

REFLEXIONES EN TORNO AL COMPORTAMIENTO ESTETICO

Por: José Jairo Montoya Gómez

1. Planteamiento del problema

En el proceso de formación, consolidación y funcionamiento de nuestra cultura hay fenómenos que ni definimos, ni controlamos, ni muchas veces racionalizamos, justamente porque hacen parte de ese bagaje que modeliza la condición zoológica de nuestra existencia, y que aparecen a nuestros ojos como el sustrato que permite reconocernos como sujetos de una cultura. Razón tenía Aldox Huxley al decir que somos **beneficiarios**, pero también **víctimas** de una cultura. Si ciertamente sus códigos y sus prácticas definen el entramado en el cual nos podemos mover como sujetos, esos mismos códigos y prácticas prescriben los órdenes en los cuales podemos reconocernos y reconocer (o des-conocer) a los otros, también "sujetados" por "lo Mismo".

Nuestra cultura ha **espacializado** casi que milimétricamente ciertos dominios de la práctica humana y de nuestra constitución como sujetos, y con ello también ha **institucionalizado** esos quehaceres y ha **especializado** ciertos comportamientos.

Para nadie es extraño, por ejemplo, que dentro del ámbito de la **experiencia estética** —compartimentada en lo que comúnmente se llama lo sensible, la sensibilidad, la percepción—, tengamos una "esfera institucionalmente privilegiada: el arte". Quien dice experiencia estética, parece decir arte; y quien dice estética, señala específicamente una reflexión sobre el arte.

Esta primera correspondencia entre experiencia estética y arte,

Ha llevado con frecuencia no tanto a conceder una atención primordial a los fenómenos artísticos, dentro de nuestra disciplina (la teoría estética): lo cual, según es obvio, resulta absolutamente imprescindible, como (cuanto) a convertir el arte en el espacio **exclusivo de interés de la estética**, reductivamente entendida entonces como "filosofía del arte"¹.

Podemos señalar este hecho como un **fenómeno de institucionalización y privilegio de un hacer**.

1 JIMENEZ, José. *Imágenes del hombre*. Madrid: Tecnos, 1986, p. 61.

Sin embargo, a esta identidad también la acompaña otra reducción que parece operar con toda naturalidad: en tanto la "experiencia estética" es dominio del hombre, terreno privilegiado de un "hacer" que él cultiva y produce, el arte se convierte también en un **fenómeno universal**; vale decir, una práctica humana que tiene sus desarrollos y evoluciones, a la manera como la tienen otras prácticas humanas: **fenómeno de especialización de un comportamiento**.

Estos dos "supuestos" (el de considerar la experiencia estética como sinónimo del "arte", y el de tomar a éste como un fenómeno universal e intemporal), no son sin embargo más que hechos culturales e históricos que si bien proporcionan una especie de lugar común y natural cuando se habla del "arte", obedecen no obstante a condiciones específicas de nuestra cultura occidental. Ninguno de ellos es sin embargo aceptable. Si tomamos el primero, es obvio que

Desplegamos experiencias estéticas que no caen dentro del terreno del arte, como sucede cuando apreciamos estéticamente un rostro humano, o cuando hablamos de la belleza del mar².

Si tomamos el segundo, puede constatarse fácilmente que

Se eleva a **pauta estética universal** el conjunto de fenómenos de mayor significación estética de **nuestra tradición de cultura**, superponiéndose de forma **etnocéntrica** y **anacrónica** nuestros criterios estéticos a **situaciones culturales e históricas** antropológicamente diversas³.

Aún más, estos dos supuestos dan origen a otro lugar común que se prolonga justamente porque él recoge una tradición histórica cuyas raíces se encuentran justificadas en una concepción teleológica de la historia de la cultura: puesto que podemos hablar de una **actividad especial** en la esfera de lo sensible, susceptible de un desarrollo, es posible entonces tener una "consideración evolutiva y lineal del arte por la que se establece bajo dicha noción una secuencia de "desarrollo" que, desde "el arte primitivo" o el "arte prehistórico", llegaría hasta la situación del arte en nuestro presente"⁴. Fue un lugar común, y aún lo es para muchos historiadores del arte y estudiosos del fenómeno artístico, mirar la esfera de lo estético desde esta perspectiva "evolucionista" que piensa tanto el arte como sus concreciones particulares desde la óptica de un proceso lineal, acumulativo si se quiere, pero sobre todo movido por un desarrollo progresivo. Pero no es tanto la reflexión sobre el "arte", que muchas veces sólo traspasa implícita o explícitamente estos supuestos a su terreno, la que debe dar luz sobre ellos, cuanto un análisis de las formaciones culturales que originan dicha forma de comprensión.

2 JIMENEZ, J. Op. cit.

3 JIMENEZ, J. Op. cit., p. 61.

4 JIMENEZ, J. Op. cit., p. 61.

En un hermoso texto titulado *Raza y cultura*, cuya presentación en la Asamblea Mundial de la UNESCO en 1971 generó ciertas resistencias, Lévi-Strauss trae una bella metáfora que quizá nos sirva de punto de referencia para ubicar este problema:

La riqueza de una cultura, o del desarrollo de una de sus fases, no existe a título de propiedad intrínseca, sino en función de la situación en la cual se encuentra el observador en relación con ella: del número y de la diversidad de los intereses que le otorga. Imprimiendo otra imagen, uno podría decir que las culturas semejan trenes que circulan más o menos rápidamente cada uno sobre su propia vía y en diferente dirección. Aquellos que lo hacen lo mismo que la nuestra se nos presenta de manera más duradera y podemos observar con detenimiento el tipo de vagones y la fisonomía y la mímica de los pasajeros a través de los vidrios de nuestros respectivos compartimientos. Pero, si sobre otra vía oblicua o paralela, un tren pasa en sentido contrario, no percibimos más que una imagen confusa y que desaparece al instante, apenas identificable, a menudo reducida a una bruma momentánea en nuestro campo visual, que no nos brinda ninguna información sobre el acontecimiento mismo y sólo nos irrita porque interrumpe la contemplación plácida del paisaje que servía de telón de fondo a nuestros ensueños.

Ahora bien, todo miembro de una cultura es tan estrechamente solidario con ella como aquel pasajero ideal lo es de su tren. Desde el nacimiento y probablemente incluso antes —lo sostuve permanentemente—, los seres y las cosas que nos rodean adquieren en cada uno de nosotros un conjunto de referencias complejas que forman un sistema: conductas, motivaciones, juicios implícitos que después la educación viene a confirmar por la vía reflexiva que ella nos propone del devenir histórico de nuestra civilización. Nos desplazamos literalmente con ese sistema de referencias y los conjuntos culturales que se forman alrededor de él no nos son perceptibles más que a través de las deformaciones que les imprime. Puede incluso incapacitarnos para verlos⁵.

