

SOBRE ARTE Y LENGUAJE: ESTETICA,
SEMIOLOGIA, TEORIA DEL ARTE

IGNACIO DE SOLÁ-MORALES RUBIÓ

1. — En la medida en que los problemas lingüísticos y los problemas gnosológicos se entrecruzan, podríamos afirmar que desde sus orígenes la historia de la Filosofía permitiría una lectura de las sucesivas concepciones que se han formulado de las relaciones entre estética y lingüística. Pero la vastedad de esta consideración nos llevaría quizás a una dispersión inoperante ya que nos veríamos obligados a cada paso a reconsiderar el alcance que tienen en cada sistema las nociones de “estética” y de “lingüística”.

Cuando intentamos analizar la situación actual, debemos partir de planteamientos más modernos en los cuales parece que la aproximación entre las esferas de investigación estética y lingüística se ha producido precisamente por una situación crítica del estatuto mismo de la estética como disciplina.

En este trabajo, resultado de un inicial planteo realizado en un seminario sobre este tema, me propongo aclarar simultáneamente en qué términos se ha formulado modernamente la posibilidad de una perspectiva de tipo lingüístico para la investigación estética desde la ciencia general de los signos o Semiología, y cuál es el alcance y las limitaciones de estas mismas propuestas.

Cuando en 1902 Benedetto CROCE publica su tesis doctoral *Estética come scienza della espressione e linguistica generale*¹ la situación era bastante caótica. Las obras alemanas publicadas entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX se debatían entre el positivismo psicologista heredado de FECHNER y las distintas versiones de la “empatía” que funcionaban más como “fórmula comodín” (“alles erklärende Formeln”) como dijo jocosamente Max DESSOIR² que como verdaderos sistemas rigurosos y diferenciados. Las obras de LIPPS, COHN, VOLKELT³ utilizaban nociones cuya significación era en buena parte estrictamente verbal más que realmente identificable en el seno de las experiencias analizadas. Si a esto añadimos la diversidad de concepciones del cometido de la estética, para unos todavía reflexión sobre lo Bello, para otros reflexión sobre las condiciones generales de la percepción sensible y para unos terceros teoría general de los fenómenos artísticos, comprenderemos la real confusión que los es-

1. B. CROCE, *Estética*, traducción española con prólogo de D. Miguel de UNAMUNO, Madrid, 1911.

2. M. DESSOIR, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906, p. 88.

3. Th. LIPPS, “Ästhetic” (1903); COHN, *Allgemeine Ästhetic* (1901); VOLKELT, *System der Ästhetik* (1905).

critos de estética producían y la fama que éstos adquirieron de ser divagaciones poéticas y literarias (en el peor sentido de estas palabras) más que sistemas rigurosamente contruidos a partir de una clara definición de su objeto y de su método.

