento lo más fidedignamente posible la propia concreción de la realidad contextualizada del ser humano. Un pensamiento concreto no puede dejar de captar lo difuso de las fronteras entre lo estético y lo no estético. Más que una separación absoluta entre distintas esferas de la actividad humana, se trataría, más bien, de captar el predominio de una de ellas en las condiciones concretas que caracterizan una situación específica. Ese predominio está asociado no tanto a la naturaleza de la cosa misma, sino a su función real en los marcos de una relación sujeto-objeto, siempre concreta, que designa un *uso* específico para el objeto dado. Por esa razón, aun cuando un objeto haya sido creado con un designio específico para cumplir cualquiera otra función puede, al mismo tiempo, desempeñar una función estética que puede llegar, incluso, a ser predominante cuando se dan las condiciones necesarias para ello.

4. Como se ha visto, no hay una delimitación absoluta y permanente para lo estético en relación con lo extraestético. Mukařovský también reconoce el carácter relativo de las fronteras entre el arte y lo que él llama “fenómenos estéticos extra-

artísticos”.⁶ El criterio delimitador de estas dos últimas esferas es, según nuestro autor, el predominio o no de la función estética: “en el arte, la función estética es una función dominante, mientras que fuera de él, aunque esté presente, su papel es secundario”.⁷ Siguiendo esta lógica, podemos decir que estamos en presencia de un valor estético cuando el objeto cumple una función estética y que tenemos un valor artístico cuando esta función es dominante. Pero, de la misma forma que la realización de la función estética de un objeto depende del contexto situacional, así también el carácter predominante o no de esa función tendrá que ver con un marco concreto e históricamente situado. Así, creaciones que no fueron realizadas para cumplir una función predominantemente estética más tarde se convierten en obras de arte, cuando esa función comienza a prevalecer. Es el caso de las pinturas rupestres de Altamira. También nos encontramos con casos contrarios: obras del pasado creadas con una finalidad preponderantemente estética hoy resultan valiosas en otro sentido, como testimonio, digamos, de ciertos acontecimientos históricos, por lo que su función cognoscitiva resulta ahora más importante desde el punto de vista de la sociedad contemporánea. También pueden ocurrir situaciones como la de un diseñador industrial que tiene una finalidad preponderantemente estética, pero el producto final de su labor cumple, digamos, una función utilitaria que es la determinante. Es posible que sea en el aspecto estético donde el diseñador realice la mayor parte de su creatividad; la otra parte, el lado estrictamente funcional del objeto, él lo garantiza apelando a los conocimientos acumulados de la rama dada del saber. Y, a pesar de que esa función estética puede resultar determinante en la realización mercantil del producto y decidir la competencia ante otros productos que con igual eficacia cumplen la misma función utilitaria, no es ella la preponderante en el objeto, por lo que no podría considerarse obra de arte. Para que el resultado fuese una obra de arte habría que cambiar esa relación, lo

⁶ *Ibidem*, p. 49

⁷ *Ibidem*, p. 50.

utilitario debe pasar a un segundo plano y lo estético al primero. Esto solo sería posible, o bien si lo utilitario se pone entre paréntesis (como puede ocurrir, por ejemplo, en un concurso de diseño realizado con criterio eminentemente estético), o cuando la función utilitaria va perdiendo —con el tiempo— su valor original ante nuevos productos de la misma categoría que cumplen mejor esa función, con lo cual puede quedar resaltado el valor estético del diseño del producto anterior (es el caso de objetos antiguos, muebles, relojes, automóviles, cuyo valor hoy tiene más que ver con el diseño estético que con sus cualidades funcionales como objeto útil). Como señala Mukařovský: “nunca se puede excluir la posibilidad de que la función de la obra haya sido originalmente muy distinta de la que nosotros le atribuimos desde el punto de vista de nuestra escala de valores”.⁸

5. Otro ejemplo interesante traído a colación por Mukařovský es el del cartel. Al respecto dice nuestro autor: “es verdad que el cartel es tema de interés extra-artístico, puesto que su objetivo principal es publicitario; pero, a pesar de esto, es posible seguir, de manera continua, la historia del cartel como fenómeno perteneciente al arte plástico”.⁹ Esta *doble naturaleza* del cartel se explica por el hecho de que un mismo objeto cumple funciones diferentes cuando varía el sistema de relaciones en el que está inserto, cuando interviene en distintos vínculos objeto-sujeto. Un mismo objeto puede cumplir múltiples funciones porque es poseedor de múltiples propiedades y portador de múltiples nexos potenciales con lo humano. Por esa razón el cartel, siendo un objeto publicitario, puede cumplir también una función estética que llega a ser predominante cuando se incluye, digamos, en una exposición de carteles. En el primer caso, lo más importante es la función extraestética, promocional, que busca atraer la atención hacia el evento (no necesariamente artístico o de contenido estético) que el cartel promueve. En el segundo caso, lo predominante es la función estética y el cartel es asumido, entonces, como un fenómeno artístico. En una exposición de carteles se aísla, se abstrae un

⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁹ *Ibidem*, p. 52.

tanto el contenido estético de lo que los carteles originariamente quieren publicitar. De la misma forma, en la medida en que la función primaria, publicitaria, vaya perdiendo su fuerza en el proceso de evolución histórica, destaca el lado estético. Como resultado nos queda una historia de los carteles que posee su propia autonomía como rama de la historia del arte. La función predominante está en dependencia del sistema de relaciones en el que el cartel, en cada caso, está incluido. Estas funciones no se excluyen, sino más bien se complementan. Lo estético refuerza lo publicitario; la calidad de lo publicitado reclama un nivel determinado de realización estética de su imagen promocional. Que resalte más lo uno o lo otro está asociado al *uso* concreto que en cada situación se haga del cartel en cuestión.

6. Parece plausible, entonces, utilizar el criterio sobre el carácter predominante de la función estética para delimitar lo artístico de lo no artístico. Sin embargo, ese criterio, al menos como ha sido formulado hasta ahora, no resuelve el problema de la calidad con que se realiza esa función. Conocemos que muchas obras realizadas con una finalidad artística, es decir, predominantemente estética, no llegan a ser consideradas verdaderas obras de arte porque no reúnen los requisitos de calidad para ello, aunque funcionen con un sentido estético que puede ser predominante o, incluso, casi único. El propio Mukařovský, tal vez sin proponérselo, nos aboca ante esta dificultad cuando compara la prosa y la poesía. Para él la poesía tiene un predominio más evidente de la función estética, mientras que en la prosa se eleva sustancialmente la función comunicativa, que es una función extraestética: “la línea divisoria entre la poesía y la prosa —nos dice— está, hasta cierto punto, determinada por la mayor participación de la función comunicativa —es decir, extra-estética— en la prosa en comparación con la poesía”.¹⁰ Siguiendo inflexiblemente su lógica de razonamiento, tendríamos que concluir que la poesía es más arte que la prosa —ya que en la primera la función estética es más depurada—, aunque estuviésemos comparando una poesía mediocre con una excelente novela. Si nos atenemos

¹⁰ *Idem.*

solo al predominio de la función estética, sin tomar en cuenta la calidad con que esa función es desempeñada, llegaríamos a esa absurda conclusión. Por eso, el criterio del predominio de la función estética podría servirnos para diferenciar lo que es arte de lo que no lo es solo en tanto esfera de la actividad humana, pero no como criterio de calidad para distinguir una verdadera obra de arte. En otras palabras, allí donde predomina la función estética estamos ante la presencia de una esfera de la actividad humana que se llama arte y se distingue de otras como la ciencia, la política, la producción material, que tienen otras funciones preponderantes (sin obviar las relativas y variables fronteras entre arte y no arte). Pero ese criterio es insuficiente para calificar al producto como *obras de arte*. Este último concepto presupone ya no solo el predominio de la función estética, sino también un nivel cualitativo en el cumplimiento de esa función, una calidad determinada. De igual forma, no es el carácter más o menos predominante de la función estética lo que determina el mayor o menor valor artístico de una obra, a riesgo de jerarquizar más a la mediocre poesía que a la excelente prosa. En ambos casos, es decir, en la calificación de un producto como *obra de arte* y en la comparación jerárquica del valor artístico de dos obras, el factor determinante tiene que ser otro.

7. Tal vez la solución a este asunto radique en el modo concreto en que comprendamos el contenido de la expresión *función estética* o *valor estético*. Aunque Mukařovský distingue estos dos conceptos —función y valor— (de la legitimidad de esta distinción nos ocuparemos más adelante), en los marcos de nuestra concepción teórica general sobre los valores, ambos conceptos son muy cercanos, sobre todo si nos referimos al valor en su dimensión objetiva. Recordemos que por valor socialmente objetivo se entiende precisamente aquella propiedad funcional que adquieren los objetos y fenómenos de la realidad al ser incorporados, mediante la praxis, en el sistema de relaciones sociales, propiedad consistente en el hecho de que esos objetos comienzan a desempeñar una función con significación social o humanamente positiva. Como puede apreciarse aquí, el concepto de función se asocia a un criterio de calidad, en este caso,

dado por la positividad que para lo genéricamente humano representa la función de que se trate. En otras palabras, no toda función social desempeñada por el objeto convierte a este en valioso. Para ser valor, esa función debe tener una significación humanamente positiva, es decir, debe favorecer el crecimiento, el progreso, la dignificación, la emancipación del ser humano. ¿Qué significa esto, aplicado a los valores estéticos? ¿En qué radica la presunta positividad de la función estética que permite al objeto ser estéticamente valioso y, en el caso de que esa función sea predominante, constituir una obra de arte? Responder a estas preguntas presupone analizar con más detenimiento la forma en que se realiza la función estética, sobre todo en el arte, que es la esfera de la actividad humana cuyo sentido radica, precisamente, en el desempeño de esa función.

8. El arte presupone una relación artista-obra-público, es decir, sujeto-objeto-sujeto, que podríamos simbolizar de la siguiente manera: S-O-S. La primera parte de esta relación (S-O) abarca el proceso de objetivación de la subjetividad del artista, concretado en el acto de la creación artística. La segunda parte de esta fórmula (O-S) se refiere a la subjetivación nuevamente de la subjetividad objetivada en la obra, pero ya en esta ocasión no por el artista mismo, sino por el público destinatario del arte, *consumidor* de la obra artística. Ya hemos mostrado que el valor artístico no está determinado unívocamente por la relación S-O, ya que el resultado de la creación puede no cumplir una función estética predominante, o no tener esa función la calidad requerida, a pesar de la intencionalidad estética del artista, y, viceversa, puede desempeñar una función estética dominante de elevada calidad aun cuando su creador no se lo haya propuesto. No es, por tanto, la intencionalidad subjetiva del creador el factor determinante del valor estético o artístico de su obra. La relación S-O es una condición necesaria para que la creación sea calificada como obra de arte (solo metafóricamente podría hablarse de obras de arte *creadas* por la naturaleza), pero no determina ella sola su función estética, ni tampoco su carácter o no predominante o su calidad.
9. De lo anterior se deduce que, para determinar la función estética de una obra es necesario situarse en la segunda parte

de esta relación, es decir, en O-S. Pero esto afronta también sus dificultades. En primer lugar, la relación O-S es dinámica, cambiante. Creaciones que inicialmente no tuvieron acogida estética en su público (la obra de Van Gogh, por ejemplo), o que ni siquiera tuvieron público (las pinturas de Altamira), después se convierten en relevantes obras de arte. Significa que en ambos casos la función estética es posterior en el tiempo a la creación misma y, en consecuencia y, por paradójico que pueda parecer, su nacimiento como obras de arte no coincide con el momento (tal vez ni siquiera con la época) en que la obra brota de las manos de su creador. Puede darse el caso inverso: creaciones que originalmente cumplieron un papel predominantemente estético y después asumieron otra función principal. Sirven para ejemplificar los retratos o pinturas de rostros o escenas humanas que con el tiempo adquieren mayor significación historiográfica que estética y se ubican en museos de historia y no de arte. Es el caso también de las que podríamos llamar artes efímeras —artes escénicas como las interpretaciones teatrales o musicales— que, si no fueron grabadas o filmadas, su función estética va palideciendo en la memoria de sus limitados espectadores hasta desaparecer por completo con la vida de aquellos. Las referencias orales o escritas que quedan de ellas hacen que con el tiempo su función predominante pase de ser estética a historiográfica, aun en los marcos de la propia historia del arte. O que sea nuevamente estética, pero de signo distinto, como en el caso de los filmes sobre la vida de grandes cantantes de ópera del pasado. Todo esto indica que la función estética es siempre concreta y, en consecuencia, el universo de obras de arte también lo es. Con un criterio amplio, por supuesto, podríamos considerar como obra de arte todo lo que en algún momento ha tenido una función estética predominante, no importa que ya no la tenga o que no la haya tenido desde el principio. Así, pueden incluirse dentro de la historia universal del arte tanto a las pinturas de Altamira como los cuadros de Van Gogh, los retratos de determinadas escenas históricas y las grandes óperas del pasado que no alcanzamos a escuchar. Sin embargo, eso no significa que, como valores estéticos reales y actuantes, como

obras de arte que funcionen como tales, dejen de tener una existencia concreta e históricamente situada.

10. La segunda dificultad que enfrentamos al asociar la determinación de la función estética a la relación O-S radica en el ya mencionado asunto de la calidad. Función estética puede cumplir, en principio, cualquier objeto, incluso de manera preponderante, pero obra de arte, evidentemente, no puede ser cualquier cosa. Por lo tanto, tenemos la necesidad de hablar de grados o niveles con que la obra cumple su función dentro de la positividad que presupone todo valor estético. ¿Qué, quién o quiénes determinan ese grado o nivel? Por supuesto, no puede ser el artista, cuya intencionalidad subjetiva, como ya vimos, no determina ni siquiera la función estética de su resultado, mucho menos el grado o nivel con que esta se cumple. No puede ser tampoco alguna propiedad inmanente al objeto artístico mismo porque, de ser así, este cumpliría su función estética siempre, para toda época y lugar, y no solo, como fue mostrado, en determinadas condiciones histórico-concretas. Nos queda una única respuesta posible: el público, el destinatario de la obra de arte. Ahora bien, ¿cómo el público puede determinar la función o valor estético de una obra? La respuesta que parece estar más al alcance de la mano es la siguiente: a través de su capacidad subjetiva de valorarla. Obsérvese que con esta respuesta se está haciendo depender el valor estético de la valoración estética, lo cual choca con la concepción general de los valores de la que partimos, según la cual el valor, en su dimensión objetiva, no está determinado por la valoración subjetiva. Sin embargo, esto no es suficiente argumento para desechar la posibilidad de que, en el caso del valor estético, este sí esté determinado por la valoración. Habrá, en todo caso, que demostrar de manera particular esta imposibilidad, lo cual hace necesario continuar analizando la relación estética O-S (obra-público). Quedémonos, entonces, con la hipotética respuesta de que es la valoración subjetiva del público la que convierte en valiosa, estéticamente hablando, a la obra de arte; y tratemos de validar o refutar esa hipótesis a través del análisis ulterior.