Basta examinar algunas manifestaciones de grupos étnicos que marchen por vías alternas a las nuestras, para comprobar no sólo la aguda analogía de Lévi-Strauss, sino para comprender también la irreductibilidad de lo estético a la esfera del arte y la imposibilidad de asimilar la belleza a una categoría universal.

a. El universo lingüístico abunda en ejemplos: tradición oral frente a lo "literario" en sentido estricto; relatos, cuentos, narraciones, juego lúdico con formas lingüísticas, rituales de la palabra o de quien la profiere, etc. Tales fenómenos difícilmente pueden catalogarse bajo el reducto específico de la "experiencia artística" con el lenguaje que conocemos como literatura.

b. El mundo de lo kinésico, de la danza o del manejo del cuerpo; la esfera de los cuidados del mismo o de sus "incuidados", como en la experiencia de la mística o de la tradición oriental, o en el rico universo de los tatuajes tan abundantes en las llamadas culturas primitivas aún existentes, o en las culturas africanas: muchos de ellos están

5 LEVI-STRAUSS, Claude. *Mirando a lo lejos*. Madrid: Emecé, 1986, p. 29-30.

incluso exentos de toda referencia artística; o como dice Margaret Mead al examinar el papel de la danza en la cultura Samoana, con una importancia tal en la constitución de la individualidad dentro del grupo, que “vician seriamente la danza como representación estética”⁶.

c. El universo del construir, del morar, del habitar, nos pone ante experiencias espaciales que poco o nada tienen que ver con lo que se denomina arte, pero sí con la sensibilidad: si para la Grecia clásica las relaciones entre el proyecto político y el ámbito de la construcción de la polis definen un entramado de relaciones no propiamente artísticas sino de construcción y erección de un contexto para el hombre ciudadano⁷, la “arquitectura” en la época de la ilustración abre todo un espacio de adorno y decoración cuyo estatuto trasciende los límites del construir; o la arquitectura moderna recupera dimensiones espacio-temporales nuevas enraizadas en todo un problema de funcionalidad cuyos alcances merecen otra atención.

Y esto por no hablar de aquellas experiencias que sobre el morar y el habitar han llevado en otras culturas a procesos de humanización del espacio y del tiempo cuyos referentes no son los nuestros y cuyo estatuto dentro de las prácticas humanas no pasa por su condición artística.

d. Ni qué decir de la llamada “esfera de la figuración”: difícilmente las primeras manifestaciones gráficas hasta hoy conocidas pueden tomarse sin más como testimonio de una experiencia “artística” aún en ciernes, claro está, primeras manifestaciones aún ingenuas de una figuración imperfecta. Ni mucho menos los primeros refugios del *homo sapiens*, abigarrados de caracteres, grafías, formas y figuras, conforman los primeros intentos de un “museo imaginario” como bellamente lo señalara Malraux. Difícilmente también ese cúmulo de imágenes e iconos que constituyen un rico patrimonio en las culturas como fruto de la percepción estética en su conjunto, ingresan sin más al dominio de lo artístico. A lo mejor una red de relaciones no necesariamente asimilables o medibles en torno a la experiencia artística, cruza y define esas producciones.

Cuando en el trabajo de la “talla” del marfil un esquimal —según nos relata el antropólogo Edmund Carpenter— “hace surgir” la forma de una foca, el “artista” esquimal no considera que él haya sido el “creador” de esa forma, sino alguien que “la liberó”, que la “ayudó a salir”. Podría parecer que esta experiencia es el anticipo o el equivalente de la expresión de Miguel Ángel cuando al considerar el acto de “creación” de la obra de

6 JIMENEZ G., J. Op. cit., p. 61.

7 JÄHNIG, Dieter. *Historia del mundo, historia del arte*. (trad. de Guillermo Hirate). México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 9.

arte escultórico, lo concebía como el proceso de “infundir en el mármol una forma bella, forjada en su mente en el proceso de contemplación espiritual de la belleza”⁸. No hay tal; si el artista renacentista “crea”, el “artista” esquimal tan sólo ayuda a emerger las formas. Por eso en su cultura lo importante no es el objeto artístico sino el proceso, el ritual que lleva a su producción.

Tanto en unas experiencias como en otras encontramos, pues, formas de institucionalización de la dimensión estética culturalmente diversas a las que en nuestra tradición dieron lugar al desarrollo del arte.

Aún más: es el carácter dinámico y abierto de los procesos estéticos, sus raíces simbólicas, lo que hace que desde nuestro presente podamos tomar como “arte” lo que originariamente no fue vivido como tal. Lo cual nos deja al menos indicados ciertos aspectos:

a. Es necesario rescatar la dimensión estética de las llamadas experiencias artísticas, y con ello evitar la reducción de la primera en la segunda.

b. Es necesario restituir la universalidad antropológica de la dimensión estética, justamente en el dominio de la llamada práctica simbólica. Vale decir, en ese proceso de mediación y de distanciamiento que el hombre instaura entre él y la realidad, y que definen para el ámbito de su comportamiento estético, una esfera propia.

c. “Frente a la universalidad antropológica de la dimensión estética, el arte aparece por consiguiente como una forma específica de institucionalización de lo estético, característica de nuestra tradición cultural”⁹, que además experimenta profundas y sucesivas transformaciones y modificaciones en el decurso histórico de dicha tradición.

Si hemos indicado al menos el lugar donde este doble proceso de identidad reductora se da, hemos también señalado la necesidad de desatar su mutua pertenencia, para ubicar el “arte” en su dimensión histórica, y para situar en toda su extensión el ámbito del comportamiento estético.

Quizá ello nos permita abrir un espacio de discusión sobre el fenómeno estético que ofrezca la posibilidad de situar ambos fenómenos en su contexto.