2. — La *Estética* de CROCE, a pesar de su decidido y confesado idealismo, tuvo la ventaja de “dar la vuelta” a la consideración fundamentalmente perceptiva, cinestética de la estética psicológica y empática para plantarla desde su famoso binomio “intuición-expresión”.⁴ Tal vez también estos términos funcionaban como palabras “clave” resolutorias verbalmente de problemas insolubles, pero tenían por lo menos la virtud de establecer una teoría en la cual se disolvían las nociones de lenguaje, arte y sensación estética, para comprenderlas a todas ellas desde una única perspectiva común.⁵ Y esta perspectiva común no era en último término gnoseológica o metafísica sino que se formulaba como “lingüística general”. Una lingüística *sui generis*, qué duda cabe, que se despreocupaba de todo aspecto técnico y se centraba en la mera y autónoma “intuición-expresión” como actividad pura del espíritu. Lo estético, ahora identificado con lo lingüístico, pasaba a ser una forma de ideación en un sentido kantiano, siendo una actividad en la cual se orillaba la existencia de mediaciones materiales que difractasen la unidad de la lengua en una diversidad de lenguajes. La “lingüística general” de CROCE sólo puede ser considerada como una anticipación de teorías posteriores en cuanto desde éstas podemos forzar una lectura que diga más de lo que en realidad significan en su obra los términos “lenguaje” y “expresión”. Pero si en ella todavía no se hace un planteamiento contemporáneo de la utilización del aparato lingüístico para interpretar los fenómenos particulares de lo estético, sí podemos afirmar que se produce una decisiva involución al unificar lingüística y estética y disolver en ellas las problemáticas particulares de la estética empírica y de la filosofía del arte. La dificultad se mantuvo, sin embargo, a partir de la rigidez idealista de los conceptos de “intuición y expresión” y de la imposibilidad de articularlos en una diversidad de lenguajes, como pudo comprobar VOSSLER al querer construir una lingüística anti-positivista a partir del pensamiento del primer CROCE.⁶ Al separar totalmente “la poesía”, “lo intuitivo”, “creativo”, “espiritual”, etc., etc., de sus concretos usos y funcionamientos, que son históricos y particulares, mediatizados por concretos mecanismos de producción y de contacto con la realidad, la estética de CROCE no permitiría su viabilidad en los campos determinados de la lengua hablada, del arte, de la fabulación imaginativa ya que se desinteresaba, por definición, de estas particulares realidades, atendiendo únicamente a la universalidad teórica de la intuición-expresión. Pero si todavía no se producía una manejable estética lingüística,

4. B. CROCE, *op. cit.*, pp. 55-59.

5. B. CROCE, *op. cit.*, pp. 195-197.

6. K. VOSSLER, *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, Heidelberg, 1905; vid. también la correspondencia epistolar entre CROCE y VOSSLER, *Carteggio Croce-Vossler*, Bari, 1951, páginas 63 y ss.

lo que ya había provocado CROCE era la crisis de la estética sistemática según los moldes tradicionales y ochocentistas.

Al incorporar el problema del arte y de la estética a una teoría general de la expresión, se iniciaba lo que A. PLEBE ha llamado el moderno "Proceso a la Estética".⁷ Proceso inicialmente de disolución de esta disciplina en el ámbito de una teoría lingüística más general, que sólo posteriormente intentará adquirir y definir, desde la nueva situación, nuevos elementos específicos y diferenciadores.

La filosofía de las formas simbólicas de Ernst CASSIRER significó, desde su primera edición en 1923, un nuevo nivel de planteamiento que, criticando los supuestos de CROCE en varios aspectos, radicalizaba, por otra parte, la implícita tendencia a absorber la problemática estética en un contexto más general.

"¿La estética es acaso, como sostiene VOSSLER a partir de CROCE, la ciencia de la expresión en sentido absoluto o tal vez constituye tan sólo una ciencia de la expresión — una "forma simbólica" — junto a otras tan legítimas como ella? ¿Acaso no se dan, como entre la forma lingüística y la forma artística, relaciones análogas entre aquella y otros tipos de formas, las cuales, como el mito, constituyen el medio de un específico mundo de imágenes, un específico y espiritual mundo significativo?"⁸

Lo que propone CASSIRER en esta obra y en opúsculos y escritos posteriores⁹ es la posibilidad de un trabajo emprendido desde la filosofía crítica mediante el cual sea posible elaborar una completa teoría de la simbolización en la que las diversas actividades humanas son contempladas como otros tantos procesos simbólicos y en la que toda producción cultural puede ser interpretada como un determinado mensaje cuya lectura es la condición de posibilidad de su eficacia cultural.

En la *Filosofía de las formas simbólicas*, CASSIRER establece una hipótesis fundamental en la moderna investigación cultural, a saber: que todos los productos humanos son susceptibles de una consideración lingüística por cuanto todos ellos mantienen su vigencia y adquieren su significado para la vida humana mediante los procesos simbólicos que los constituyen.