11. La pregunta que inmediatamente surge es la siguiente: ¿qué entender por público, la masa de personas que va a la sala de con-

ciertos, al cine, al museo, que se sienta frente a su televisor, o los especialistas y críticos de arte? Si asumimos la primera respuesta y mantenemos la idea de que es el público el que, a través de su valoración, determina el valor artístico, tendremos que llegar a la conclusión de que una obra tendrá tanto mayor valor estético en la medida en que mayor cantidad de personas así la aprecien. Los *best sellers* o los *culebrones noveleros* de la tele saldrían ganando de esta forma. El *rating* sería, entonces, el criterio de lo valioso. Las transnacionales informáticas y de la cultura serían las verdaderas *constructoras* del valor estético, las *hacedoras* de las obras de arte. Pero esto significaría, en buena medida, identificar valor estético con banalidad, con superficialidad, con entretenimiento fácil, con aceptación popular, sin tener en cuenta la calidad y legitimidad de esa aceptación, obviando las posibilidades de manipulación del gusto, o asumiendo esta manipulación como la fuente misma de lo estéticamente valioso. Se tomaría la dimensión subjetiva del valor estético, sociológicamente medible según el grado de aprobación de la obra entre la población general, como el único modo posible de concebir este valor. Su expresión cuantitativa estaría dada por la teleaudiencia, el tiempo en cartelera, la recaudación en taquilla o el número de copias vendidas. Demasiado parecido tendría aquí el valor estético con el valor mercantil como para no pensar en una disolución del primero en el segundo. Nuevamente importarían más el *cambio* que el *uso*, las preferencias y caprichos del mercado que las verdaderas necesidades espirituales, la relación de compraventa que la relación de significación humana. Los valores artísticos serían más un asunto de *marketing* que un objeto de reflexión para la estética. Parece evidente que no puede ser esta la solución definitiva y única al espectro de problemas asociados a una axiología del arte.

12. Podría pensarse, entonces, que quienes definen el valor estético de una obra son los especialistas y críticos de arte, aquellos que mejor conocen la norma, los aspectos formales que definen la supuesta calidad de una obra. No obstante, esta hipótesis también choca con dificultades que parecen irresolubles. Recargar toda la responsabilidad de la determinación del valor de la obra en la figura del especialista o el crítico puede conducir a una

concepción elitista del arte y de su función y valor estéticos, al tiempo que quedaría latente la siguiente interrogante: ¿no pueden equivocarse ellos al juzgar el valor estético de una obra? Indudablemente, la crítica y el análisis especializado del arte utilizan como rasero fundamental las normas y valores instituidos. Esos mismos especialistas se encargan, en buena medida, de dicha institucionalización. Pero en el arte, las normas y valores instituidos son constantemente violados como resultado de la capacidad transgresora inmanente al propio arte, poniendo en tensión una y otra vez la valoración especializada de las cualidades artísticas de la obra. No hay dudas de que los críticos y especialistas tienen mucho que ver con la dimensión instituida del valor artístico, sin embargo, reconocer este hecho resulta insuficiente para comprender la dinámica de esos valores en toda su multidimensionalidad y la permanente posibilidad del paso de una norma a otra. Este paso en el arte no se da como resultado de la actividad especializada de los críticos, sino como producto, en primer lugar, de la creatividad y osadía del propio artista que logra producir una obra que rompe los esquemas establecidos y consigue, por otros medios formales sustancialmente nuevos, atrapar la sensibilidad estética del público.

13. Ninguna de las dos respuestas que acabamos de reseñar parece convincente para explicar los fundamentos del valor artístico. Tanto el público en general como el crítico pueden errar en la valoración de la obra, lo que significa que no son esas valoraciones subjetivas, ni de la masa de espectadores ni de los especialistas (aun cuando estas últimas se puedan convertir en oficiales o instituidas), las que determinan unilateralmente el valor estético de una obra. Ellas permiten aproximar una respuesta al contenido de las dimensiones subjetiva e instituida del valor estético, pero no explican por qué esas dimensiones pueden ser erradas y necesitadas de una rectificación. Quedarnos al nivel de esas dos dimensiones sería preñar de un total subjetivismo la comprensión del valor artístico, introducir una visión completamente relativista en la concepción del arte, privarnos de cualquier fundamento objetivo para orientar la educación estética o la propia crítica de arte. Esta última sería tautológica,

ya que tendría su base en ella misma, estaría incapacitada para asimilar los cambios de norma, se reduciría a una permanente apelación a su propia autoridad para distinguir lo artísticamente valioso de lo que no lo es.

14. Superar estas dificultades solo sería posible mediante el reconocimiento de una dimensión objetiva de los valores artísticos. ¿En qué consiste esa dimensión? Si, como ya hemos visto, el valor no puede reducirse a la posesión de ciertas propiedades formales por parte del objeto artístico, ni a la capacidad personal de realización creativa del artista ni a la valoración del público o del crítico de arte, solo nos parece plausible la siguiente respuesta: en su dimensión socialmente objetiva, el valor artístico de una obra está determinado por el nivel de enriquecimiento espiritual que genera en quien lo aprecia, por el crecimiento cultural que representa, por el grado de humanización que promueve. Nuestra fórmula de partida quedaría más precisa, entonces, así: S-O-S', donde la diferencia entre S y S' no se reduce a la burda y evidente distinción entre artista y público, sino que se refiere a la distancia que media entre dos momentos de lo social mismo, ya que, a fin de cuentas S, el artista, es síntesis de la riqueza cultural de su época, y S' significa un desbordamiento de lo social, de lo humano previamente existente, resultado de la objetivación e incorporación de la creatividad del artista a la sociedad. La obra creadora ha agregado un *plus* a S.
15. Por supuesto, para que ese *plus* se realice como valor estético, tiene que funcionar como tal y, para ello, es imprescindible la apreciación subjetiva del público, su valoración estética. Esto es lo que ha traído tantas confusiones: el valor estético en su dimensión objetiva solo puede realizarse a través de la valoración estética, pero no es esta última la que lo determina como valor. Por esa razón, podemos hablar de una objetividad del valor estético como una objetividad social, funcional, que no está determinada por la apreciación subjetiva, aunque solo a través de ella funcione y se realice. Esto, además, significa que el desarrollo de la propia capacidad subjetiva de apreciación en el público constituye una condición necesaria para la realización del valor artístico de la obra. Claro, el número de personas que

recibe el influjo enriquecedor de la obra determina no el valor artístico mismo de la obra de arte, sino su nivel de realización social. No obstante, como el valor solo tiene su sentido en la relación funcional que se establece entre el objeto significativo y el sujeto de esa significación, en la práctica lo estético crece, se hace más pleno y lo artístico alcanza un nivel superior cuando se multiplican los sujetos reales y concretos que son capaces de apreciarlo en su valor humanizador. Lo dicho hasta aquí nos indica la importancia de una educación estética que propicie que el propio arte pueda realizar más plenamente su valor. Esa educación ha de ser lo suficientemente flexible y abierta como para promover el desarrollo de una sensibilidad capaz de apreciar el significado estético no solo de las obras ya creadas y atenuadas a los patrones normativos aceptados, sino también del arte innovador, transgresor, nuevo en cuanto a las propuestas estéticas que promueve.

16. La propuesta que acabamos de hacer resuelve muchas dificultades generadas por diferentes concepciones unilaterales del valor artístico. Reconoce la importancia de la realización de la capacidad creadora del artista como condición imprescindible para la existencia y funcionamiento del valor artístico, pero no reduce a ella este valor. Se asume la necesidad de la plasmación de esa capacidad en determinadas propiedades formales del objeto artístico, mas no identifica con ninguna de esas propiedades al valor artístico mismo. Presupone la necesaria existencia de un público capaz de apreciar estéticamente la obra para que su valor funcione y se realice como tal, aunque no interpreta esa apreciación subjetiva como la fuente misma del valor artístico. Admite el importante papel desempeñado por los críticos o especialistas de arte en la institucionalización de determinadas normas y valores estéticos, mas no se atribuye a ellos una autoridad infalible en la definición de lo estéticamente valioso y promueve la búsqueda de un referente objetivo que vaya más allá de la subjetividad del público y del crítico. Todas estas parecen virtudes apreciables en la propuesta teórica que acaba de formularse. No obstante, también ella enfrenta dificultades como las siguientes: a) ¿cómo medir el crecimiento espiritual

que promueve el valor artístico?, ¿en qué radica exactamente el grado de humanización que con él se alcanza?; b) ¿cómo diferenciar el valor estético del arte de otras creaciones también valiosas que, a su vez, generan enriquecimiento espiritual, como es el caso del conocimiento?, ¿qué distingue la humanización alcanzada como resultado de la lectura de un buen libro de ciencias de la lograda como resultado del disfrute estético de una obra de arte? Por el momento quedarán abiertas y pendientes estas preguntas, en espera de que el curso ulterior de estas reflexiones permita aproximarles una respuesta.

17. Una esfera interesante desde el ángulo de la relación entre valor utilitario y valor estético es la artesanía, cuyo origen está asociado a la necesidad de elaboración de objetos de uso cotidiano. En la antigua Grecia, artesano era considerado todo aquel que dominara el *arte* de producir objetos útiles, incluyendo aquí al carpintero, al herrero, etc. Ni el artesano ni el arte eran interpretados en una acepción estrictamente artística en el sentido de una esfera independiente de la actividad humana dedicada exclusivamente al cultivo del valor estético. El arte era entendido como el dominio de la perfección práctica y quien se dedicaba a él era, principalmente, el artesano y no solo el artista. Mas esta idea de la perfección en la confección de objetos útiles le otorgaba a la artesanía, ya desde entonces, cierta connotación estética. Así lo reconoce Mukařovský cuando señala que “la artesanía, que se dedica a la fabricación de objetos de uso cotidiano, ha tenido desde siempre, en la mayoría de sus ramas, un cierto matiz estético, e incluso solía encontrarse en una estrecha coexistencia exterior con el arte”.¹¹ Empero, con la paulatina superación de la labor manufacturera artesanal por la producción industrial en la fabricación de objetos útiles, la artesanía comienza a perder sentido como ámbito fundamentalmente dedicado a satisfacer necesidades de uso cotidiano, pasando a prevalecer en ella el lado estrictamente estético. Nace así, la llamada *artesanía artística*, hecho que Mukařovský ubica a finales del siglo XIX y principios del XX.

¹¹ *Ibidem*, p. 54.

Esta vez la artesanía intenta traspasar sus límites, convertirse en arte [...]; se trataba de un intento de salvar la producción manual, que perdía su sentido práctico en la competencia con la producción industrial; la función estética hipertrófica debía suplir la degeneración de las funciones prácticas de la artesanía, desempeñadas mejor por la producción industrial.¹²

Así, el papel de lo manual en la artesanía adquirió una carga simbólica que le incorporaba un valor adicional a sus productos en comparación con la producción fabril en serie de objetos similares. Lo *hecho a mano* se convertía en carta de presentación y motivo de admiración ante la destreza plasmada, por ejemplo, en la confección de ciertos tejidos. Igualmente, la cultura culinaria le preservaba un espacio privilegiado a la elaboración artesanal de alimentos, espacio que unía en sí mismo lo utilitario y lo estético-simbólico.

18. No obstante, aun cuando lo utilitario, en unos casos más y en otros menos, pueda sobrevivir como razón que explique la pervivencia de ciertas producciones artesanales, en opinión de Mukařovský, la perdurabilidad de este tipo de artesanía —la que él llama *artesanía artística*— solo es explicable por su función estética. Poco a poco, la función utilitaria que le dio origen comienza a palidecer hasta casi desaparecer.

En cuanto la artesanía hubo entrado plenamente en la esfera del arte, es decir, en cuanto tendió a la fabricación de piezas únicas con una función preponderantemente estética, perdió sus propias funciones prácticas: comenzaron a fabricarse recipientes en los que daba “lástima” beber, muebles que nadie “se atrevía” a utilizar [...], vasos, en los que resultaba difícil beber, etc.¹³

Aunque, desde el punto de vista conceptual, estos objetos artesanales siguen identificándose como vasos, sillas o ceniceros, ya desde el punto de vista funcional son más que vasos,

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

sillas o ceniceros, son objetos bellos. Por esa razón, la relación conductual hacia ellos ya no es tanto la de su utilización como objetos de uso cotidiano, sino la de su conservación como objetos decorativos, cuyo limitado *uso práctico*, si en alguna medida perdura, se reduce a situaciones ocasionales (visitas especiales, días de fiesta) con la premeditada intención de incorporar un ingrediente estético a la ocasión.

19. Claro, ha de comprenderse que, Mukařovský está realizando aquí un análisis circunscripto al contexto occidental y, por lo tanto, la relación entre artesanía, por un lado, y producción industrial y arte, por otro, es vista más bien en un sentido diacrónico, histórico-cronológico: la artesanía precede a la industria en la producción de objetos útiles y después la acompaña, como artesanía artística, pero ya con más sentido estético que utilitario. “La artesanía artística —nos dice nuestro autor— fue hasta cierta medida una anomalía, pero, al mismo tiempo, como hemos visto, un hecho indispensable y natural de la evolución de la esfera artística”.¹⁴ Ahora bien, esta interpretación *cronológica* de la relación entre artesanía y modernidad industrial o artística —que, ciertamente, es bastante común a la mirada que tiene Occidente sobre su propia historia— muchas veces es trasladada prejuiciosamente (no nos referimos ya aquí a Mukařovský) hacia el análisis sincrónico de la relación entre la cultura occidental y otras culturas. Así, el uso del calificativo de *artesanía* en relación con la producción cultural de esas otras culturas lleva, semánticamente, cierta carga de colonialidad, una noción sobre el carácter *atrasado* o *inferior* de esos productos en comparación con el *gran arte* de Occidente. En oposición a esa manera de ver la producción cultural, propia de los pueblos no occidentales, se ha buscado designar sus resultados como *arte popular* o *arte indígena*. La intención es loable; sin embargo, son conceptos polémicos por la carga también discriminativa que usualmente tienen en el discurso hegemónico vocablos como *popular* o *indígena*. ¿Por qué no referirse a esos productos simplemente como *arte*?, ¿o como *artesanía* pero, en todo caso, resignificando

¹⁴ *Ibidem*, p. 55.