8 JIMENEZ, J. Op. cit., p. 623.

9 JIMENEZ, J. Op. cit., p. 62.

2. Estética - Lenguaje

O de cómo nuestra percepción y tematización sobre lo estético está mediatizada por la comprensión del lenguaje

a. No deja de sorprender la constatación que podemos hacer en la historia de nuestro pensamiento de una especial pertenencia entre la reflexión sobre el fenómeno del lenguaje y la forma de comprensión, de tematización y de justificación de la llamada actividad artística. A lo mejor dicha coexistencia comprensiva tenga explicaciones paleontológicas, de cuyos indicios ya tenemos noticia en la sorprendente obra de André Leroi-Gourhan. Pero para nuestros intereses bástenos al menos indicar algunas "calas" evidentes para constatar ese juego analógico establecido entre el acto de proferir palabras (propio del "polo funcional" de la cara), y la muy privilegiada actividad de pintar o, en forma más genérica, de efectuar trazos simbólicos (propia del "otro polo funcional" de la mano).

Primera cala

Al examinar la opción *alétheia* - *apaté* dentro del pensamiento griego, opción que justamente puede indicar la conversión de las "experiencias estéticas" de la Grecia clásica en un problema artístico como tal, Marcel Detienne enuncia así el problema:

En la historia de las categorías mentales, el historiador no alcanza las más de las veces sino estados de cosas. "Su transformación y mecanismo están por construir". Pero hay casos en los que la mutación se opera de algún modo ante los ojos del historiador, como una reacción química ante los de aquél que experimenta. Si tuviéramos por únicos testigos al pensamiento sofisticado por un lado y por otro al pensamiento filosófico, el paso del pensamiento religioso al pensamiento racional se nos escaparía, nos veríamos obligados a reconstruirlo. En nuestro caso contamos con dos testigos privilegiados: por una parte, Simónides de Céos; por otra, las sectas filosóficas-religiosas (...).

Simónides (nacido en 557-6 a. C.) representa un giro en la tradición poética, por el tipo de hombre que invoca y a la vez por la concepción que tiene de su arte. Ante todo, Simónides es el primero en hacer de la poesía un oficio; compone poemas por una suma de dinero.

(Primera circunstancia que, a los ojos de sus contemporáneos y de sus sucesores, es una total afrenta a la condición del poeta, del sabio, del adivino).

Pero Simónides al mismo tiempo enfoca de una forma nueva la función poética: acompaña a esta mutación, en efecto, un esfuerzo de reflexión sobre la **naturaleza de la poesía**. La antigüedad ha atribuido a Simónides esta famosa definición: "la pintura es una poesía silenciosa y la poesía una pintura que habla".

Sugestiva comparación, pues la pintura es una técnica que pone en juego una cualidad intelectual a la que Empédocles llama *Metis*, es decir, una destreza de oficio, e inseparablemente, una especie de mágica habilidad. El pintor amalgama los colores: a partir de estas materias inertes crea figuras a las que los griegos llaman *Poikila*,

cosas irisadas, abigarradas, animadas. Tradicionalmente la pintura ha sido considerada como un arte de ilusión, de "engañifa": el autor de los *Dissoi Logoi* la define como un arte en el cual el mejor es aquel que engaña, "haciendo el mayor número de cosas que se parezcan a lo verdadero". La analogía que Simónides señala tan claramente entre la pintura y la poesía confirma pues, plenamente, la anécdota que nos revela a este poeta como una especie de precursor de Gorgias.

Cuando le preguntaron a Simónides: ¿cuál es la razón de que sólo a los Tesalios no logres nunca engañar? respondió el poeta: son demasiado ignorantes para ser engañados por mí. De esta anécdota que algunos han querido atribuir a Gorgias, se deduce claramente que los antiguos trataban la poesía de Simónides como un arte de engaño, como una forma de expresión en la que *apaté*, era un valor positivo. A través de la pintura, que juega en la sociedad griega un papel cada vez más importante como forma de expresión, descubre el poeta uno de los rasgos que caracterizan su arte. Pero al mismo tiempo, descubre el carácter artificial de la palabra poética. Es esto lo que parece indicar la fórmula que Miguel Psellos atribuye a Simónides: "la palabra es la imagen (*eikon*) de la realidad". *Eikon* es el nombre técnico para designar la representación figurada, pintada o esculpida. Es la "imagen" creada por el pintor o el escultor. Simónides es poco más o menos contemporáneo de esa mutación que trastorna tanto a la significación de la estatua como a las relaciones tradicionales del artista y de la obra de arte. Desde fines del siglo VII, la estatua deja de ser un signo religioso, pasa a ser una "imagen", un signo figurado que intenta evocar en el espíritu del hombre una realidad exterior. Uno de los aspectos de esta mutación es la aparición de una firma en la base de la estatua o en el plano de la pintura; en la relación que el artista instituye con la obra figurada se revela como agente, como creador, a mitad de camino entre la realidad y la imagen. En los planos escultórico y pictórico, hay una solidaridad y la más estrecha, entre la forma de conciencia del artista y la invención de la imagen. Simónides representa precisamente el momento en que el poeta, a su vez, se reconoce a través de la palabra, cuyo carácter descubre por intermedio de la pintura y la escultura¹⁰.

Segunda cala

Privilegiando la función denotativa y el consecuente criterio de validez implícito en ella, gustaba ya Platón de utilizar en su tratado sobre *La República* al lenguaje como argumento explicativo para resaltar el carácter puramente imitativo de la pintura y excluir, en consecuencia, de la conformación de la ciudad griega, a estos "imitadores de apariencias". E invirtiendo el orden de implicación entre ambos, prefería valerse más bien del arte del pintor que del raciocinio del lógico, como punto de referencia para discernir, por analogía con él, la exactitud o no de las palabras, tal como lo ejemplifican la Carta VII y sobre todo el diálogo *El Cratilo*. Triunfo del icono sobre la simulación, o si se prefiere, erección de la copia como horizonte de la comprensión para el arte.

Tercera cala

Una mirada somera a las jerarquizaciones del saber imperantes hasta el Renacimiento, puede señalar inmediatamente la ausencia del concepto de arte, tal como hoy lo maneja-

10 DETIENNE, Marcel. Los maestros de verdad en la Grecia arcaica. (trad. de Juan José Herrera). Madrid: Taurus, 1983, p. 109 y siguientes. Subrayo yo.

mos. Si desde la antigüedad hubo una clara distinción entre las artes “liberales” y las llamadas artes e industrias “manuales” o mecánicas, era porque se asignaba a las primeras la dignidad de ser una actividad propia de hombres libres y dignos, y porque en definitiva todo era arte: *téchne*.