Formulada en términos de filosofía crítica, esta hipótesis será ya la base de la futura Semiología, la cual partirá precisamente de la pluralidad de sistemas de signos y, en último término, de la significación inherente a toda realidad conocida y utilizada por el hombre.

La unificación interpretativa llevada a cabo por CASSIRER procede, en primer lugar, de su convicción de corte neokantiano, de una imprescindible mediación — simbólica en este caso — entre la realidad y la comunicación. Las dificultades se plantean en el momento de establecer no la hipótesis unificadora (unidad simbólica de los productos de cultura) sino su posterior diversificación mediante el establecimiento de específicas formas de simbo-

7. A. PLEBE, *Processo all'Estetica*. Florencia, 3.^a ed., 1969.

8. E. CASSIRER, *Philosophie der symbolischen formen*, t. 5, Oxford, 2.^a ed. inglesa, 1954, p. 122.

9. Vid., traducciones españolas, *Antropología filosófica*, México, 5.^a ed., 1968, pp. 108-12; *Mito y lenguaje*, Buenos Aires, 1959, pp. 13-22.

lización. Al rechazar el mito de las "facultades" diferenciadoras, sólo puede hallar la diversificación por la reducción de éstas a simples "funciones". Así en vez de facultades artísticas, mitológicas, científicas, lo que realmente se da es una función esencial — la función simbólica — de la cual las diversas manifestaciones humanas son manifestaciones particulares.¹⁰

Desde el punto de vista de la estética o de la ciencia del arte, este proceso tiene el enorme interés de proponer sus objetivos desde un encuadre problemático totalmente distinto. Necesariamente la investigación estética será ahora una parte de la teoría general del simbolismo. Esto supone un cambio de método importante ya que la investigación queda ligada por una parte a los estrictos problemas comunicativos del simbolismo, mientras por otro lado queda vertebrada íntimamente a las investigaciones formales de la comunicación en el mito, el lenguaje hablado, la religión, la ciencia, la historia. En torno a esta problemática se moverá la investigación contemporánea sobre las realidades artísticas.

3. — Analizados los argumentos y teorías formulados desde las obras filosóficas, conviene ahora atender a las elaboraciones que desde la lingüística científica, y desde la moderna filosofía del lenguaje han recogido la problemática del arte desde la hipótesis de una teoría general de los lenguajes.

Semiología o teoría general de los signos se ha llamado a este intento de organizar un cuerpo científico en el cual se ordena desde una perspectiva única la problemática general del significado.

Entre los objetos considerados por la Semiología como signos y sistemas de significación interesantes a sus pretensiones, se encuentran evidentemente las obras de arte en un sentido imprecisado inicialmente y cuya definición será precisamente uno de los cometidos de esta ciencia.

Que en la base de la noción de Semiología está la preocupación de CASSIRER por una teoría general de las formas simbólicas está fuera de toda duda, aunque también será inexacto atribuir a este autor, de un modo explícito, la promoción de la investigación semiológica como sistematización de una filosofía del simbolismo. La Semiología tiene su propia tradición, en la filosofía del pasado y en el mundo de la lingüística y la antropología contemporáneas. Pero nos conviene considerar, a nuestros efectos, tan sólo dos corrientes más destacadas, viendo en ellas el papel que se atribuye a la obra de arte y la posibilidad de reflexión y teorización sobre la misma.

En primer lugar consideraremos el edificio semiológico diseñado por Ch. MORRIS a lo largo de su obra¹¹ porque representa, a nuestro parecer, la elaboración más completa de una serie de obras, de diverso alcance, producidas entre los años 20 y 40 en el mundo anglosajón.

En *Meaning of Meaning*¹² de ODGEN y RICHARDS se llegaba a un casi

10. E. CASSIRER, *Philosophie...*, cit., pp. 50-51.

11. Charles MORRIS, *Foundations of signs*, Chicago, 1838; *Science, art and technology*, *Kensyon Review*, 1939; *Sings, language and behavior*, tr. esp., *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, 1961; *Signification and significance*, Cambridge, Mars 1956.