- y enalteciendo este último concepto y buscando en otro lugar —y no en su presunto atraso— sus rasgos distintivos?
20. Lo que sí ha de quedar claro es que la relación hacia esa *artesanía* no es la misma desde Occidente que desde la perspectiva de los pueblos no occidentales que la cultivan. El valor de la artesanía autóctona, por tanto, no es abstracto, está mediado por la cultura desde la que se evalúa. Obviamente, no es igual la visión que de ella tiene el turista que la que posee el integrante de la comunidad donde ella se produce. Para la comunidad en cuestión, la producción de objetos artesanales tiene que ver, ciertamente, con lo útil. En muchas comunidades, sobre todo indígenas, lo artesanal sigue cumpliendo una función utilitaria y está incorporada a sus usos y costumbres. Pero, con ello, sus productos ya son más que objetos útiles. Poseen cierto valor ritual, de culto. Cumplen una función de defensa y reproducción de la tradición y la identidad colectiva. La artesanía está más apegada a la familia, a la comunidad, a la zona geográfico-cultural, en comparación con el arte moderno occidental, más vinculado a la firma individual. Más que con la transgresión (rasgo que también tipifica al arte occidental), la artesanía de estas comunidades busca, por lo general, la conservación, la resistencia y la re-existencia cultural en los marcos marginales que logra extraerle a la cultura hegemónica, heredera del colonialismo y reproductora de la colonialidad.
 21. Precisamente, por su estrecho vínculo con las tradiciones y la identidad, la artesanía adquiere mayor significación turística y económica en los marcos de un mundo cada vez más globalizado. Ello ha traído como resultado nuevas problemáticas, inexistentes o con poco peso en la época de Mukařovský. Es el caso, por ejemplo, de productos artesanales de alguna de nuestras regiones de México o de América Latina, replicados en China, los Estados Unidos o en otros países. ¿Pueden considerarse esos productos como artesanía de la localidad de origen? ¿Son poblanos el mole que se consume en algún restaurante mexicano de Nueva York o la talavera fabricada en China que busca imitar la original de Puebla? ¿Qué pasa con la artesanía cuando se hace predominante en ella el valor de cambio, cuando se inserta en la lógica mercantil globalizada? ¿Dónde queda lo

propio, su compromiso de origen con la localidad? Otro tema de igual interés es el de la apropiación por determinadas marcas de diseños artesanales para producir sus modas. Es el caso de ciertas producciones textiles de la marca Carolina Herrera, por ejemplo, que toma como motivo elementos culturales mexicanos, sin pagar nada por ello. ¿Inspiración o apropiación? ¿Será necesario reglamentar el uso por terceros de productos artesanales de ciertas localidades? ¿Habrà que patentar las artesanías? ¿Y quién se encargaría de ello? ¿Los gobiernos locales? Y, en sentido general, ¿debe o no mediar cierta institución en la relación entre artesano y público? Esa institucionalización de los procesos artesanales ¿no afectaría la esencia misma de la artesanía, conectada de manera natural con la comunidad? ¿No entraña ello una nueva posibilidad de corrupción? En fin, se trata de toda una serie de temas que hacen mucho más compleja la valoración de la artesanía desde el ángulo de su relación con los valores utilitarios, económicos o estéticos.

22. Otra esfera importante para el análisis de la relación entre lo estético y lo extraestético es la religión.

El culto religioso —nos dice Mukařovský— contiene en general una dosis considerable de elementos estéticos; en algunas religiones la estetización del culto va tan lejos, que el arte llega a ser su parte integrante [...]. Para la Iglesia, sin embargo, el aspecto dominante del culto es la función religiosa.¹⁵

En verdad, las relaciones entre arte y religión han sido tan estrechas que puede afirmarse la existencia de una especie de complementariedad histórica entre lo mítico-religioso y lo artístico. La imaginación, la capacidad humana de imaginar, ha servido de puente natural entre arte y religión. Ello ha favorecido el amplio uso que la religión ha hecho del arte en toda época buscando, sobre todo, que la función estética de las obras vinculadas a la religión sirva para atraer hacia la religión a los destinatarios del arte. Allí donde ha predominado el analfabe-

¹⁵ *Ibidem*, p. 55.

tismo o el desconocimiento de la lengua en la que se propaga la religión, las imágenes pictóricas y escultóricas han sustituido a la palabra escrita en la propagación del culto, como sucedió muy habitualmente en el proceso de evangelización que siguió a la conquista y colonización de los territorios que hoy conocemos como América Latina. Esta utilización del arte con una finalidad religiosa ha estimulado sobremanera, históricamente, el desarrollo artístico. Sin la religión, hoy no contaríamos con muchas de las grandes obras que enriquecen la historia del arte universal. Claro que hay diferencias en distintas religiones en cuanto a su relación con el arte. El cristianismo, por ejemplo, tiende a estimular más la mimesis, lo figurativo, mientras que las religiones orientales son más simbólicas, más metafóricas. Cada religión tiene su manera de expresarse. Sin embargo, en cualquier caso, la influencia histórica de la religión sobre el arte ha sido indiscutible. Con el paso del tiempo, los motivos religiosos originales pueden, incluso, quedar subordinados al valor estético-artístico de la obra en cuestión, resaltando más como obra de arte que como expresión doctrinaria de la religión.

23. No obstante, también podemos hablar de una influencia en sentido inverso. En buena medida, las imágenes de las figuras divinas se las debemos a los artistas. Este le ofrece imagen a lo que hasta entonces no la tenía, o puede convertir en figurativa una imagen que antes era abstracta y difusa. El artista también es capaz de cambiar la imagen de acuerdo con un nuevo contexto interpretativo del dogma religioso. Todo ello permite afirmar que no solo la religión ha condicionado al arte, sino que el propio arte ha tenido una influencia recíproca sobre el contenido de la religión, en tanto forma activa de la conciencia social. ¿Cuánto le debe, por ejemplo, a la *Divina Comedia* de Dante la imagen del purgatorio que después se ha recreado tanto en las artes como en la conciencia religiosa contemporánea?
24. Es cierto que no siempre la relación entre arte y religión ha sido armoniosa. En no pocas ocasiones puede percibirse cierta tensión entre el impulso de creación libre del artista y lo doctrinariamente religioso. El predominio de esta última función tiende a limitar y colocar ciertos obstáculos a la creatividad artística.

El encargo religioso al arte presupone un diapasón restringido de posibilidades para el artista. La necesidad de satisfacer el encargo puede significar la introducción en la obra de aspectos, mensajes o reglas ajenos al arte mismo. Sin embargo, esta subordinación del arte a la religión es relativa, incluso en los marcos del propio arte eclesiástico. Se cuenta que el papa Julio II, al mostrar su desacuerdo con ciertas imágenes plasmadas en la Capilla Sixtina, le preguntó a Miguel Ángel si creía que él podía saber más que el papa, emisario de Dios en la Tierra, a lo que el afamado artista respondió: “en cuestiones de arte, sí”. Las revolucionarias innovaciones que Miguel Ángel introdujo en pintura, escultura y arquitectura, muestran la relativa autonomía del arte en relación con la religión, aun cuando el primero se realice por encargo de la segunda. La tensión entre lo artístico y lo religioso puede ser negativa para el arte cuando restringe la creatividad del artista, aunque también puede ser positiva, cuando se convierte en incentivo y motivo de esa creatividad.

25. En relación con la belleza natural, Mukařovský señala: “la naturaleza por sí misma es un fenómeno extra-artístico, mientras no está transformada por la mano del hombre, movida por un afán estético. A pesar de esto, el paisaje puede producir el mismo efecto que una obra de arte”.¹⁶ La explicación de este aparente misterio la encuentra Mukařovský en la siguiente expresión, formulada por el filósofo francés Charles Lalo: “para los espíritus cultivados, el arte se refleja en la naturaleza y le presta su esplendor”.¹⁷ Aquí puede observarse el reconocimiento de la posibilidad de que la naturaleza, siendo un fenómeno no artístico, promueva un efecto estético en el hombre, pero como resultado de que en ella se deposite la sensibilidad humana, sensibilidad cultivada por el arte. Esta es una posición totalmente distinta a la kantiana. Para Kant, el arte es una reproducción de la belleza de la naturaleza a través del genio. La naturaleza es portadora de una belleza superior y primaria. En la posición promovida por el filósofo checo, sin embargo, la visión estética de la naturaleza es

¹⁶ *Ibidem*, p. 56.

¹⁷ *Idem*.

el resultado de la proyección hacia ella de una espiritualidad ya cultivada artísticamente. La belleza natural es, entonces, secundaria y no primaria en relación con el arte. Las dos posiciones aquí descritas, la de Kant, por un lado, y la de Lalo y Mukařovský, por el otro, tienen, cada una, cierta dosis de razón, al tiempo que parecen no tener suficientemente en cuenta ciertos matices. Desde el punto de vista evolutivo-antropogenético, debe haber sido la naturaleza y no el arte (incluyendo en la primera a los propios seres humanos sexuados) la depositaria original de la mirada estética humana. Es lógico pensar así si damos por buena la teoría de la selección sexual de Charles Darwin y somos consecuentes con ella. El gran naturalista inglés sugiere la posibilidad en algunas especies de una suerte de estetización de aquellas relaciones de las que depende una óptima reproducción de la vida. No es casual que Darwin asociara la selección sexual y el origen del hombre en el contexto de su segunda obra más importante.¹⁸ Sin embargo, si nos atenemos al proceso de desarrollo ontogenético del ser humano actual, es bastante probable que su sensibilidad estética se desarrolle primariamente en relación con productos humanos, asociados al lenguaje, la música, las formas, los colores, antes de que esa sensibilidad se proyecte hacia la naturaleza en sí misma. Claro que, en cualquier caso, el efecto estético no es el resultado exclusivo ni de la incidencia del objeto externo (natural o artístico) sobre el sujeto, ni de la pura acción estetizadora del sujeto. Tal efecto requiere de una interacción sujeto-objeto; por un lado, de una determinada corporeidad, de una forma específica de organización de la materia que sirva como estímulo promotor del efecto estético; por el otro, de una subjetividad selectiva que haga suyo ese efecto. Al margen del sujeto humano receptor y activador del efecto estético, ni la naturaleza ni el propio arte serían portadores de cualidad estética alguna.

26. Al referirse a la relación entre función estética y sociedad, Mukařovský escribe:

¹⁸ Cfr. Carlos R. Darwin, *El origen del hombre. La selección natural y la sexual*.

la estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad, y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo. Por eso una extensión determinada de la función estética en el mundo de las cosas está relacionada con un conjunto social determinado”.¹⁹

Vincular la función estética a un contexto social determinado es, a nuestro juicio, un acierto del filósofo checo. Hasta aquí estas ideas nos parecen totalmente aceptables. Sin embargo, a continuación Mukařovský señala: “la manera como este conjunto social concibe la función estética, predetermina finalmente también la creación objetiva de las cosas, con el fin de conseguir un efecto estético y la actitud estética subjetiva respecto a las mismas”.²⁰ En nuestra opinión, resulta demasiado inflexible la afirmación sobre la predeterminación de la función estética por la opinión colectiva, pues no permite explicar la transgresión que toda obra de arte representa y le quita fuerza a la creación misma. Es cierto que el contexto social condiciona la creación, ofrece los contornos donde la función estética posee mejores o peores condiciones para realizarse. Empero, la percepción social de la función estética no puede determinar unívocamente ni la creación ni la función estética misma. La apreciación subjetiva brinda el marco para la realización del valor estético, mas no prefigura este valor. La posición sociologista, que aquí se defiende desde el ángulo axiológico, promueve un relativismo social que es tan inoperante como el relativismo individual para explicar el origen del valor estético en su dimensión objetiva. Y se trata de un relativismo social porque se está asumiendo que cualquier contexto social y cualquier apreciación colectiva predeterminan unívocamente el valor estético, con independencia del nivel de legitimidad que tenga ese contexto o esa apreciación. Partiendo de estas premisas tendríamos que llegar a la conclusión de que el arte judío dejó de ser valioso en la época del nacionalsocialismo alemán, o que todo el arte occidental perdió su valor estético en la Revolución cultural china, para volver a adquirirlo después de que estas coyunturas

¹⁹ J. Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *ob. cit.*, p. 56.
²⁰ *Ibidem*, pp. 56-57.

- sociohistóricas quedaron atrás. Por eso es por lo que hablamos de un relativismo que nos impediría siquiera adoptar una posición crítica hacia fundamentalismos tan aberrantes como el de los talibanes afganos cuando en 2001 decidieron destruir monumentales esculturas budistas por considerarlas ídolos contrarios al Corán. Como no se va más allá de la subjetividad contextual, careceríamos de todo criterio para reconocer un valor estético distinto al asumido por el contexto en cuestión y estaríamos haciendo depender lo artístico de coyunturas históricas y políticas.
27. La propuesta de Mukařovský puede ayudarnos a entender las dimensiones subjetiva e instituida del valor estético, sin embargo, como ya se ha mostrado, ello es insuficiente para explicar la multivariiedad de expresiones de lo estético, que requiere, además, una referencialidad objetiva. Claro que no deja de tener razón nuestro autor cuando escribe:

La conciencia colectiva es un hecho social: es posible definirla como un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciencia, la política, etc. Estos sistemas son hechos reales [...]: su existencia se demuestra con el hecho de que, respecto a la realidad empírica, manifiestan una fuerza normativa [...]. También la esfera de lo estético se manifiesta en la conciencia colectiva ante todo como un sistema de normas.²¹

En efecto, la conciencia colectiva (que tal vez sea preferible llamarla subjetividad colectiva, atendiendo a la unión en ella de lo consciente y lo inconsciente) representa, tal y como aquí se describe, un factor institucionalizador o instituyente de los valores estéticos y, en este sentido, condiciona la creación y la realización de la función y los valores estéticos en su dimensión objetiva, pero —es preciso reiterarlo— no es lo que determina unívocamente al valor mismo en su objetividad funcional.

28. Como señala Mukařovský, “la función estética puede convertirse en un factor de diferenciación social”,²² es decir, en un elemento

²¹ *Ibidem*, p. 57.