Desde Dioscórides hasta la Edad Media, e incluso hasta muy entrada la época renacentista, las Artes del *trivium* y el *quadrivium*, reconocían sólo entre ellas a la música y a la retórica, al lado de la gramática, la lógica, la aritmética, la geometría y la astronomía. No se contemplaban allí ni la arquitectura, ni la pintura y la escultura, porque tales actividades eran más bien producto sólo de una actividad manual. Dice W. Tatarkiewicz en su libro *Historia de seis ideas*:

Para que el antiguo concepto de arte engendrara al que hoy día se utiliza más, hubieron de suceder dos cosas: en primer lugar, los oficios y las ciencias tuvieron que eliminarse del ámbito del arte, e incluirse la poesía; y en segundo lugar, hubo que tomar conciencia de que lo que queda de las artes una vez purgados los oficios y las ciencias constituye una entidad coherente, una clase **separada** de destrezas, funciones y producciones humanas. Incluir la poesía entre las artes fue lo más fácil. Aristóteles, al establecer las reglas para la tragedia, había pensado ya que se trataba de una destreza y, por lo tanto, de un arte. Durante la Edad Media, por supuesto, esto se había olvidado, pero ahora era sólo cuestión de hacer que se recordara. Y cuando a mediados del siglo XVI se publicó *La Poética* de Aristóteles, traducida y anotada en Italia, una vez que ésta hubo despertado admiración y ganado un gran número de imitadores, dejó de ponerse en duda la inclusión de la poesía entre las artes¹¹.

Portadores de una destreza especial, pero también productos del ingenio, tanto las obras artesanales como la poesía, constituyen pues para el Renacimiento las actividades que se cobijan bajo el nombre de arte, definido ahora como

Algo que exhibe, al mismo tiempo en su ejecución la **mano de la fantasía** para contemplar lo visto (en tanto que latente bajo el tejido de lo natural), y **aferrarlo con la mano**, siempre que pueda ser representado como verídico lo no existente¹².

Esta transformación implicaba justamente el que muchos de los conceptos que la Retórica había elaborado en torno a las obras “artísticas” producidas con el lenguaje, pasasen al ámbito de los oficios manuales o artes del “diseño”.

En efecto:

La creación de imágenes en materiales, como piedra, escayola, pigmentos, piedra como arquitectura, etc., fue incluida en el círculo de las grandes artes y con esto, y

11 TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*. (trad. de Francisco Rodríguez M.). Madrid: Tecnos, 1988. p. 43.

12 BAUER, Hermann. *Historiografía del arte*. (trad. de Rafael Lupiani). Madrid: Taurus, 1983. p. 16.

mediante la Retórica en ello comprendida, lo artesanal fue redimido como arte (...) La destreza artística, vista ahora como **ingenio y genialidad**, se acepta como la más alta región de la retórica¹³.

Vale decir, la reflexión sobre el ámbito propio de lo poético y del manejo que allí se hace del lenguaje, sirve de modelo y de horizonte para el ingreso de la "plástica" al dominio del arte.

Cuarta cala

La llamada época clásica no debía ser la excepción a este juego analógico entre el arte y el lenguaje, máxime cuando ambas actividades definían en esta época su razón de ser en torno a un lugar común: la representación.

Si la pintura re-presenta la realidad como el lenguaje representa al pensamiento, es porque ambos ponen en obra el acto deliberado de un sujeto que construye signos para tales fines. Y si la primera lograba conformar el "lenguaje de la sensibilidad", que la teoría estética clásica estructuró como efecto artístico por excelencia, el segundo lograba construir una suerte de cuadro cuyo original era el pensamiento, —bella metáfora utilizada por M. Beauzée en el artículo *Grammaire* de la *Enciclopedia*— y cuya forma de operar debía explicitarla la *Gramática General*.

Mas a diferencia de los casos antes mencionados, la analogía toca ahora de raíz la razón de ser del lenguaje, al servir como forma de comprensión de su elemento fundamental: el signo. En efecto, no son la palabra, ni el gesto, ni el símbolo, los ejemplos más evidentes del llamado signo. La representación gráfica o espacial —designada bajo los nombres de cuadro, pintura, mapa o dibujo— permiten comprender mejor su forma de funcionamiento y definen más escuetamente su composición interna: he aquí uno de los ejemplos más significativos, la *Logique de Port Royal*, texto colateral a la *Grammaire générale et raisonnée*, dice:

Cuando uno considera un objeto en sí mismo y en su propio ser, sin importar la vista del espíritu a aquello que él puede representar, la idea que uno tiene de él, es una idea de cosa, como la idea de la tierra, del sol. Pero cuando no se mira un objeto más que como representando otro, la idea que uno tiene de él es una idea de signo y ese primer objeto se llama signo. Es así como uno mira cotidianamente los mapas y los cuadros: así el signo encierra dos ideas: la una, de la cosa que representa; la otra, de la cosa representada; y su naturaleza consiste en excitar la segunda por la primera¹⁴.

13 BAUER, H. Op. cit., 1983. p. 16-17.

14 PORT-ROYAL. 1965.

Representación de una representación y semejante al cuadro o al mapa, el objeto del signo deberá pues ser sustituible y equivalente a la idea del objeto significado; con razón es lo que es, por esa capacidad de desdoblamiento que posee y gracias al cual se constituye en punto nodal del análisis del lenguaje.

Cuando la época clásica pudo pensar a la obra de arte como objeto de la vivencia estética y al arte como expresión de la vida del hombre, y por ende como manifestación de cultura, era porque el estatuto de la representación asumía también para la actividad artística el papel privilegiado de su razón de ser; o como sintéticamente lo expresa Martin Heidegger, porque se debía "colocar el arte en el campo visual de la estética"¹⁵.

Representación de una representación, el arte de la época clásica asume justamente la paradoja de acercarse tanto al lenguaje como para que necesite también alejarse totalmente de él.

Quinta cala

Cuando Federico Nietzsche pronunció su lección inaugural sobre *Homero y la filología clásica* para regentar la cátedra de filología en la Universidad de Basilea, estaba poniendo de presente la férrea pertenencia de la estética al lenguaje y de éste al planteamiento filosófico. Pero quizá con ello se estaba también planteando ese drama personal que lo llevaría en muy poco tiempo a abandonar el trabajo propiamente filológico, o mejor aún a desplazar su reflexión sobre el lenguaje hacia los terrenos de la estética.

El nacimiento de la tragedia, más allá de los entusiasmos juveniles que hacen de ella ciertamente una obra apresurada, es un buen testimonio para comprender una reflexión seria sobre la necesidad de reivindicar otro espacio para el lenguaje y el arte justamente al desatar a este último del primero.