12. G. K. ODGEN y I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning*, Cambridge, 1923, tr. esp., *Significado del significado*, Buenos Aires, 2.^a ed., 1964.

total escepticismo sobre el problema de la definición del arte, viendo en esta palabra en realidad un valor polisémico que no permitía más que un remoto control. Ayer en *Language, Truth and Logic*¹³ rechazaba la posibilidad de un discurso científico sobre los fenómenos artísticos, ya que éste caía en la esfera de lo inverificable experimentalmente.

Con estas radicalizadas posiciones se cedía, por otra parte, el paso a un discurso estrictamente incontraolado, sentimental y subjetivo, precisamente en nombre de un proceso de rigor lógico en la elaboración de una teoría general del lenguaje y de la comunicación.

Ch. MORRIS, cuya obra aparece en este contexto, muestra una actitud menos dogmática y más sensible a la complejidad de los variados niveles de discurso humano y por ello su teoría general de los signos, su semiología, desarrollada sobre todo en *Sings, language and behavior* y en otra posterior, *Signification and significance*, desarrolla un programa que intenta completo en la organización de los diversos sistemas de signos.

Sin entrar en el detalle de sus exposiciones, del cuadro general de su sistema semiótico y de su comportamentista definición del signo, nos interesa considerar directamente la especificación que hace del signo artístico.

Porque éste es ahora el problema fundamental en torno al cual giran hoy los intentos por definir lo artístico o lo estético desde las nuevas bases semiológicas. Integrado el arte en el complejo general de todos los sistemas humanos de significación, lo que se plantea es la definición de las especificidades de los signos que puedan constituir grupos o campos de discurso diferenciado, redefiniéndose así, lingüísticamente, o mejor, semiológicamente, la estructura de cada uno de ellos.

En los escritos anteriores a *Signs, language and behavior*, MORRIS considera una triple dimensión del lenguaje (= sistema ségmico): semántica, sintáctica, pragmática, atribuyendo a la dimensión sintáctica el orden artístico general. Esta concepción suponía una consideración de la especificidad artística en la perfección formal, en la depurada elaboración de las relaciones entre signifiante y significado.

Pero es que hay que recordar cuál es la forma específica de este signo que MORRIS define como "icónico", es decir que no designa convencionalmente sino que contiene una determinada homología entre el signo y su "designatum". "El arte es la presentación icónica de un valor":¹⁴ ésta es la fórmula mimetizante con la que MORRIS define el carácter del signo específico del discurso estético. Valor tiene aquí un sentido de afirmación positiva, vital, de apreciación. Por ello el discurso estético es un discurso de signos icónicos que debe suscitar una valoración positiva de éstos como tales.¹⁵

No nos interesa aquí entrar en muchos más detalles sobre la exactitud de las afirmaciones de MORRIS, sino sobre su sentido y sobre el alcance que pretende tener la elaboración semiológica. Nos interesa destacar el distanciamiento desde el que se trata la problemática estética disuelta en el com-

13. *Language, Truth and Logic*, Londres, 1954.

14. Ch. MORRIS, *Science, art and technology*; cap. V.

15. Ch. MORRIS, *Sings, language and behavior*, cap. VIII.

las características específicas del mensaje estético y los mecanismos característicos de codificación y descodificación que la obra de arte debe proponer para ser tal.

Nos interesa remarcar aquí la diferencia de caracterización entre la noción de obra de arte expuesta en la semiología morrisiana de origen comportamentista y la "informativo-estructural" (por llamarla de alguna manera) desarrollada por U. Eco. Entre la iconicidad del signo de MORRIS y la "apertura" de U. Eco (basada en la convencionalidad del signo, de origen saussuriano) hay una diferencia tal, que nos hace pensar hasta qué punto nos encontramos en ambas propuestas ante la elaboración de instrumentos interpretativos capaces de prever y definir correctamente y en toda su amplitud el carácter específico de la obra de arte y las posibilidades de teorización a partir de estos supuestos.