²² *Ibidem*, p. 58.

que tiende a reforzar la estratificación dentro de la sociedad. Al mismo tiempo, también sería válida la relación inversa: la diferenciación social marca los niveles de realización de la función estética de determinados productos artísticos. En una sociedad con acentuadas asimetrías sociales, el cultivo de la sensibilidad hacia cierto tipo de obras artísticas está al alcance de un grupo minoritario de la población, generalmente perteneciente a la élite económica, política o intelectual. El acceso a ese tipo de arte, junto a otros elementos estéticos vinculados, digamos, al vestir y a las reglas de conducta, se convierten en símbolos de la pertenencia a esa élite. La importancia que se le atribuye a esa imagen simbólica puede, incluso, conducir en ocasiones a una hipertrofia de lo estético mismo, ocultando insensibilidades, disfrazando vacuas personalidades centradas en la imagen misma que proyectan y no en el placer estético que presupone un espíritu cultivado. En estos y otros casos, lo estético cumple una especie de función compensatoria, presente en aquellos que, a través de la imagen, pretenden compensar u ocultar o bien su pertenencia a clases económicamente inferiores, o bien su carencia de talento o vacío interno. El excesivo decorado exterior en el vestir, en las prendas que se utilizan o en el maquillaje, muchas veces oculta la pobreza de un mundo interior con grandes carencias espirituales y estéticamente insensible ante lo verdaderamente artístico. Vienen a la memoria aquellas excelsas palabras que al respecto escribiera José Martí en misiva a su ahijada María Mantilla:

Es como la elegancia, mi María, que está en el buen gusto, y no en el costo. La elegancia del vestido, la grande y verdadera, está en la altivez y la fortaleza del alma. Un alma honrada, inteligente y libre, da al cuerpo más elegancia, y más poderío a la mujer, que las modas más ricas de las tiendas. Mucha tienda, poca alma. Quien tiene mucho adentro, necesita poco afuera. Quien lleva mucho afuera, tiene poco adentro, y quiere disimular lo poco. Quien siente su belleza, la belleza interior, no busca afuera la belleza prestada: se sabe hermosa y la belleza echa luz.²³

²³ José Martí, *Obras completas*, vol. 20, p. 219.

29. “El objetivo de la función estética —dice Mukařovský— es la consecución del placer estético”.²⁴ No hay dudas de que lo estético se disfruta, se goza, provoca placer. Pero ¿es el placer lo que distingue el valor estético?, ¿o es tal vez el objetivo acompañante? ¿Podríamos afirmar que a más placer, mayor valor estético? ¿No conlleva el criterio único del placer a la no-distinción entre arte y pseudoarte? Más que objetivo o finalidad, el placer representa el modo o la forma en que el valor estético se realiza funcionalmente. No hay dudas de que el consumo estético presupone una sensibilización del receptor y la activización de su esfera emotivo-sentimental. Esta es una de las peculiaridades que distingue el cultivo espiritual en el caso del arte. Sin el placer, el arte no llega a cumplir su verdadera función estética. Una obra artística que aburre o repele a su receptor puede llegar a ser aprehendida por este como objeto de conocimiento o de cualquier otro tipo de trato, pero no como valor estético. Significa que, aun cuando no sea el fin, el placer es un medio y condición para la realización del valor estético.
30. “La función estética —nos dice Mukařovský— significa, pues, mucho más que algo flotante en la superficie de las cosas y del mundo, como se suele considerar a veces. Interviene de manera importante en la vida de la sociedad y del individuo”.²⁵ Esto significa que lo estético no vive al margen, como ámbito immaculado, de la vida social humana. Debido a su capacidad de atraer sobre sí la atención, de estimular la sensibilidad, de convertir en placentera la relación humana con el mundo, lo estético usualmente acompaña y refuerza otros tipos de relaciones, otras funciones y otros valores. “Siempre que en la convivencia social surge la necesidad de poner de manifiesto algún acto, cosa o persona, dirigir la atención sobre ellos, o liberarlos de conexiones indeseables, la función estética aparece como factor adjunto”.²⁶ Más allá de la esfera artística, donde la función estética —sin ser la única— es la principal, lo estético penetra todas las esferas de la vida social asumiendo una función secundaria que tiene como destino en cada caso reforzar o permitir una mejor ejecución de la función principal. Esto es apreciable

²⁴ J. Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *ob. cit.*, p. 58.

²⁵ *Ibidem*, p. 59.

²⁶ *Ibidem*, p. 58.

- en los ámbitos económico, social, político, religioso, científico, pedagógico y, en general, en cualquier forma de actividad humana.
31. La estética surge y se mueve durante cierto tiempo tratando de atrapar las normas obligatorias de la belleza. Ya Alexander G. Baumgarten (1714-1762), introductor del término *estética*, la definía como la ciencia sobre las reglas que rigen la percepción sensorial. Estas reglas, asociadas desde entonces y en lo fundamental a la belleza, podían tener un origen metafísico o antropológico, según la cosmovisión de la que se partiera. En el primer caso, se situaba la fuente de la norma estética en algún ámbito trascendental, a priori, suprahumano; en el segundo, “el valor estético y su criterio, la norma estética, eran concebidos como hechos inherentes a la constitución del hombre, es decir, hechos que se desprendían de su condición natural”.²⁷ Más tarde, ante las evidencias de los continuos cambios de las normas, expresados en la variabilidad del arte y de sus cánones, se pasó a la opinión extrema opuesta de un total escepticismo ante la existencia y validez de las normas estéticas: estas normas solo eran atribuibles (a) y deducibles (de) la personalidad del autor. Pero este total relativismo tampoco resultaba convincente, por lo que se intentó inducir empíricamente los modelos de las obras ya creadas y consideradas como excelentes. Esta elaboración inductiva de las normas tenía la dificultad de que partía de una inducción que nunca podía ser completa y, por el hecho de elaborarse a posteriori, su capacidad normativa era muy limitada y ajena a todo arte innovador. La tensión históricamente registrable entre lo normativo y lo variable en el arte solo podía tener, según Mukařovský, una explicación dialéctica:

la contradicción entre la pretensión de la norma a la obligatoriedad general, sin la cual la norma no existiría, por un lado, y su carácter real, tanto limitado como variable, por otro, no es paradójica, sino que puede ser teóricamente comprendida y dominada como una antinomia dialéctica que sirve de catalizador en la evolución de toda la esfera estética.²⁸

²⁷ *Ibidem*, p. 60.

²⁸ *Idem*.

En efecto, el arte es una de las esferas sociales donde más claramente se pone de manifiesto esa dinámica interactiva entre permanencia y variabilidad, entre continuidad y ruptura, entre norma y transgresión, dinámica inherente a todo el acontecer histórico, pero que se muestra con especial evidencia en el ámbito estético-artístico. En este sentido, las normas estéticas son mucho más flexibles, digamos, que las normas jurídicas o que las normas morales, aunque no tanto como para negar su existencia o reducir su validez a la personalidad irrepetible del artista. Tampoco pueden reducirse a la realidad de las obras artísticas ya creadas porque, de esta forma, pueden cerrar el paso a la creatividad diversa. ¿Cómo poder conciliar, entonces, esa tensión entre autoridad y flexibilidad en la norma?

32. Las normas estéticas representan el modo en que se institucionalizan ciertas nociones sobre los valores estéticos en un contexto sociohistórico determinado. Esta versión instituida de dichos valores se apodera de la conciencia colectiva y se convierte en canon para la valoración estética y para la creación de nuevas obras. El contenido de esas normas está, por lo tanto, en dependencia de las características de ese contexto, como también lo están las propias teorías estéticas que intentan explicar la norma. Esto presupone una paradoja si, como en el caso de Mukařovský, se asume a la conciencia colectiva y a la norma misma como la realidad última de los valores estéticos. Si es valioso lo que es aceptado colectivamente y es esto último lo que se convierte en norma, ¿cómo explicar, entonces, las constantes salidas de las normas prevalecientes que la historia del arte nos muestra, promoviendo a la larga nuevos valores artísticos? Por otro lado, si asumimos con Mukařovský que es la conciencia colectiva de cada contexto la que determina lo valioso y, transitivamente, lo normado, no podríamos hablar de mejores y peores normas, puesto que no habría ningún referente distinto a la norma misma para juzgar su validez. Es por eso que, para explicar el carácter cambiante de la norma estética, sujeta siempre a la posibilidad de ser transgredida, Mukařovský apela a una contradictoria afirmación: “la norma estética —sobre todo en su aplicación más específica, la norma artística—, [...] por lo general sirve solo de trasfondo

para una violación permanente”.²⁹ Este planteamiento, además de contradictorio, desvirtúa el sentido de existencia de toda norma social, consistente, precisamente, en ser un regulador y orientador de la actividad humana y no un incentivador de su violación como norma. La norma estética, al igual que cualquier otra, también existe para que sea cumplida y, como tal, intenta desempeñar una auténtica función delimitadora de lo estético con respecto a lo extraestético y, sobre todo, de lo artístico con respecto a lo que no lo es. Pero esto no niega, sino que presupone, la posibilidad de un arte cambiante y abierto. Esta variabilidad es posible no solo como resultado de la transgresión de la norma —lo cual es perfectamente factible atendiendo a que se trata de una norma humana y no de una ley natural—, sino también en los marcos de la norma misma, siempre y cuando esta última sea lo suficientemente flexible como para admitir dentro de sí las innovaciones artísticas. De aquí se deduce la existencia de mejores y peores normas, dependiendo esto último, sobre todo, de la medida en que la norma en cuestión permita una delimitación precisa de lo artístico hasta donde lo artístico mismo ha crecido para la época dada, en su realidad ya consumada y en sus potencialidades latentes. La mejor norma será, entonces, la que mejor oriente una justipreciación estética, así como la búsqueda (o creación) de un valor artístico con existencia objetiva, aquella norma que sea lo suficientemente flexible y abierta como para, además de delimitar lo artístico de lo que no lo es, permitir infinitas posibilidades de creación libre y de transgresión de lo real que no necesariamente signifiquen su violación como norma. Los límites de lo real no tienen por qué coincidir con los límites de lo normado. La norma puede estar abierta no solo a los valores artísticos ya existentes, sino también a los valores potenciales aún no creados por obra artística alguna y, en este sentido, promover un arte abierto a las ilimitadas potencialidades de universalización de lo diferente. Pero todo esto no lo podía entender así Mukařovský debido a que, para él, el valor artístico comienza y termina en la conciencia colectiva,

²⁹ *Ibidem*, p. 61.

en la norma precisamente. Por eso se ve obligado a plantear un supuesto trasfondo violatorio en la concepción de la norma misma. Solo así puede explicar, bajo estas premisas, la creación y la transgresión artística.

33. Es cierto, como señala Mukařovský, que a través de la historia se ha puesto de manifiesto, en no pocas ocasiones, una relación de “intolerancia mutua de las normas estéticas competidoras”.³⁰ Esta relación de exclusión tenía detrás una concepción cerrada e inflexible del valor artístico, que hacía suponer que este solo era alcanzable cuando se diera cumplimiento a ciertas normativas y procedimientos precisos. Se trataba de una especie de fundamentalismo artístico que no pocas veces era expresión, a su vez, de ciertos fundamentalismos religiosos o políticos, promoviendo una relación de intolerancia hacia lo diferente. La idea sobre la incompatibilidad entre normas y valores artísticos de distintas culturas caracterizaba no solo la evolución del arte al interior de una determinada cultura, sino también la actitud hacia otras culturas puestas en contacto por la marcha de la historia. La intolerancia artístico-cultural acompañaba a las relaciones de dominación y de explotación económica de unos pueblos sobre otros. La imagen de la superioridad artística de una cultura servía para reforzar el etnocentrismo y de pretexto ideológico para la exclusión. Aunque las relaciones de dominación hoy perduran, ahora la globalización neoliberal, en buena medida, garantiza los mismos resultados económicos de manera menos ideologizada, como resultado de un automatismo mercantil que por sí mismo reproduce las relaciones de desigualdad y de explotación, sin que sea necesario para ello borrar las diferencias de índole artístico-cultural. La única regla imprescindible es que todos participen del mismo mercado *libre* globalizado, sin barreras políticas o ideológicas. La diferencia misma se ha mercantilizado. Lo exótico, lo que se aleja de los patrones culturales de Occidente, se ha convertido en motivo de atracción turística y en fuente de ganancias para las transnacionales. De ahí que al propio capital le convenga ahora no separar o excluir por

³⁰ *Ibidem*, p. 62.

razones culturales. La exclusión, en todo caso, llega sola, como resultado de las inefables leyes del mercado y no como producto de una premeditación ideológico-cultural. Esta situación, paradójicamente, ha beneficiado el reconocimiento de expresiones culturales distintas, comenzando a superarse la actitud intolerante hacia ellas. Por eso, la constatación histórica de relaciones de incompatibilidad entre normas no niega la posibilidad de que ahora emerjan normas más abiertas que den espacio a las distintas manifestaciones de lo artístico. El reconocimiento del derecho a la existencia de la diferencia, sobre todo en el ámbito artístico-cultural, ha ganado un espacio, al parecer irreversible, en la conciencia de la época. Cualquiera alternativa al neoliberalismo ha de presuponer la conservación y enriquecimiento de ese espacio conquistado. Desde ahora puede augurarse un futuro de convivencia y aceptación de múltiples expresiones artísticas. Al mismo tiempo ha de evitarse, bajo esta perspectiva, caer en el extremo opuesto de la no-normatividad que, en la práctica, haría imposible la delimitación de lo artístico y del valor estético. Esto último señalaría el límite a la flexibilidad de la norma.

34. Mukařovský muchas veces confunde la norma con lo normal, con lo real. La norma presupone la codificación genérica de determinados procedimientos o presupuestos con una intencionalidad regulativa, es decir, que tiene como un fin la regulación conductual. En el caso de la esfera estética, la norma debe orientar la actividad artística del creador, la apreciación estética del receptor y la delimitación misma de la esfera de lo artístico. Sin embargo, nuestro autor identifica todo lo que sea nuevo, todo aquello que salga de los marcos de lo normal, como una presunta violación de la norma. Es cierto que ninguna verdadera obra de arte puede ser ni reproducida ni reproductora de otras obras ya existentes, por lo que todo arte presupone una transgresión de lo real, un acto de creación que en alguna medida rompe con lo normal, con lo empíricamente acumulado; pero ello no necesariamente significa la violación de la norma. La norma puede ser lo suficientemente amplia como para admitir dentro de sí nuevas transgresiones de lo real. Por eso la creación artística, si bien en ocasiones puede ir más allá de la norma vigente y empujar a la

conciencia estética hacia la aceptación de una nueva norma, en otras ocasiones simplemente significa una salida de los marcos de lo normal, sin que por ello la norma misma se vea afectada. Esto, en buena medida, dependerá del carácter de la norma vigente, de su amplitud y flexibilidad.