Los múltiples aforismos de *Humano, demasiado humano* y sobre todo sus reflexiones en torno a puntos privilegiados de la estética o a autores particulares que figuran en *El crepúsculo de los ídolos* son un buen material de trabajo, tanto para la comprensión del fenómeno estético, como para la del fenómeno del lenguaje, comprensión cuyos efectos sólo ahora parecen recobrar la importancia que nuestra tradición filosófica y lingüística quiso siempre negarle. (Recordemos solamente la polémica suscitada en torno a su trabajo genealógico en autores como Habermas, Lyotard, Derrida, etc., o al desarrollo de esta veta interpretativa en autores como Simon Marchand Fiz y Gianni Vattimo).

15 HEIDEGGER, M. *Sendas Perdidas*. (Trad. de José Rovira Armengol). Buenos Aires: Losada, 1960, p. 68.

Sexta cala

Bástenos mencionar para lo que aquí nos interesa, no sólo los entusiasmos iniciales originados en torno a la llamada “lingüística”, de cuyos modelos de trabajo quisieron apropiarse muchos análisis literarios, sino también los intentos de llevar a la arquitectura, la plástica, la música, el teatro y la danza, las metáforas del “código”, el “sistema”, el “signo”, el “significante”, el “significado”; en fin, del “lenguaje artístico”, como propuestas para una nueva forma de comprender y examinar el dominio del arte.

Los intentos y las realizaciones pululan. Y la necesidad de realizar un balance de estos logros y/o traslapes quizá nos ponga de presente la pertinencia de una reflexión que parece erigirse en uno de los puntos cruciales de la teoría estética contemporánea, cuyas raíces se hunden en el espacio actual de la reflexión sobre el lenguaje: la llamada semiótica estética.

b. A riesgo de dejar muchos fenómenos sin enunciar, es preciso al menos sacar algunas consecuencias de esta pertenencia recíproca entre el arte de proferir palabras y el acto de realización de obras de arte.

i. Esta reciprocidad señala justamente el marcado acento logocentrista de nuestra cultura:

Cifrar la creencia en el *logos* apofántico, implica subordinar el acto de la escritura, del *gramma*, del “grafos” a la condición de re-duplicación de un proceso que acaece en el lenguaje verbal, (¿depositario privilegiado y primero del pensamiento?), tal como lo examina minuciosamente André Leroi-Gourhan en el capítulo VI de su libro *El gesto y la palabra*, dedicado justamente a los “símbolos del lenguaje”. Dice:

Los lingüistas que se esforzaron por estudiar el origen de la escritura, han considerado frecuentemente las pictografías proyectando sobre ellas una mentalidad nacida de la práctica de la escritura. No carece de interés constatar que las únicas verdaderas “pictografías” que conocemos son todas recientes y que la mayor parte de ellas nacieron, entre grupos sin escritura, una vez establecido el contacto con viajeros y colonos originarios de países con escritura. Por consiguiente, no parece posible utilizar la pictografía de los esquimales o de los indios como elemento de comparación para comprender la ideografía de pueblos anteriores a la escritura. Por otra parte, frecuentemente se ha ligado el origen de la escritura a los procedimientos de memorización de valores numéricos (...) Sí, efectivamente, la linealización alfabética puede desde su origen haber tenido relaciones con unos dispositivos de numeración, los cuales eran forzosamente lineales, no sucede en absoluto lo mismo para el simbolismo figurativo más antiguo. Razón que me lleva a considerar la pictografía como algo distinto a una forma de infancia de la escritura.

En el hombre, el pensamiento reflexivo es apto para hacer abstracción de la realidad en un proceso de análisis cada vez más preciso, de manera que unos símbolos constituyen paralelamente el mundo real; es el mundo del lenguaje, gracias al cual queda asegurada la posesión de la realidad. Dicho pensamiento reflexionado que se expresaba concretamente por el lenguaje vocal y la mímica de los antrópodos, proba-

blemente desde su origen, adquiere en el paleolítico superior el manejo de representaciones, permitiendo al hombre expresarse más allá del presente material. Sobre los dos polos del campo operatorio se constituyen, a partir de las mismas fuentes, dos lenguajes: el de la audición, ligado a la evolución de los territorios coordinadores de los sonidos, y el de la visión, ligado a la evolución de los territorios coordinadores de los gestos traducidos en símbolos materializados gráficamente. Esto explicaría el hecho de que los más antiguos grafismos conocidos sean la expresión desnuda de valores rítmicos. Sea lo que sea, el simbolismo gráfico se aprovecha, en relación al lenguaje fonético, de una cierta independencia: su contenido expresa en las tres dimensiones del espacio lo que el lenguaje fonético expresa en la única dimensión del tiempo. La conquista de la escritura ha sido precisamente la de hacer entrar, mediante el uso del dispositivo lineal, la expresión gráfica en la subordinación completa a la expresión fonética. A estas alturas, la ligazón del lenguaje a la expresión gráfica es de coordinación y no de subordinación¹⁶.

Cifrar la creencia en el *logos*, implica como presupuesto la determinación del ser de las cosas como presencia, y la consiguiente exclusión de la grafía y del trazo a las exterioridades del sentido. A esta exclusión ha dedicado J. Derrida sus trabajos sobre la *Gramatología*, cuyos análisis intentan, desde la perspectiva de la crítica a la filosofía occidental (o más específicamente a la metafísica) seguir el desarrollo histórico de la propuesta que hemos enunciado de Leroi-Gourhan¹⁷.

Cifrar la creencia en el *logos*, en fin, implica la anatematización de lo simbólico como lugar de ambivalencia, de falencias e incluso de “engaño” e ilogicidad, tal como acertadamente lo ha desarrollado Gilbert Durand en su libro *La imaginación simbólica* y en la *Introducción a las estructuras antropológicas de lo imaginario*.

No sería arriesgado caracterizar nuestra cultura como un proyecto iconoclasta en torno a lo simbólico. De Grecia a la moderna ciencia del lenguaje, la obsesión ha sido confinar al máximo ese poder incontrolable de lo simbólico, justamente porque en el símbolo ni hay preexistencia de un significado, ni hay un lazo natural entre el significado y “su” significante, ni hay proceso de significación o de sentido por fuera del acto epifánico y ambivalente del símbolo; proceso totalmente contrario a lo que nuestra cultura ha acabado por instaurar en torno al pensamiento¹⁸.

ii. Difícilmente puede separarse esta relación lenguaje-arte del fenómeno político de la “jerarquización de la *polis*”, tematizada ya por la filosofía platónica.

16 LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*. (trad. de Felipe Carrera). Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971, p. 191 y siguientes.