4. — De la disolución de la estética clásica en el seno de una semiología general no puede sólo deducirse una involución en la situación de la estética dentro del conjunto del saber, sino que debe producirse también una revisión de sus propios alcances y posibilidades.

Éste es el último aspecto que queremos apuntar aquí y que parece plantearse hoy con cierta urgencia. La necesidad de distinguir entre los instrumentos críticos y prospectivos en el terreno estético, plantea la necesidad de acotar con la máxima precisión sus diferentes características y la relación en la que se encuentran.

Sobre todo se trata de desenmascarar la pretensión de "neo-normativismo" que parece apuntar hoy, de nuevo, en las modernas formulaciones estético-semiológicas.

El prestigio cientifista que ideológicamente ha revestido la elaboración de la Semiología, como ciencia de los signos, ha llevado aparejada la pretensión de que mediante este depurado instrumental se elaboraba una teoría tan general que sería capaz de dar cuenta genéricamente del lenguaje artístico en toda su extensión y complejidad. Con ello se produce una lamentable confusión como la que el propio Umberto Eco sustenta en la obra ya citada: "la semiología y una estética de base semiológica pueden decir siempre lo que una obra puede ser, pero nunca lo que realmente ha sido. Lo que la obra ha sido puede sólo decirlo la crítica como relato de una experiencia de lectura".²² Es esta pretensión normativa de hipostasiar determinadas estructuras interpretativas como modelos generales de la realidad de lo estético lo que mistifica su verdadero alcance. Porque en realidad la estética, semiológica o no, debe ya hoy ser consciente de la impertinencia de tal pretensión, que la vuelve a situar en el normativismo esencialista de la vieja disciplina.

El proceso hasta aquí descrito no debe mostrar solamente el paso de las teorías formuladas desde modelos psicologistas o empiristas a otros montados sobre modelos lingüísticos y semiológicos. Debe además demostrar el papel de esta teorización, que es lo contrario de la normatividad, pues es siem-

22. U. Eco, *La Struttura assente*, p. 70.

pre teorización crítica. La semiología estética, sea icónica o sea la de la *Obra abierta*, es sobre todo la teorización de determinadas experiencias lingüísticas a las que el gusto y la fuerza de persuasión de una poética vigente dan carta de beligerancia en el mundo de la realidad cultural.

Cuando OGDEN y RICHARDS en *Meaning of Meaning* discutían las quince definiciones distintas del término de "Belleza"²³ no hacían otra cosa que poner en evidencia el carácter polisémico de esta palabra. Pero, de la misma manera, podríamos establecer la pluralidad semántica de la noción de "Estética" o de la noción "Arte". Las distintas y cambiantes artes, al formular sus teorías, explicitan sus propias pretensiones, su "poética", que como ideología general refleja las motivaciones y las pretensiones implícitas en sus operaciones. Estas teorías son el primer nivel reflejo, a veces codificado con el lenguaje de la propia obra, implicado en ella, que expone el sentido último al que ésta tiende.

A la Semiología en su vertiente estética le corresponde, ante todo, recoger este hecho y formalizarlo a un nivel de generalidad superior, modelando los instrumentos interpretativos que permitan comprender los contenidos y los mecanismos insitos en el operar artístico.

Ésta es la verdadera significación de la moderna transformación de la disciplina estética que ya no puede pretender—como no lo pretende la filosofía—normativizar las prácticas concretas, sino que su labor posible, desde los más refinados instrumentos cognoscitivos, será la interpretación y la crítica, el trabajo de comprensión racional de un acotado campo de la práctica humana.

23. J. K. OGDEN y I. A. RICHARDS, *op. cit.*, pp. 152-55.