35. Dice Mukařovský que “es feo para nosotros aquello que nos parece estar en desacuerdo con la norma estética”.³¹ Tal y como aquí se plantea, lo feo sería la antinorma estética por excelencia. Pero ello presupondría concebir a lo bello, su contrario dialéctico, como la máxima —y casi única— expresión del valor artístico y monopolizador del sentido de la norma estética. Es cierto que durante mucho tiempo se identificó a la belleza con lo estético; y de la misma forma que el bien y la verdad eran, respectivamente, el ideal de la moral y el conocimiento, así, lo bello constituía la máxima aspiración del arte y el núcleo de la norma estética. Sin embargo, con el andar del tiempo y la diversificación de las formas de expresión artística, esta noción se ha ido relativizando y, aun cuando se le siga otorgando a la belleza un papel central dentro de la esfera de lo estético, hoy se reconocen otros valores, como lo trágico, lo cómico, lo sublime, o incluso lo sórdido, que pueden desempeñar un papel protagónico en el arte y caracterizar a plenitud sus obras, sin que ello presuponga necesariamente una disminución de su valor artístico. Es verdad que, en ocasiones, lo feo —como lo reconoce Mukařovský— dentro del arte puede actuar, por contraste, como un elemento intensificador de la belleza, formando parte del efecto artístico. No obstante, esto también ocurre en relación con otros valores, no solo con la belleza, y no únicamente por contraste. Lo feo, digamos, puede ser un recurso acompañante de lo cómico, o un modo de expresión de lo trágico, en obras cuyo sentido artístico fundamental gira no alrededor de la belleza, sino de otros valores.
36. Después de constatar varios casos de normas supuestamente ya trascendidas que resurgen y vuelven a servir como regulador, medidor o estandartes de obras que contemporáneamente se producen en convivencia con otras normas más actuales o de

³¹ *Ibidem*, p. 66.

diferentes procedencias temporales, Mukařovský señala con cierta extrañeza:

hemos indicado ejemplos de anacronismos realmente evidentes en el mundo de las normas estéticas; tales casos son relativamente raros y posibles, solamente bajo condiciones especiales. No obstante, la coexistencia en la esfera estética, a veces muy estrecha, de normas de diferentes épocas, está a la orden del día.³²

Como puede apreciarse, el autor sigue sin admitir, como algo normal y deseable, la posibilidad de la ampliación de la norma para que dentro de ella encuentren espacio las normas particulares anteriores y las nuevas. No toma en cuenta que la relación entre valores estéticos surgidos en distintas épocas o en distintos contextos geoculturales no es de exclusión antagónica, a pesar de haber sido creados bajo el prisma de diferentes normas estéticas. Esto último presupone que es perfectamente posible (e incluso procurable) la pervivencia y simultaneidad de valores estéticos de diferentes signos. No se trata de *anacronismos* o *casos raros*, sino de una enriquecedora actitud abierta hacia las más diversas expresiones de lo humano. Claro, ha de tenerse en cuenta la época en que Mukařovský escribe su texto, tiempo en que aún imperaban los *manifestos* de las diferentes escuelas artísticas, con una relación de exclusión hacia otras expresiones. Para ese momento, por lo general, las normas de cierta dirección artística tendían a negar las de otras. La observación que hace Mukařovský acerca de que la coexistencia “de normas de diferentes épocas está a la orden del día” apunta hacia una tendencia que no era todavía dominante en aquel momento, pero que ya hoy se ha hecho mucho más nítida: la búsqueda de una norma más general y flexible, incluyente de lo de aquí y lo de allá, de lo pasado, de lo presente y, en la medida de lo previsible, de lo futuro.

37. Mukařovský establece un paralelismo entre la estratificación social y el orden jerárquico de los valores artísticos: “la relación entre la jerarquía estética y la jerarquía social es irrefutable.

³² *Ibidem*, pp. 71-72.

Cada clase social e incluso cada medio (por ejemplo, el campo, la ciudad) tienen su propio canon estético, que pasa a ser uno de sus rasgos más característicos”.³³ Tiene razón nuestro autor al vincular lo estético con lo social y lo contextual. Sin embargo, a pesar de que las clases altas tienen más tiempo y posibilidades para el cultivo de la sensibilidad estética, no necesariamente la *jerarquía* social se corresponde con la jerarquía de valores estéticos, al menos en su dimensión objetiva. Aceptarlo entrañaría una subvaloración del arte popular, mantenida en muchas ocasiones por las clases dominantes como signo de su elitismo. Brillantes expresiones artísticas en la música, en la danza, en el teatro, en la artesanía, han tenido un origen popular. El menosprecio del arte popular se emparenta con los prejuicios todavía existentes en relación con el arte no occidental. Parten de la misma raíz: la conversión del gusto de los grupos dominantes en paradigma de la más alta jerarquía estética. Es cierto que, por lo general, a los integrantes de las masas populares les ha faltado tiempo y preparación artístico-profesional para crear y apreciar los valores estéticos asociados, digamos, a expresiones artísticas como la pintura o la escultura. Sin embargo, no es menos cierto que muchas veces a los representantes de las llamadas clases altas, prejuiciados ante la posibilidad de una contaminación de su espiritualidad, les ha faltado sentido común para justipreciar la más genuina creación popular. No ha de olvidarse que el surgimiento del arte como esfera autónoma de la actividad humana estuvo asociado a la división social del trabajo, a la separación del trabajo espiritual y material, convirtiéndose, a partir de entonces, en símbolo de estratificación social, pero, antes de eso, estuvo inserto como elemento de la producción y reproducción de la vida, íntimamente vinculado a la actividad manual, a la producción material. El surgimiento del arte como esfera autónoma representó un gran paso en el desarrollo de lo estético, pero no hizo desaparecer aquel vínculo originario y los valores estéticos a él asociados.

38. ¿Puede hablarse de un progreso en el arte? ¿Cuál sería su sentido? ¿En qué medida se diferencia del progreso en otras

³³ *Ibidem*, p. 73.

esferas, como el conocimiento o la técnica? Mukařovský no parece tener dudas en este sentido: “es posible hablar de una auténtica jerarquía de cánones estéticos —nos dice—, en la cumbre de la cual se encuentra el canon más reciente [...]; mientras que los cánones más antiguos [...] se encuentran en la parte inferior de ella”.³⁴ El camino que va desde lo antiguo hasta lo reciente o lo actual es, para él, el mismo camino que va desde lo inferior a lo superior. Por cuanto, en la concepción de nuestro autor, los valores artísticos dependen de las normas vigentes y las normas guardan entre sí una relación de exclusión, entonces, el arte actual sería portador de los valores artísticos supremos, mientras que el arte anterior sería, en todo caso, expresión de valores inferiores desde el punto de vista artístico. Los presupuestos de partida conducen a Mukařovský a esta comprensión mecánica del progreso artístico.

39. Reconociendo como justa la aceptación de un progreso en el arte, nos parece que este progreso, a diferencia de lo que ocurre en la ciencia o en la tecnología, no tiene como característica o rasgo fundamental la sustitución de lo viejo. En el caso de la ciencia, las nuevas teorías, aun cuando puedan incluir como casos particulares a las anteriores, sustituyen a estas últimas debido a que poseen mayor nivel de generalidad y una superior capacidad explicativa de los fenómenos reales. En la evolución de la técnica sucede algo similar. El viejo arado es sustituido por el nuevo, la máquina de vapor es superada por los motores de combustión interna. En resumen, en uno y otro caso, lo anterior es desplazado por lo más reciente en la medida en que lo nuevo desempeña la misma función con mayor eficacia, ya sea que se trate de explicar la realidad o del desempeño de determinada función útil. Pero en el caso del arte, el progreso se da no tanto por sustitución, sino por incorporación. Esto es así debido a que entre los distintos valores artísticos de diferentes épocas no hay necesariamente una relación de exclusión o de antagonismo. El surgimiento de un nuevo valor artístico no implica la eliminación de los valores anteriores. Esto, en buena medida, explica la

³⁴ *Ibidem*, p. 72.

universalidad y transtemporalidad del valor artístico. Los nuevos valores del arte presuponen un progreso no en el sentido que sean superiores a los valores artísticos de otras épocas, sino, sobre todo, porque incrementan la riqueza cultural-artística del ser humano. El hecho de que hoy seamos estéticamente sensibles no solo a formas de arte contemporáneas, sino también, digamos, ante la presencia de una escultura griega, nos indica que la sensibilidad actual no se opone a las sensibilidades anteriores, sino que, en buena medida, las incorpora en los marcos de una capacidad sensible más amplia y enriquecida.

40. Es cierto que, subjetivamente, lo nuevo en el arte provoca un impacto que al inicio puede generar cierto rechazo por romper con lo habitual, pero, más tarde, al afirmarse como valor artístico, tiende a eclipsar el reconocimiento de los valores anteriores. Lo nuevo, bajo el influjo de ciertas modas y de su inmediatez, es interpretado muchas veces como el *non plus ultra* de lo artístico. Sin embargo, esta impresión subjetiva puede resultar efímera y ser sustituida por su contrario cuando lo nuevo deja de serlo. La interpretación del arte que le es contemporánea al sujeto que lo juzga corre el riesgo, precisamente por el peso de esa contemporaneidad, de subvalorarlo al inicio y de sobrevalorarlo después. En buena medida, el reconocimiento subjetivo del verdadero valor de la obra es mejor apreciable desde la distancia histórica de su creación, cuando su propia perdurabilidad como valor estético permite juzgar más objetivamente y de manera menos pasional su impacto dentro del desarrollo del arte y compararlo con otras manifestaciones de mayor o menor trascendencia.
41. El arte siempre se produce en una situación histórico-concreta particular. El cambio de las condiciones sociales y de la concepción del mundo prevaleciente genera, con frecuencia, un arte nuevo y distinto. No obstante, una cosa es el condicionamiento sociohistórico del arte y otra cosa es el nivel de trascendencia de su valor artístico. El surgimiento del arte siempre es históricamente situado, pero la vigencia de su valor puede ser transtemporal y transespacial, es decir, puede mantener su valor estético en condiciones que no son similares a las que condicionaron su surgimiento como arte.

42. Mukařovský hace referencia a tentativas de educación artística que buscan homogeneizar el gusto estético como medio o factor de unión social. Este intento de equilibrar el gusto puede producirse, según el autor, “al nivel más alto posible: la norma estética más reciente y, por consiguiente la más alta, debe convertirse en la de todos”.³⁵ Pero puede también hacerse, en opinión suya, mediante

la unificación del gusto sobre el nivel medio; sus síntomas son, por ejemplo, en la literatura el realismo socialista como regreso al cliché poco refrescado de la novela realista, es decir, al canon más antiguo, ya en considerable declive; y en la arquitectura el clasicismo de compromiso.³⁶

Por último, existen intentos de encontrar ese equilibrio en lo que Mukařovský considera el nivel más bajo. Así,

L. N. Tolstoi en su tratado *¿Qué es el arte?* exigía, con la misma finalidad de llegar a la igualdad social, la unificación del canon estético de manera que se eliminasen precisamente las cumbres de la jerarquía estética, propagando la generalización del canon popular.³⁷

A través de estas ideas, nuestro autor sigue manifestando la misma interpretación errada de la jerarquía estética, que identifica el supremo valor con el canon o la norma más reciente vigente en la clase más alta. Ya nos hemos referido críticamente a esta opinión suya. Podríamos ahora agregar que, por otro lado, más que cuestionarse el nivel desde donde ha de realizarse la equiparación del gusto —alto, medio o bajo—, lo que deberíamos preguntarnos es si esta unificación del gusto representa realmente un ideal plausible y deseable. ¿Por qué no plantearse mejor la diversificación enriquecedora de los gustos? Mukařovský está pensando en una estandarización y está trayendo ejemplos de ideas que buscan también estandarizar, como si ello fuera condición para la unificación social. A ello habría que responder que, más que de igualar gustos

³⁵ *Ibidem*, p. 74.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 116, n. 48.

arriba o abajo, de lo que se trataría es de diversificar, dándole entrada a elementos de distintos lugares y procedencias sociales. Esto resultaría enriquecedor, porque no estamos hablando de ideas políticas que sí pueden ser excluyentes unas con otras, o de normativas morales que pueden oponerse entre sí, sino de valores artísticos que no presuponen ninguna relación de antagonismo. Mukařovský, por el contrario, está asumiendo la necesidad de una socialización sobre la base de un mismo patrón uniformador de todo lo diverso, como si cualquier diversidad entrañara injusticia. Lo diverso puede, ciertamente, ser expresión de desigualdades en el acceso a la cultura, pero puede también ser manifestación de riqueza cultural traducida en variedad de preferencias. En este sentido, es necesario distinguir las diferencias de gusto por preferencias de aquellas derivadas de desiguales oportunidades de educación y cultivo del gusto. El ideal social no puede ser, por tanto, la homogeneización del gusto estético. Lejos de garantizarse con ello más altas cuotas de justicia social, buscar su materialización implicaría un empobrecimiento espiritual de la sociedad. Este fue uno de los graves errores que cometió el llamado *socialismo real*, que confundió justicia con estandarización, uniformidad, homogeneización, incluso en la esfera del gusto estético, llegando a estigmatizar a aquellas individualidades que, por sus gustos o preferencias, salían de la norma establecida.