17 Remitimos a la lectura del capítulo 1o. *El libro y el comienzo de la escritura*. Derrida. 1971. pp. 11-35).

18 SPERBER, J. 1988 *El simbolismo en general*. (trad. de J. M. García de la Mora). Barcelona: Anthropos, 1988.

El advenimiento de la ciudad, la conformación de una nueva conciencia ciudadana, las nuevas relaciones instauradas entre sus habitantes, la necesidad de un nuevo escenario político, etc., son fenómenos concomitantes al de un lenguaje centrado en el nivel argumentativo de un *logos*, y al de un “arte” pensado en su condición mimética. Así lo expresa J. P. Vernant:

El régimen de la ciudad nos ha parecido solidario de una concepción nueva del espacio, al proyectarse y encarnarse las instituciones de la *polis* en lo que podríamos denominar un espacio político. Nótese a este respecto que los primeros urbanistas como Hipodamos de Mileto, fueron en realidad teóricos políticos: la organización del espacio urbano no fue más que un aspecto del esfuerzo más general por ordenar y racionalizar el mundo humano¹⁹.

Nuevo espacio social centrado: el *kratos*; en torno a él, los individuos que ocupan sus posiciones en una completa simetría. El *ágora* “que realiza ahora sobre el terreno ese ordenamiento espacial, constituye el centro de un espacio público y común”²⁰, y el escenario propicio para la discusión y el debate: del poder de la palabra proferida por el sabio y el poeta, pasamos ahora a la fuerza de convicción que con ella se logre: esto es, al sofista, al retórico o en últimas, al “amante” de la sabiduría. O como acertadamente dice M. Detienne, “en un mundo en el que las relaciones sociales están dominadas por la palabra, el sofista y el retórico son ambos técnicos del *logos*”²¹.

Justo cuando esta transformación acaece, el arte *poiético* (el de la producción de cosas artificiales cuyo dominio va desde el producir práctico hasta el producir mimético pasando por el producir artesanal propiamente dicho), requiere ahora de una justificación en la estructura de la *polis*. De darle cuerpo a ello se ocupará justamente Platón.

iii. Esta reciprocidad entre el lenguaje y el arte marca otro correaquisito que la sostiene y del cual Nietzsche supo dar cuenta en muchos de sus aforismos: una concepción dicotómica de la realidad cuyo máxima expresión se encuentra en lo que el planteamiento nietzscheano denomina **visión cristiana del mundo**.

Sinteticemos este aspecto con un penetrante aforismo de Nietzsche:

Lo que más fundamentalmente me separa de los metafísicos es esto: no les concedo que es el yo quien piensa. Tomo más bien al yo mismo como **construcción del pensamiento**, del mismo orden que lo son “materia”, “cosa”, “sustancia”, “individuo”, “meta”, “número”, por consiguiente como una **ficción reguladora** gracias a la cual uno se imagina e introduce una especie de consonancia, por consiguiente una

19 VERNANT, J. Pierre.. *Los orígenes del pensamiento griego*. México: Siglo XXI, 1982. p. 100.

20 VERNANT, J.P. Op. cit., p. 100.

21 DETIENNE, Op. cit., p. 123.

especie de "inteligibilidad" en el mundo del devenir. La fe en la gramática, en el sujeto lingüístico, en el Objeto, ha tenido hasta ahora a los metafísicos bajo el yugo (...) Es el pensamiento quien plantea el yo pero hasta ahora se creía...que en el yo pienso había yo no sé qué de inmediatamente conocido y que ese yo era la causa dada del pensamiento y que se comprendían por analogía con ella todas las demás relaciones de causa a efecto. Esta ficción puede ser ahora corriente e indispensable, pero eso no prueba que no sea un producto de la fantasía: algo quizá necesario para la vida, pero sin embargo falso²².

En tanto toda forma de pensamiento se ha concebido como pensar esencial (y aquí las relaciones verdad-apariencia, *alétheia-apaté*, causa-efecto, determinante-determinado etc., tienen su razón de ser), y se le ha asignado a la filosofía la tarea de fundamentarlo, imponiendo así los criterios de veracidad que deben acompañarlo, el tratamiento del fenómeno del lenguaje también ha debido buscar en la estructura de la gramática la razón de ser de su operatividad.

Pensar-filosofía, lenguaje-gramática (lógica), no son pues más que efectos paralelos y coexistentes de la concepción de la verdad como adecuación entre "universos" separados: la realidad y el pensamiento, ahora opuestos como dos entidades.

Cuando Nietzsche enuncia en el acápite titulado *La razón en la filosofía* de su libro *El crepúsculo de los ídolos*, una verdadera tarea genealógica respecto al problema de la concepción dicotómica de la realidad, esboza así esta pertenencia que estamos mencionando:

Por su génesis el lenguaje pertenece a la época de la forma más rudimentaria de psicología: penetramos en un fetichismo grosero cuando adquirimos conciencia de los presupuestos básicos de la metafísica del lenguaje, dicho con claridad: de la razón. Ese fetichismo ve en todas partes agentes y acciones; cree que la voluntad es la causa en general; cree en el "yo", cree que el yo es un ser, que el yo es una sustancia, y proyecta sobre todas las cosas la creencia en la sustancia-yo; —así es como crea el concepto de "cosa" (...) El ser es añadido con el pensamiento, es introducido subrepticamente en todas partes como causa; del concepto de "yo" es del que se sigue como derivado, el concepto de "ser" (...) Al comienzo está ese funesto y grande error de que la voluntad es algo que produce efectos, —de que la voluntad es una facultad (...) Hoy sabemos que no es más que una palabra (...) Mucho más tarde, en un mundo mil veces más ilustrado, llegó a la conciencia de los filósofos, para su sorpresa, la seguridad, la certeza subjetiva en el manejo de las categorías de la razón: ellos sacaron la conclusión de que esas categorías no podían proceder de la empiria (...) ¿De dónde proceden pues? Y tanto en la India como en Grecia se cometió el mismo error: "nosotros tenemos que haber habitado ya alguna vez en un mundo más alto (...) ¡Nosotros tenemos que haber sido divinos, pues poseemos la razón! (...) La razón en el lenguaje: ¡Oh, qué vieja hembra engañadora! Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática (...)"²³.

22 COLLI, G. Tomado de *Nietzsche, 125 años*. (Ed. de Ramón Pérez M). Bogotá: Ed. Temis, 1977, p. 327.

23 NIETZSCHE, F. *El crepúsculo de los ídolos*. (Trad. de Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza, 1981, pp. 48-49.