43. Al mismo tiempo, a nuestro juicio, en las palabras de Mukařovský arriba citadas hay una incorrecta interpretación de lo que fue el *realismo socialista* como *política* y como *movimiento artístico*. La intención que tuvo como política —aunque frustrada, por supuesto— no era unificar el gusto al nivel medio, sino a lo que se creía el nivel más alto posible. Por otro lado, como movimiento artístico que nació espontáneamente como respuesta al legítimo derecho del arte y los artistas de aportar al conocimiento y análisis de la nueva realidad socialista, no representó un regreso mecánico al realismo francés y ruso del siglo XIX (como afirma Mukařovský),³⁸ sino que, en buena medida, significó un nuevo tipo de *realismo* acuñado por el apellido de *socialista*. Su regreso al realismo que,

³⁸ *Ibidem*, p. 116, n. 50.

aunque de distinto signo, representaba un acercamiento a un canon anterior, no tenía por qué significar una disminución del valor estético, como afirma este autor. De hecho, bajo este canon fueron producidas excelentes obras, y el canon mismo, que nació al interior del arte por el impacto de los acontecimientos históricos que se iban produciendo, era perfectamente legítimo como forma de expresión artística. En este sentido, fue producto de las infinitas posibilidades de manifestación de lo estético. El gran error consistió, precisamente, en su transformación en política cultural oficial y excluyente en la URSS y otros países socialistas; en asumirlo como dogma con una intención monopolizadora del arte, subordinándolo, de por siempre, a la intencionalidad política; en su uso como criterio deslegitimador de cualquiera otra forma de manifestación artística, desacreditando todo arte que no tuviera una clara definición políticamente revolucionaria. Tal vez la expresión extrema de lo anterior lo constituyó la Revolución cultural china, que intentó destruir físicamente todo el patrimonio cultural engendrado bajo un *contexto burgués*. Es por eso que la *política del realismo socialista* fue un ejemplo del intento de predeterminación unilateral del valor estético desde su versión instituida. Esta quiso, por medio de comisarios políticos o de sectores excesivamente politizados del arte, predeterminar la creación y la función (o el valor) estéticos y, de hecho, sirvió para excluir, discriminar y hasta perseguir otras manifestaciones artísticas que podían ser también aportadoras a las cultura nacional y universal, aunque no fuera en forma de *realismo socialista*. Mas, a pesar de la voluntad social expresa, la *política del realismo socialista* no logró agregar esteticidad a los productos que se crearon bajo esta intención, ni logró quitársela a los que no se adscribían a sus normativas. Considerar, como pretendía la política dogmática del *realismo socialista*, que el arte es solo conocimiento politizado de la realidad, y nada más, puede conducir a empobrecerlo y perder de vista otras múltiples posibles funciones sociales del arte que lo hacen valioso para la sociedad. Claro que siempre el arte de alguna manera refleja la sociedad en que se produce, por el simple hecho de que se da en ella y de que el artista no puede dejar a un lado su propia *socialidad* al producirlo, pero no siempre

el conocimiento abarca toda su función social. El valor del arte, como hemos visto, radica en el enriquecimiento espiritual que es capaz de promover en su público; este enriquecimiento puede ser en términos de conocimiento, pero puede ser también, como veremos más adelante, en muchos otros sentidos. Entonces, en conclusión, podemos decir que el hecho de que el socialismo haya generado una nueva tendencia realista era lógico y legítimo. Que intentara convertirla en política cultural excluyente y criterio único de lo artístico fue una intromisión violatoria de la especificidad del arte.

44.

Con la autonomía de la norma estética —dice Mukařovský—, está asimismo relacionado en este medio el derecho del autor, reconocido en una medida considerable por la sociedad, de deformar, en la esfera del arte, también otras normas además de la estética (por ejemplo, las normas éticas), mientras estas funcionen en tanto que componentes de la estructura artística, es decir, estéticamente.³⁹

Esto es cierto, en el arte es moralmente admisible lo que fuera de él no lo es. Al artista se le otorga, por parte de la sociedad, como una especie de licencia especial que le permite dibujar escenas, expresar conductas, que serían rechazadas moralmente y, tal vez, incluso jurídicamente, en la vida real. Este interesante asunto ha sido objeto de las más diversas actitudes filosóficas, desde la censura que les dirigió Platón a los poetas por falsificar la realidad y no presentar siempre conductas y actitudes moralmente reproducibles por los integrantes de la república ideal, hasta la posición de un Hegel que ve en la inmoralidad dentro del arte una forma de incentivar conductas opuestas, en los marcos de una finalidad moralizadora inherente a todo arte. De cualquier forma, en ambas posiciones opuestas hay un elemento común: el reconocimiento de la función educadora del arte y de su impacto sobre la moral pública. Este reconocimiento puede ser un importante punto de partida para el análisis de la relación entre valores artísticos (estéticos) y valores extraestéticos.

³⁹ *Ibidem*, p. 77.

45. En relación no solo con los valores morales, sino con cualquier contenido extraestético dentro de la obra, Mukařovský señala lo siguiente:

la valoración estética estima el fenómeno en toda su complejidad, puesto que todas las funciones y valores extra-estéticos se conciben como componentes del valor estético [...]; la valoración estética concibe la obra de arte como un conjunto (una unidad) cerrado y actúa de manera individualizante; el valor estético en el arte se manifiesta como único e irrepetible.⁴⁰

Parece muy atinada la idea de la incorporación de componentes extraestéticos 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, irrepetible, donde todo contribuye al desempeño de su función estética. En buena medida, lo estético mismo es el resultado de esa síntesis.

46. La otra observación que puede hacerse en relación con las palabras anteriormente citadas del autor es la identificación que en cierta medida este hace entre valoración y valor estéticos. Hasta aquí ha venido utilizando estos conceptos como sinónimos, sustituibles el uno por el otro, con lo cual, lo objetivo y lo subjetivo dentro de lo estético no quedan claramente delimitados. Consciente de esa dificultad, Mukařovský escribe:

la problemática del valor estético tiene que ser investigada, pues, en sí misma. Su problema fundamental consiste en la validez y alcance de la valoración estética. Partiendo de ella, se nos abre el camino hacia dos lados: hacia la investigación de la variabilidad del acto concreto de la valoración y hacia la averiguación de los requisitos noéticos de la validez objetiva (es decir, independiente del receptor) del juicio estético.⁴¹

⁴⁰ *Ibidem*, p. 80.

⁴¹ *Ibidem*, p. 81.

- Aquí el autor se está planteando problemas cruciales: ¿en qué medida una valoración estética es cierta o atinada?, ¿hasta dónde alcanza a reproducir un contenido que la trascienda? Es este el problema de la verdad valorativa, el asunto de la posibilidad de un contenido objetivo reproducido en la valoración estética. Esta cuestión se vincula con otra: la de la objetividad del valor estético. No puede reconocerse la existencia de una valoración verdadera si no se admite un valor objetivo por ella captado. Pero ¿cómo compatibilizar esa admisión con la constatable variabilidad de las valoraciones estéticas? Si las valoraciones varían de una época a otra, de un contexto social a otro e, incluso, de un sujeto a otro, dentro de la misma época y contexto, ¿es, entonces, admisible un alcance objetivo ante tanta variabilidad? ¿Cuáles serían los requisitos epistemológicos —que Mukařovský califica como *noéticos*— de la validez objetiva de la valoración? Variabilidad de las valoraciones, objetividad de los valores y veracidad del juicio estético son tres problemas íntimamente vinculados y el autor se percata de ello. Hasta ahora, Mukařovský ha estado viendo a la valoración como fuente del valor estético pero, al mismo tiempo, reconoce que no toda valoración puede constituirse en esa fuente, sobre todo tomando en cuenta la variabilidad de esas valoraciones. ¿Cómo solucionar este dilema?
47. Debido al carácter funcional del valor artístico en su dimensión objetiva, este depende del tipo de relación O-S (obra-público) que se establezca cada vez. Objeto y sujeto, recordemos, no constituyen dos sustancias invariables y no guardan entre ellos, por esa razón, una relación sustancial, sino funcional. Esta relación varía de acuerdo con las condiciones de tiempo y lugar. En cada caso, el objeto, aun cuando se trate de la misma obra de arte, es distinto, porque es diferente el contexto social en el que se inserta y otro es el sujeto para el cual desempeña su función de significación estética. Por esa razón, la posible transtemporalidad y la transespacialidad del valor artístico no debe identificarse con su invariabilidad. A pesar de que una obra mantenga su alto valor dentro de la jerarquía artística, en cada situación su valor será diferente. Todo esto es muy bien comprendido por Mukařovský. Al respecto nos dice:

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. [...] A menudo se observa en la historia del arte cómo el valor de una obra determinada se convierte, con el transcurso del tiempo, de positivo en negativo, de superior o excepcional en mediano y viceversa. Es muy frecuente el esquema de un ascenso repentino, seguido de un descenso y de otro ascenso, pero esta vez alcanzando ya otro grado de valor estético. [...] En cambio, hay obras artísticas que se mantienen durante mucho tiempo, sin ningún descenso, a nivel alto; son los llamados valores “eternos”, como por ejemplo, en la poesía, los poemas de Homero, valorados a partir del Renacimiento; en el arte dramático las obras de Shakespeare o de Molière, en la pintura las obras de Rafael o de Rubens. Aunque cada época vea estas obras de otra manera [...] estas obras ocupan siempre, o casi siempre, el lugar más elevado en la escala de valores estéticos. No obstante, sería un error comprenderlo como invariabilidad [...]: 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 permanencia no será un estado, sino [...] un proceso.⁴²

Claro que Mukařovský utiliza a la valoración como criterio para mostrar la movilidad del valor artístico, debido a que, para él, este último depende de aquella. Ciertamente, la valoración puede ser un indicador (recordemos que el valor artístico solo puede realizarse a través de la valoración estética), pero solo eso, un indicador y no un criterio infalible. Sobre la valoración ocasional del arte influyen factores coyunturales (políticos, religiosos, económicos, modas, etc.) que no necesariamente afectan el valor objetivo de la obra, aunque este no pueda ser temporalmente realizado en toda su potencialidad. Estos factores alteran, sobre todo, la dimensión subjetiva del valor artístico y no tanto —aunque también algo, debido a su influencia sobre la realización del valor— a su dimensión objetiva. El valor estético, en cuanto

⁴² *Idem.*

- entidad funcional objetiva y a pesar de ser también muy variable, es mucho más estable que la valoración estética. Para una misma época y en un mismo contexto, las valoraciones subjetivas pueden ser muy diversas; sin embargo, el valor estético, debido a que constituye una relación funcional objetivada socialmente y dependiente de lo genéricamente humano en un marco sociohistórico determinado, posee una definición mucho más precisa, no atendida a las muy cambiantes valoraciones subjetivas. Así y todo, tiene mucha razón el autor al indicarnos la variabilidad del valor artístico, variabilidad atendida sobre todo al cambio del objeto, del sujeto genérico y de su relación en cada contexto social diferente.
48. “La sociedad —dice Mukařovský— crea instituciones y órganos mediante los cuales influye sobre el valor estético, regulando la valoración de las obras de arte”.⁴³ Aquí, evidentemente, el autor está teniendo en cuenta factores institucionalizadores de los valores estéticos, es decir, aquellas instancias que generan en el mundo de lo artístico esa tercera dimensión de los valores —la instituida— a la que ya hemos hecho referencia, la cual tiene como finalidad intentar socializar sus criterios sobre los valores estéticos, convertirlos en comunes para la totalidad social. Entre esas instancias, el autor reconoce a

la crítica, el peritaje artístico, la educación artística (incluyendo en ella las escuelas artísticas y las instituciones cuyo objetivo es la educación de la percepción pasiva), el mercado de las obras de arte y sus medios publicitarios, las encuestas sobre las obras de más valor, las exposiciones artísticas, los museos, las bibliotecas públicas, los concursos, los premios, las academias, y a veces incluso la censura.⁴⁴

Estos factores tienen una influencia real sobre la conciencia social y condicionan en buena medida las valoraciones que sobre determinadas obras de arte se difunden en el contexto social. Debido a su carácter oficial e institucionalizado, el valor artístico instituido favorece u obstaculiza la realización misma del

⁴³ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁴ *Idem*.

valor objetivo de la obra, aunque no necesariamente exista una total correspondencia entre ambas dimensiones. Aun cuando Mukařovský no distingue el plano instituido como una dimensión especial de los valores, sí reconoce que estas instituciones “son exponentes de unas tendencias sociales determinadas”,⁴⁵ lo cual significa que pueden ser portadoras de criterios errados, parcializados, excesivamente matizados desde un punto de vista político, económico o religioso y que, por lo tanto, no son portavoces de un juicio infalible sobre los valores estéticos.

49. Precisamente, al referirse a la movilidad de los valores estéticos, Mukařovský señala:

El valor estético 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.⁴⁶

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, por lo que en su concepción —al igual que en la nuestra— el valor artístico de la obra no depende tanto de la relación artista-obra, sino fundamentalmente del vínculo obra-público. Recordemos que en nuestro esquema S-O-S el aspecto determinante del valor artístico, en tanto relación funcional, es el segmento O-S o, más precisamente, O-S', donde (') representa el *plus* incorporado por la obra al sujeto, es decir, el enriquecimiento espiritual que provoca en él. Por supuesto que

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 84-85.

este *plus* o enriquecimiento dependerá de la estructura previa de la subjetividad social, del lugar donde esté situado el sujeto genérico —que no por serlo deja de tener siempre una ubicación histórico-concreta—, de la época a la que pertenezca, del nivel de enriquecimiento previo que ostente. Esta circunstancia determina la variabilidad del valor estético según el contexto. A pesar de la perdurabilidad que puede tener este valor, con independencia de su universalidad espacial, su contenido funcional varía en cada caso. Por lo general, sigue siendo valor estético, pero de distinto signo. *En la medida en que aumenta la distancia temporal o espacial entre el momento y lugar en que fue creada la obra y el momento y lugar en que esta es apreciada, los elementos históricos, antropológicos, arqueológicos, los signos de identidad cultural, inherentes a la obra, cobran mayor importancia en su valor estético.*

50. El curso reflexivo que sigue Mukařovský lo lleva a plantearse seriamente el problema de la objetividad del valor artístico. Varias interrogantes que se formula y la respuesta tácita que ellas presuponen le inducen a aceptar la necesidad del reconocimiento de esta dimensión de los valores estéticos.

¿Cómo explicar —se cuestiona— [...] el hecho de que, entre obras de la misma corriente artística, e incluso del mismo artista, es decir, entre creaciones surgidas aproximadamente dentro del mismo estado de la estructura artística y bajo las mismas condiciones sociales, haya algunas que parecen tener, con toda evidencia, más valor que otras? ¿No será esto un indicio del hecho de que la concentración de la atención [...] sobre una obra determinada puede basarse, por lo menos en algunos casos, en un valor estético objetivamente superior? ¿Cómo comprender, si no es admitiendo la existencia de un valor estético objetivo, el hecho de que una obra de arte pueda ser considerada como valor estético positivo aun por aquellos críticos que desde otro punto de vista tienen una postura de rechazo violento respecto a ella? [...] Finalmente, es necesario recordar que cada intento para imponer un nuevo valor estético en el arte, igual que cada contraataque contra aquel, se organizan en nombre del valor objetivo y duradero.⁴⁷

⁴⁷ *Ibidem*, p. 85.