Basta pensar un poco en la manera como hemos adscrito el ámbito de la experiencia estética a “lo sensible”, subsumiendo incluso en dicho término el concepto de percepción y sensibilidad, para comprender cómo también en la esfera de lo artístico acabamos duplicando esta visión dicotómica de la realidad.

Cuando la opción entre la razón y la sensibilidad adquirió los matices de una **oposición** entre dos formas de relacionarnos con las cosas, la razón de ser de una actividad como el arte se vio también condenada a una perpetua justificación. (Sólo que allí ya no era la experiencia estética la que hablaba sino la política).

No sería una hipótesis arriesgada plantear el hecho de que nuestra cultura siempre ha pensado el lenguaje como un **problema de lectura del mundo**: testimonio de ello es no sólo la concepción dominante (es decir naturalizada) que tenemos de él como **representación duplicada** de la realidad —esta vez en el pensamiento—, sino incluso el predominio de una concepción lógica del mismo.

Nos hemos instalado ya en el terreno del **sentido**; es decir hemos desplazado la **significación** hacia el **ámbito** de las cosas, y de esta forma hemos acabado pensando al lenguaje como el terreno de una transparencia y una claridad que es posible lograr justo cuando él logra dejar entrever en sus significantes (esto es, representación, icono o si se quiere, figura o tropo) el mundo pleno de las cosas, la esencia de ellas, el ser (o mejor la razón de ser), el sentido de ellas.

Saber manejar el lenguaje es pues sinónimo de **transparencia** en su utilización; o lo que es lo mismo, postular su carácter de intermediador entre el pensamiento, y su rasgo instrumental que hace de las palabras, recipientes del sentido. Es decir: el mundo y el pensamiento se han separado; el ser y el pensar se han escindido; el decir y el nombrar se han fragmentado. Queda así el campo abierto en el cual se tematizará el lenguaje.

Entre el conocimiento y las cosas, el poder de la palabra se revestirá desde ahora del poder de **consignar** o **no** la esencia de las cosas. Las palabras se retiraron de las cosas (en el sentido auténticamente pragmático que esta aserción tiene), pero porque también se retiró de ellas la significación que, convertida ahora en **sentido**, puede sólo aislarse de las cosas, gracias al carácter de marca (signatura) que les permite a las palabras ser sus depositarios. El lenguaje se convirtió así en problema, y más exactamente en **problema de lectura**.

Basta ampliar esta reflexión a la esfera de esa otra actividad que también juega supuestamente a duplicar la realidad, no en vista a una comprensión de ella —en cuyo caso sus “signaturas” deberían ser transparentes como lo es el lenguaje—, sino a un deleite en su presentación, para que comprendamos también porqué el arte se convierte en un **problema de lectura (representativa) del mundo**, y cuya razón de ser debe también tener su justificación.

Es esto lo que explica ese simpático acotamiento que en nuestra experiencia cotidiana hacemos cuando al hablar de arte pensamos en la “pintura”, es decir, en un representar, en un mundo icónico lleno de imágenes duplicadoras (cuya ausencia lógicamente nos desconcierta); que a la hora de reflexionar sobre ellas no nos queda más que asignarles el estatuto de no ser transparentes, de ser incluso engafifas de sentido, pero que tienen el encanto de poder ser claras, armoniosas, perfectas, proporcionadas, en síntesis, bellas.

Si la “lógica” en su acepción más amplia se las tiene que ver con el lenguaje, será a la llamada “estética” a quien corresponderá comprender el “estatuto representativo” de ese juego de imágenes que es el arte. Ambos señalan pues su profunda pertenencia en el espacio de nuestra cultura.

3. Qué pasa en el dominio de lo estético en nuestra experiencia contemporánea

Cuando Ernst Cassirer describe en 1934 el contexto en el cual había pensado su monumental obra *La Filosofía de las Formas Simbólicas*, sintetiza en cuatro páginas la propuesta que resume, a nuestro modo de ver, uno de los grandes aportes de las nacientes ciencias humanas: la comprensión del hombre como animal simbólico.

No es este el fruto de un trabajo de reflexión teórica:

Las líneas de fuerza que habían de consolidar este nuevo horizonte desde el cual se revelan y unifican fenómenos tan diversos como los que llevan al desarrollo de la lógica matemática, el psicoanálisis, la antropología social, la historia de las religiones, el arte, las ciencias naturales, la incipiente teoría lingüística, el proyecto semiótico, etc., provienen —entre otras cosas— de un cuestionamiento radical de la categoría de **representación**.

Más allá de los aportes teóricos y prácticos de este universo de nuevos enfoques y nuevas disciplinas, queremos mencionar para nuestros intereses dos aspectos fundamentales:

El primero tiene que ver con la concepción misma del universo simbólico: es decir, la comprensión del fenómeno humano justamente como esa urdimbre de redes simbólicas que el hombre construye en los dominios del mito, la religión, el arte, la ciencia y el lenguaje, y que definen no el lugar duplicado (bien o mal poco importa) de una realidad preexistente, sino el espacio de reconocimiento de nosotros en tanto “humanos”. Los aportes de Freud al hablar del principio de realidad como un constructo, o los de F. de Saussure por rescatar al lenguaje de su simple papel nomenclador, o los intentos de la etnología por comprender las estructuras del mito, más allá de la concepción de ellos como simples elaboraciones prelógicas de la realidad o, en fin, los debates en torno al carácter de **constructo** que tiene la esfera del conocimiento científico, son entre muchos

otros, ejemplos de esta encrucijada polivalente que rescata la dimensión simbólica en la experiencia humana.

El segundo aspecto importante es el siguiente: una frase puede sintetizar los efectos de este rescate: se trata de **desnaturalizar los problemas de la cultura**. Para el caso que nos interesa, se trata básicamente de desnaturalizar la concepción del lenguaje, y desnaturalizar la concepción del arte.

1. Bastaría seguir con detenimiento los caminos recorridos por la “literatura romántica y simbolista” del siglo XIX, para encontrar en esta experiencia el desmonte de un **lenguaje-intermediario** entre la realidad y el pensamiento. O bastaría pensar en la encrucijada del debate filológico del mismo siglo, para rastrear ya en los estudios sobre el lenguaje, la puesta en escena de una **realidad sonora**, con leyes internas de funcionamiento que trasciende el ámbito del individuo y que tienen el efecto de construir sentido en torno al mundo, como bellamente lo desarrollara Humboldt. Un objeto entre otros, la experiencia en torno al lenguaje debía acabar desmontando su estatuto intermediario y en su lugar más bien realzar su papel protagónico en la constitución simbólica de la experiencia humana.