¿Cómo explicar esa dimensión objetiva?, se pregunta el autor, y rechaza tanto la respuesta del objetivismo axiológico tradicional como aquella otra que se basa en determinadas características antropológicas comunes a todos los seres humanos. En relación al primer caso plantea:

el punto de partida elegido, por ejemplo, por la filosofía escolástica consiste en la distinción entre el ideal invariable de la belleza y sus realizaciones variables, y puede parecer válido solo mientras se deduce de todo el sistema metafísico; fuera de él tiene el valor dudoso de una salida por necesidad.⁴⁸

Con respecto a la segunda propuesta, reflexiona:

[P]odríamos tener en cuenta [...] la constitución antropológica del hombre, común a todas las personas, y válida como base de la relación invariable entre el hombre y la obra; relación que, proyectada en un fenómeno material, podría parecer el valor estético objetivo. Sin embargo, el inconveniente consiste en el hecho de que la obra artística como conjunto [...] es, en toda su esencia, un *signo* que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no solo como una constante antropológica.⁴⁹

51. Del rechazo a estas propuestas pasa el autor a formular la suya propia: “el punto de partida que se nos ofrece para responder a esta pregunta es el carácter de signo (semiológico) del arte”.⁵⁰ 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, solo que, con atributos particulares, diferentes de cualquier otro signo comunicativo. Mukařovský no duda de que el arte busca transmitir un mensaje: “Una obra poética o pictórica —dice— contiene, por regla general, un mensaje; [...] así la comunicación, es decir, el tema (contenido), forma parte del concepto de la pintura y la poesía. La pintura y la poesía son

⁴⁸ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 87.

artes temáticas”.⁵¹ Ahora bien, el mensaje artístico no implica necesariamente un apego estricto a la realidad. Trayendo a colación el caso de la creación poética, el filósofo checo señala:

el problema de si el acontecimiento narrado había sucedido o no, perderá importancia vital para el receptor (lector); [...] la cuestión de la base real del acontecimiento narrado, mirándola desde la óptica de la estructura de la obra y del modo en que está representada, se distingue fundamentalmente del problema del alcance realmente comunicativo del acontecimiento narrado.⁵²

Muchas veces el mensaje de “la obra no alude a la realidad descrita directamente por ella”.⁵³

52. Esta propuesta de Mukařovský de concebir al arte semiológicamente, como una especie de signo con una función comunicativa encargada de transmitir ciertos mensajes, es totalmente compatible con nuestra concepción del valor artístico como aquella relación funcional siempre concreta que se establece y reestablece una y otra vez entre obra y público y fomenta, en este último, un determinado enriquecimiento espiritual. De hecho, sin la comunicación, sobre la que centra su atención nuestro autor, no se produciría el efecto que nosotros atribuimos a la realización del valor artístico. Pero esa comunicación no consiste en la transmisión de realidades frías y terminadas, como muchas veces ocurre en el caso de la transmisión de conocimientos, ni en el dictado de inflexibles códigos de conducta, como hace habitualmente la comunicación imperativa de contenido moral o religioso, 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 Mukařovský:

[L]a obra artística, en tanto que signo, adquiere una relación indirecta (figurada) respecto a los hechos importantes de la vida del receptor

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibidem*, p. 88.

⁵³ *Ibidem*, p. 89.

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.⁵⁴

Es así, precisamente, como se produce el enriquecimiento espiritual del que hablábamos. Como diría Hans-Georg Gadamer,⁵⁵ el receptor se *autocomprende* mejor a través de la obra, pero no en el sentido de que disponga de una esencia previa ahora descubierta, sino por la revelación de una especie de *autoesencia* nueva, enriquecida precisamente por la obra. En la apreciación de una obra de arte, el receptor conecta el mensaje que logra captar de la obra con todo su mundo experiencial, con todo su torrente de vivencias existenciales acumulado, a través de cuyo prisma comprende y siente la obra. Como resultado de esta puesta en movimiento de su *concepción del mundo* frente al impacto de la obra, aquella sale enriquecida. El sujeto se ha hecho distinto; ahora *comprende* y se *autocomprende* mejor: ha crecido su sensibilidad.

53. Al referirse a las llamadas *artes atemáticas*, sobre todo a la música, Mukařovský señala:

La música, de acuerdo con su esencia, no comunica mediante recursos como una cita, una cita autorizada, etc. [...] A pesar de que una manifestación musical no comunique, 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, relación que hemos constatado como característica de las manifestaciones con función estética dominante en las artes temáticas.⁵⁶

La inexistencia de un tema explícito no presupone, en este caso, una experiencia estética vacía, sin contenido, atendida solo a la pura forma. En buena medida, el contenido no explícito de

⁵⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁵ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 138.

⁵⁶ J. Mukařovský, "Función, norma y valor estético como hechos sociales", *ob. cit.*, p. 90.

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 diapásón de posibilidades interpretativas. Muy elocuente en este sentido es la cita de Oscar Wilde que trae a colación Mukařovský:

Cada vez que toco alguna composición de Chopin, tengo la sensación como si llorara por los pecados que no he cometido nunca y como si estuviese triste a causa de tragedias que nunca he vivido. Me parece que la música provoca siempre esta sensación. Le crea al hombre un pasado que no conocía y lo llena de una atmósfera de tristeza que sus lágrimas no han descubierto todavía. Me puedo imaginar a un hombre que, después de haber vivido una vida perfectamente gris, al escuchar por casualidad una composición singular, descubre que su alma, sin que él lo supiese, pasó por experiencias terribles y conoció placeres asombrosos, feroces amores románticos o grandes abnegaciones.⁵⁷

Esta poética forma de expresar la experiencia estética nos muestra la relación creadora que se establece, en este caso, por el ejecutante de una pieza musical, relación que también puede ser establecida por el receptor.

La música [...] —nos dice Mukařovský— descubre con más claridad que las artes temáticas el carácter específico del signo artístico. ¿Cuál es, pues, el soporte de su significación? No es el contenido, puesto que no lo hay, sino los componentes formales: el nivel del tono, la formación melódica y rítmica, el timbre, etc..⁵⁸

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

Precisamente, esto permite un alto nivel de creatividad, de flexibilidad en la interpretación, en la incorporación de lo propio. 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 pretendería hacer la ciencia), sino en que promueve 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. [...] Esta es, precisamente, la característica general del arte en cuanto signo”.⁵⁹ En eso consiste la aportación del arte a la espiritualidad humana, en un *enriquecimiento cosmovisivo*, más que en un enriquecimiento cognoscitivo particular.

54. Al referirse a la pintura en tanto signo, Mukařovský dice: “ni siquiera una mancha de color es solamente un fenómeno óptico, sino también significativo. Ya la calidad del color por sí misma tiene posibilidades significativas de gran alcance”.⁶⁰ Esta carga de significación es aportada, en buena medida, por el propio receptor. La existencia de pruebas psicométricas como el Rorschach⁶¹ sirve, por analogía, para mostrar lo que en alguna medida ocurre en la apreciación artística, de manera más evidente cuando se trata de contenidos atemáticos: el sujeto incorpora su propia creatividad, proyecta su subjetividad, su sensibilidad, su capacidad de imaginación. Claro que en la propia obra pictórica también podemos encontrar plasmados propósitos semánticos incorporados por el propio artista. Recordemos que los signos siempre funcionan en un determinado marco social, que es el que aporta, las más de las veces por convención, el contenido semántico del signo.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 92.

⁶¹ La prueba Rorschach, que debe su nombre a su creador, Hermann Rorschach (1884-1922), es una técnica de psicodiagnóstico que consiste en la interpretación codificada de la proyección que de sí mismos realizan las personas que son sometidas, mediante él, a un estudio de personalidad. Los sujetos estudiados deben interpretar las figuras contenidas en un conjunto de 10 láminas, figuras formadas por diferentes manchas de tinta sin un contenido temático preciso.

Así, por ejemplo, el color azul, sobre todo cuando rellena de manera continua la parte superior de la superficie del cuadro, evocará, incluso en una obra privada de toda reproducción concreta, la significación del “cielo”; rellenando la parte inferior de la superficie del cuadro, será interpretada significativamente como “agua”.⁶²

Este ejemplo nos muestra cómo el color, como resultado de una convención social, tal vez no escrita, tal vez no formulada como norma, pero sí asumida por la conciencia social, adquiere dentro de la obra un determinado significado. En este caso el artista *juega* creativamente con este contenido semántico que ya de hecho está incorporado a la comunicación social del medio que habita.

Los componentes de una obra de pintura son, pues, factores significativos, igual que los componentes lingüísticos de una obra poética: no obstante, por sí mismo, estos componentes no están unidos a una realidad determinada con una relación directa, sino que —como sucede con los componentes de una obra musical— son portadores de una energía significativa en potencia, que, emanando del conjunto de la obra, determina una postura ante el mundo real.⁶³

A pesar de que hay siempre un contenido transmitido mediante la obra, que permite la comunicación con el receptor, no es esencial la relación de ese contenido con la realidad misma; no tiene por qué ser una mera reproducción de esa realidad; la transmisión puede ser, como en la música o en la pintura abstracta, atemática, puramente emocional; el tema se lo incorpora el receptor.

La verdadera relación con la realidad es, en este caso, múltiple, y alude a hechos conocidos por el receptor, hechos que, sin embargo, no están y no pueden estar pronunciados ni indicados en la obra misma, porque forman parte de la experiencia íntima del receptor. Estos hechos reales pueden ser múltiples, y la relación de la obra de arte respecto a cada

⁶² *Ibidem*, p. 93.

⁶³ *Idem*.

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 carácter indeterminado de la relación auténtica de la obra artística está, pues, compensado por el hecho de que 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.⁶⁴

55. De la comparación del arte temático con el aтемático puede establecerse cierta regla: *mientras más preciso y determinado sea el contenido temático de la obra, menos creatividad e imaginación precisa de su receptor*. No obstante, esto no implica mayor o menor nivel jerárquico en cuanto al valor estético. El hecho de que el contenido de una obra sea más figurado y que, por lo tanto, admita más posibilidades interpretativas, estimulando en mayor grado la creación o la imaginación del receptor, no la convierte por eso en más valiosa que aquella otra obra más realista, más *adecuada* a la realidad misma y con un mensaje semántico más preciso. Desde el arte abstracto hasta la reproducción documental de la realidad, hay todo un amplio diapasón de posibilidades artísticas que no implican necesariamente un aumento o un decrecimiento del valor estético. Este cambia su signo, pero no su nivel jerárquico. En ambos casos extremos se trata del otorgamiento de una mayor prioridad circunstancial a una determinada función extraestética, incorporada e integrada a la función estética; en el primer caso, la imaginación, la creación propia; en el segundo, el conocimiento de la realidad. Ambas posibilidades, al ser adecuadamente explotadas por el receptor, incrementan su riqueza espiritual, lo elevan sobre su nivel de humanización previo, al tiempo que generan el goce o el disfrute estético. En eso radica su valor.
56. Este análisis nos lleva a adelantarnos un tanto a una conclusión que vendrá después como resultado de la propia lógica reflexiva

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 93-94.

del autor estudiado, referida a la importancia de lo extraestético en la composición del valor estético. En cierto sentido, puede afirmarse que el valor estético es una especie de síntesis de valores extraestéticos. En algunas obras tiene mayor preponderancia un tipo determinado de valor extraestético, mientras que en otros casos el valor extraestético principal es diferente. Allí donde se le otorga un mayor papel al conocimiento, nos encontramos con expresiones más realistas del arte. Es el caso, digamos, del arte documental, que es tan válido como el arte abstracto, en el que el componente cognoscitivo está prácticamente relegado a un plano secundario y donde, sin embargo, resaltan otros elementos incentivadores de la imaginación y de la interpretación creativa. Se trata, en ambos casos, de valores estéticoartísticos integrales que, como totalidad, llevan dentro de sí a lo extraestético pero, en diferentes *aleaciones*, con distintas composiciones. Podríamos decir que lo cognoscitivo y lo imaginativo están contenidos en ambos casos; sin embargo, su proporción es radicalmente distinta.

57. Mukařovský se hace la siguiente pregunta: “¿la interpretación de una obra artística en tanto que signo es, entonces, únicamente individual, diferente e incomparable según cada individuo?” Y se responde:

la obra artística es un signo y, por lo tanto, ya por su esencia, un hecho social; la postura que el individuo adopta frente a la realidad no es una propiedad personal exclusiva; en personalidades fuertes está predeterminada hasta cierto punto y en los menos fuertes totalmente, por las relaciones sociales en las cuales el individuo se encuentra integrado. Y así, el resultado al que se llega analizando el carácter de signo de la obra artística, no lleva en lo absoluto al subjetivismo estético: sirve únicamente para probar que las relaciones en que entra la obra artística como signo ponen en marcha la postura del receptor frente a la realidad; y el receptor es un ser social, miembro de una colectividad.⁶⁵

Estas palabras, inobjetablemente ciertas del autor, nos llevan a algunas reflexiones complementarias y a proponer una nueva

⁶⁵ *Ibidem*, p. 94.

regla (derivada de la anterior, registrada dos tesis atrás): *mientras más preciso y determinado sea el contenido temático que transmite una obra, más unívoca, común y generalizada es la interpretación que demanda ese contenido. Y viceversa, mientras más abstracta sea la obra, más posibilidades interpretativas de su contenido abre*. Ahora bien, como el propio Mukařovský dice, el signo es un hecho social. Ello significa que siempre funciona en un marco históricamente situado. Por lo tanto, ni la interpretación de una obra con contenido temático preciso será absolutamente unívoca, sino dependiente en alguna medida del marco social en que esa obra se interpreta, ni la interpretación de una obra abstracta será absolutamente variable y relativa, ya que el propio marco social tiende a dar cierta unidad interpretativa a los signos.

58. En cuanto al subjetivismo al que Mukařovský hace referencia en la cita anterior, es necesario aclarar algo: el subjetivismo estético no radica en admitir la posibilidad de que distintos sujetos realicen una interpretación diferente del significado temático de una misma obra. Esto sucede y, en determinados casos, como en las obras de arte abstracto, es lógico, bueno, deseable, que así ocurra. Es algo previsto en la concepción misma de la obra abstracta. El subjetivismo radica en hacer depender el valor estético de la obra de las diferentes valoraciones subjetivas de la misma. Pero ya hemos visto que el valor estético de una obra no está determinado por un significado semántico fijo que deba ser reproducido homogéneamente por los distintos sujetos receptores. Una misma obra puede generar diferentes interpretaciones semánticas en distintos sujetos y para todos ellos funcionar como valor estético. Aunque una obra de arte puede transmitir conocimiento, no es el elemento cognoscitivo el que determina su valor estético. No estamos en la esfera de la ciencia, sino del arte. El peso de la objetividad del conocimiento en la ciencia, el apego a la verdad como núcleo axiológico, presupone un grado mucho mayor de homogeneidad en la interpretación de sus resultados. En la ciencia sí es esencial la correspondencia entre el contenido semántico del conocimiento que se transmite y la forma en que este es interpretado. Por eso, ese contenido debe ser más preciso y uniformemente registrado por los sujetos receptores. Pero ese no

- es el caso del arte, donde lo impreciso, lo indirecto, lo figurado, lo metafórico, lo imaginativo, presuponen siempre la posibilidad de un acercamiento interpretativo plural a su contenido semántico. El valor estético del arte radica, precisamente, en esas posibilidades que abre y que permiten, a través de cualquiera de ellas, disfrutar estéticamente la obra y enriquecerse espiritualmente.
59. Al hacer ya explícita su opinión sobre la importancia de los valores extraestéticos en el arte, Mukařovský señala:

[S]i 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 [...]. La obra artística interviene, gracias a su multiplicidad, no solo en cosas particulares, sino en el conjunto de la realidad, y afecta a la postura global del receptor frente a ella [...]. 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.⁶⁶

Pudiera, entonces, decirse que no existe el valor estético puro, que este es siempre síntesis de otros valores. Por eso, el arte siempre, además de provocar el goce estético, cumple otras funciones extraestéticas incorporadas e integradas a su función estética principal. Estas funciones extraestéticas no son solo una ni la misma siempre. Atribuir una única función extraestética 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 comu-

⁶⁶ *Idem.*

nión de Dios u otras figuras divinas con los seres humanos; las interpretaciones subjetivistas del valor artístico han hecho un excesivo énfasis en los imaginarios subjetivos que el arte promueve, haciendo abstracción de otras funciones importantes suyas. Ninguna de estas funciones por separado alcanza para definir la esencia del arte. La obra de arte puede transmitir conocimiento, estimular 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.

60. Señala Mukařovský que:

Los valores extra-estéticos contenidos en una obra de arte forman [...] un conjunto, pero un conjunto dinámico, no mecánicamente estabilizado [...]. La unidad de la obra artística [...] no tiene el carácter de una suma mecánica, sino que se le presentan al receptor como una tarea, cuya realización es necesaria para eliminar las contradicciones que aquel encuentra en el transcurso del complejo proceso de percepción y valoración de la obra.⁶⁷

Esta idea de comparar la percepción de la obra de arte con una *tarea* está también en H. G. Gadamer⁶⁸ y significa que la obra mueve toda la estructura cosmovisiva del receptor. Más adelante Mukařovský señala: “los valores extraestéticos en el arte no son, pues, solo asunto de la obra de arte misma, sino también del receptor. Naturalmente, este aborda la obra con su propio sistema de valores, con su propia postura frente a la realidad”.⁶⁹ Es precisamente en esa relación entre dos sistemas de valores que se realiza el valor estético de la obra.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁶⁸ Cfr. H. G. Gadamer, *ob. cit.*, p. 137.

⁶⁹ J. Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *ob. cit.*, p. 95.

La influencia del valor estético —agrega nuestro autor— no consiste en absoluto en absorber y reprimir los demás valores, sino en que [...] introduce todo el conjunto de valores, contenidos como unidad dinámica en una obra de arte, en contacto con el sistema general de aquellos valores que constituyen las fuerzas motrices de la práctica de la vida de la colectividad receptora. [...] Se produce, pues, una tensión mutua, y en ella consiste la propia significación y la acción del arte.⁷⁰

No es esencial, en este sentido, que haya una plena coincidencia entre los valores que la obra refleja y los valores que porta el receptor. Como dice Mukařovský:

[O]curre con mucha frecuencia, e incluso casi siempre, que una parte, a veces considerable, de los valores percibidos por el receptor en la obra artística está en contradicción con el sistema válido para aquel mismo. Esta contradicción y la tensión que desprende de ella se produce de la manera siguiente: o el artista que ha creado la obra pertenece al mismo medio social y a la misma época del receptor, y entonces las contradicciones entre los valores efectivos para este y los valores contenidos en la obra son la consecuencia del desplazamiento de la estructura artística, conseguido intencionalmente por el artista; o la obra proviene de un medio temporal y socialmente diferente que el receptor, y en ese caso las contradicciones dentro de los valores extra-estéticos son inevitables.⁷¹

Sobre el primer caso, puede agregarse que muchas veces el énfasis que la obra pone en un antivalor tiene la intención de resaltar la importancia de su valor correspondiente. Sobre el segundo, hay que decir que el contraste puede servir para conocer y comprender mejor posturas y actitudes de otros ámbitos o para reforzar el sistema de valores propio. No es descartable aquí el influjo que puede ejercer una obra hacia el cambio de valores en su receptor.⁷² Este influjo puede ser negativo, sobre todo en el

⁷⁰ *Ibidem*, p. 97.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 95-96.

⁷² A modo de ejemplo podría mencionarse el impacto social y cultural que el filme cubano *Fresa y chocolate* tuvo en la isla caribeña, contribuyendo significativamente al levantamiento de una conciencia crítica hacia la homofobia y otras formas de discriminación. Sobre la huella que dejó aquel filme en la sociedad cubana, *cf.* Fernando Ravsberg, "Cuba y la vi-

caso del pseudoarte, de escaso alcance estético, cultivador e incentivador de una admiración banal por antivalores abstractos como la violencia, el egoísmo, el machismo, el sexo deshumanizado.

61.

La obra artística —dice Mukařovský— 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 aquellos.⁷³

Es por esa razón que el arte ha sido reducido indistintamente a su expresión realista (conocimiento), a su expresión ideológica (política), a su misión como comunicador con Dios (religión) o a su expresión hedonista (disfrute, goce estético). 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 abstracto en sí mismo, sino sobre todo como el medio propiamente estético en que lo extraestético promueve un enriquecimiento cosmovisivo. En otras palabras, el arte es una especie de síntesis de valores extraestéticos que, a través del disfrute estético, genera un enriquecimiento espiritual en quien así lo asimila.

62. Mukařovský vuelve sobre el asunto de la objetividad del valor estético en los siguientes términos:

[E]l valor estético objetivo (es decir, independiente y duradero) tiene que ser buscado, si es que existe, en el artefacto material, el único que dura sin cambios, mientras que el “objeto estético” es variable, siendo determinado no solo por la construcción y por las características del artefacto material, sino también por el estado evolutivo correspondiente de la estructura artística inmaterial. El valor estético independiente (suponiendo que exista), inherente al artefacto material, tiene, en comparación con el valor estético del objeto en un momento dado, un

gencia de la película *Fresa y chocolate*”, *Diario Público Virtual*; Abel Sierra Madero, “Réquiem para Diego” (Entrevista con el actor cubano Jorge Perugorria), *La Jiribilla Virtual*.
⁷³ J. Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *ob. cit.*, pp. 96-97.

carácter solo potencial: el artefacto artístico material construido de tal y otra manera tiene la capacidad, sin que se tenga en cuenta la situación evolutiva de la estructura artística en cuestión, de provocar en la mente de los receptores “objetos estéticos” con un valor estético actual positivo. [...] Podemos juzgar, pues, que el valor independiente del artefacto artístico será tanto más grande, cuanto más numeroso sea el conjunto de valores extra-estéticos que el artefacto logre atraer y cuanto más potente sea el dinamismo con el que sepa regir la relación mutua entre aquellos.⁷⁴

En relación con estas palabras de Mukařovský cabe hacer varios señalamientos. Por un lado, es evidente que el autor sigue sintiendo la necesidad de buscar el lado objetivo del valor estético. Sin embargo, al identificar objetividad con independencia y durabilidad invariable (un prejuicio que tal vez hereda de las concepciones objetivistas tradicionales) no le queda otro remedio que remitirse a una abstracción: el “artefacto material artístico”, desubicado histórica y socialmente. Pero, de esta manera, la objetividad se le convierte en irreal, con un “carácter solo potencial”, consistente en una presunta capacidad abstracta de ese artefacto de provocar en la “mente de los receptores ‘objetos estéticos’ con un valor estético actual”, independientemente de quiénes sean esos receptores ni dónde estén situados. Puede observarse aquí lo que resulta de una *concepción sustancialista* de la relación sujeto-objeto: en un lado, una sustancia invariable —el artefacto material—, por el otro extremo, otra sustancia —la mente del sujeto—, donde único cabe ubicar, para Mukařovský, al objeto variable que, de esta forma, deja de ser objetivo para quedar reducido a una imagen de aquel artefacto inamovible. No es casual que el autor vuelva a dudar de la existencia de esa objetividad (“suponiendo que exista”—dice—). La identificación de objetividad con permanencia e invariabilidad no le permite a Mukařovský percatarse de la existencia de un objeto estético social que no es más que el resultado de la siempre inevitable ubicación de aquel *artefacto material* en una determinada posición en el sistema de relaciones sociales. De esa posición concreta

⁷⁴ *Ibidem*, p. 98.

emana su valor objetivo, ciertamente cambiante con el cambio del propio sistema de relaciones sociales y de su posición dentro de él, pero no por eso menos objetivo para cada realidad histórico-concreta. Se trata, en todos los casos, de una relación funcional que, aun cuando varíe de un contexto a otro, puede mantener su matiz estético, promover el disfrute y seguir cumpliendo, aun de distintas maneras, su papel como factor de enriquecimiento espiritual. Por otro lado, no es menos cierto que la obra creada (sin necesidad de encerrarla en la abstracción de un *artefacto material* inamovible y sin ubicación social) puede albergar mayores o menores potencialidades para una realización duradera de su valor estético. Ello estará en dependencia del grado de trascendencia espacial y temporal de los valores en ella compendiados. Los valores son siempre concretos, pero eso no significa que no puedan ser universales, válidos para distintos contextos humanos, aunque en cada uno de ellos adquiera un signo específico. Así, una obra literaria como *Romeo y Julieta*, la famosa tragedia shakespeariana, en nada reducible a ningún *artefacto material*, al evocar un valor humanamente universal como el amor, enfrentado a grandes desafíos y tratado de una forma bella, promueve un disfrute estético que tendrá su variación específica en cada contexto humano, pero que en todos ellos logrará su realización como valor estético. En otras palabras, *el valor estético potencial de la obra será tanto mayor y más duradero en la medida en que sea capaz de imbricar y poner en dinámica un mayor volumen de valores humano-universales.*

63. ¿Dónde queda, después de este análisis, la *forma* y su papel en la obra de arte? Al respecto, Mukařovský nos dice:

el análisis de la “forma” no debe ser limitado al mero análisis formal; y por otro lado tiene que quedar claro que solo toda la construcción de la obra artística, y no únicamente su parte llamada “contenido” entra en relación activa respecto a los valores vitales que rigen el comportamiento humano.⁷⁵

⁷⁵ *Ibidem*, p. 97.

Aparentemente, esto pudiera entrar en contradicción con la idea acerca de la importancia de la forma en el arte. No es así en realidad; en el arte nunca encontramos una forma pura, desprovista de contenido. Pero, al mismo tiempo, en comparación con otros contextos donde la relación entre forma y contenido es más directa y univalente, en el arte es más variable, más dinámica, más indirectamente relacionada con el contenido que transmite, más abierta, más espiritualizada, más atendida a la interpretación propia, particular y creativa del receptor y, por eso mismo, más bella, con toda la indeterminación y ausencia de precisión conceptual de esta categoría, justamente como síntesis formal, estética, de un cúmulo de valores extraestéticos contenidos en el objeto artístico.

64. Esta concepción de Mukařovský, consistente en comprender al valor estético-artístico como síntesis de valores extraestéticos, resulta muy fecunda y nos ofrece una visión diferente a la de 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 extraestético. Desde esta perspectiva, el arte parece haber atravesado, al menos, cinco 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 extraestético 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 extraestético fundamental —*el valor religioso*— que copa el sentido social de su existencia como actividad humana. Posteriormente tenemos 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: la forma, el goce, la imaginación, el conocimiento. Si en las tres primeras fases, la relación del arte con determinado aspecto preciso del mundo extraestético 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 extraestético ni al mismo siempre, lo cual creó la impresión de su total autonomía con respecto a lo que estaba fuera de él. 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 extraestético, sino que le permitió convertirse en su expresión sintético-sensible, ya sin estar subordinado a un único valor extraestético preciso, pero, en alguna medida, evocándolos a todos.

65. Luego vendría, por último, la etapa del arte que convencionalmente podemos llamar *posmoderno*. Diferentes criterios se han utilizado para tratar de ubicar las fronteras cronológicas de su inicio. No puede decirse que esas fronteras sean precisas. Sin embargo, desde el punto de vista del eje que nosotros aquí deseamos seguir, es decir, desde la perspectiva de la relación entre arte y vida, entre valores estéticos y extraestéticos, nos parece importante distinguir tres fases fundamentales de esta última etapa: las vanguardias del siglo XX, el expresionismo abstracto y el arte contemporáneo. Solo ahora diremos que tal vez el rasgo distintivo fundamental de esta última etapa es que ella, en cierto sentido, reproduce, sintéticamente y un tanto a la inversa, la lógica seguida por esa relación en las etapas anteriores. De un arte disuelto en la vida (las vanguardias) se pasa a una forma extrema del formalismo y del arte por el arte (expresionismo

abstracto), y de ahí a algo ciertamente insospechado en la época de Kant: la vida disuelta en el arte (de lo que son testimonios, por un lado, el arte pop, con la conversión en arte de la vida de la sociedad de consumo, y, por otro, la estetización del mundo de la vida, de la política y del mercado. A ello habrá que dedicarle esfuerzos reflexivos adicionales.

Bibliografía citada

- Darwin, Carlos R., *El origen del hombre. La selección natural y la sexual*, Barcelona, Trilla y Serra Editores, 1880.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “14 tesis sobre los valores estéticos. A propósito de dos libros de Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx* e *Invitación a la estética*”, en José Ramón Fabelo Corzo, coord., *Estética y filosofía de la praxis. Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, Puebla / La Habana, BUAP / Instituto de Filosofía de La Habana, Colección La Fuente, 2021, pp. 177-196 (Serie Homenaje, vol. 16).
- Llovet, Jordi, “Jan Mukařovský: un signo nuevo para la estética”, en Jan Mukařovský, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 9-29.
- Martí, José, “Carta a María Mantilla (Cabo Haitiano, 9 de abril, 1895)”, en José Martí, *Obras completas*, vol. 20, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991, pp. 216-220.
- Mukařovský, Jan, “El arte como hecho semiológico”, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 35-43.
- , “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en Jan Mukařovský, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 44-121.
- Ravnsberg, Fernando, “Cuba y la vigencia de la película *Fresa y chocolate*”, en: <https://www.publico.es/culturas/cuba-y-vigencia-pelicula-fresa.html> (último acceso: 7 de agosto de 2021).
- Sierra Madero, Abel, “Réquiem para Diego” (Entrevista con el actor cubano Jorge Perugorria), *La Jiribilla*, La Habana, 24 al 30 septiembre de 2005, en: http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n229_09/229_07.html (último acceso: 8 de febrero octubre de 2020).