Saussure hablaba del carácter sistemático de los códigos lingüísticos y privilegiaba no tanto la sustancia cuanto la forma en la estructuración de sus elementos mínimos (los signos). Jakobson mostraba cómo las configuraciones de la estructura fonológica de una lengua imponían restricciones en el potencial fonológico-fonemático del niño. Piaget desarrollaba su hipótesis sobre la formación del concepto de símbolo en el niño, justamente como materialización de su capacidad simbólica.

En síntesis: el papel de intermediario que se le hizo jugar indiscriminadamente al lenguaje, aparecía ahora subordinado a la naturaleza constitutiva de la experiencia humana que ahora adquiría, y que hacen de él uno de los elementos definitorios de la constitución del sujeto. Cuando la etnología, la antropología social, la semiótica de la cultura y tantas disciplinas de nuestro siglo, intentan comprender los códigos y sistemas simbólicos de las diferentes etnias o culturas como redes o urdimbres en las cuales nos reconocemos y definimos como sujetos humanos, no hacen más que poner a prueba el postulado que hemos señalado: **des-naturalizar el lenguaje y abrir un nuevo espacio para su comprensión.**

2. Cuando Paul Klee señalaba que no era tarea del arte representar lo visible, sino “hacer visible lo invisible”, estaba justamente sintetizando la experiencia estética que desde fines del siglo pasado había abierto nuevos horizontes para la plástica, la arquitectura, la música, etc., y que en su forma más inmediata entraban en una abierta oposición con el estatuto representativo del que al parecer habían gozado.

A estas experiencias, así como al sinnúmero de reflexiones que desde la teoría estética, la crítica y sobre todo la historia del arte intentaban explicitar no sólo estas experiencias sino también la **dimensión estética** propiamente dicha, podemos ciertamente caracterizarlas como verdaderos esfuerzos por **des-naturalizar el arte**, y en su lugar intentar comprenderlo como una verdadera **dimensión simbólica**, al lado de (no por debajo de o en contra de (...)) aquellas otras que configuran la experiencia humana.

Habrán notado ustedes —dice Kandinsky en 1938— que no he dicho ni una sola palabra sobre “el objeto”, aunque he hablado largo y tendido sobre la pintura y sus medios de expresión. La explicación es sencilla: he hablado de los medios pictóricos esenciales, es decir indispensables. Será siempre imposible crear un cuadro sin “color”, o sin “dibujo”, pero la pintura sin “objeto” existe en nuestro siglo desde hace más de treinta años²⁴.

Des-naturalizar el arte es, a nuestro modo de ver, una tarea similar a la de **des-teologizar el arte**, y por ello pensamos que en su lugar es posible al menos esbozar una **paleontologización** del mismo.

4. Presupuestos de una paleontología de lo simbólico

a. *Los Prolegómenos a una teoría del lenguaje* de Louis Hjelmslev han pasado ya al acervo de las teorías lingüísticas como un modelo de análisis cuyas pretensiones se enmarcan en la posibilidad de construir un álgebra de la lengua. Así mismo, los últimos capítulos de este texto señalan justamente el esbozo de una posible semiología, de cuyos rendimientos tenemos testimonio en la obra de Roland Barthes.

Sin embargo hay otra vertiente de este trabajo que bien merece al menos un pequeño examen, porque a lo mejor no es una reflexión exclusiva del dominio de lo lingüístico: es la perspectiva de una **teoría semiótica generalizada** que pone incluso en suspenso la noción de lengua como sistema de signos y la estructura de éstos como unidad de dos caras.

Recordemos simplemente: **dos planos**, uno de la expresión y otro del contenido; **dos componentes**, el de la forma y el de la sustancia. Y en su configuración, es decir en este espacio topológico, un **campo de funciones** que especifica por relaciones de interdependencia y solidaridad entre sus componentes, lo que el mismo Hjelmslev llamará **función signo**.

24 KANDINSKI, Wassily, *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores, 1982, p. 14.

Si la estratificación del sistema semiótico permite distinguir en el plano del contenido una sustancia y una forma del mismo, y en el plano de la expresión una sustancia y una forma de ella, es porque el signo ya no tendrá la característica de ser una entidad de dos caras unidas arbitrariamente (o incluso necesariamente según lo postula E. Benveniste), sino la de ser específicamente un **campo funcional**:

Cada lengua (o régimen signico, decimos nosotros), establece sus propios límites dentro de la "masa de pensamiento" amorfa; destaca diversos factores del mismo en diversas ordenaciones, coloca el centro de gravedad en lugares diferentes y les concede diferente grado de énfasis (...) Igual que la misma arena puede colocarse en moldes diferentes y la misma nube adoptar cada vez una forma nueva, así también el mismo sentido se conforma o estructura de modo diferente, en diferentes lenguas.

Lo que determina su forma, son únicamente las *funciones de la lengua* (o del régimen signico), la función de signo y las funciones de ahí deducibles. El sentido continúa siendo, en cada caso, la sustancia de una nueva forma, y no tiene existencia posible si no es siendo sustancia de una forma u otra.

Reconocemos por tanto en el contenido lingüístico (o signico), en su proceso, una forma específica, la **forma del contenido**, que es independiente del sentido, y mantiene una relación arbitraria con el mismo, y que le da forma en una sustancia de contenido²⁵.

No hace falta reflexionar mucho para descubrir los mismos elementos en el plano de la expresión y para comprender que el signo es pues signo de una sustancia del contenido y signo de una sustancia de la expresión, si se quiere conservar o retomar la definición clásica del mismo.

Si queremos además pensar en el signo como **signo de algo**, habrá que especificar esta referencialidad más bien como la posibilidad que tiene la "forma del contenido" de un signo, de subsumir ese algo como "sustancia del contenido", de la misma forma que es signo de una "sustancia de expresión".

Hjemslev concluye así:

Parece pues más adecuado usar la palabra signo para designar la unidad que consta de forma de contenido y de forma de expresión, y que es establecida por la solidaridad que hemos llamado **función signo**²⁶.

Jamás habrá una función signo sin la presencia simultánea de esos dos fúctivos; y jamás aparecerán juntos sin que esté presente entre ellos la función de signo. Fuera de esta solidaridad, no tiene sentido hablar de un contenido sin expresión, o viceversa, de

25 HJEMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. (trad. de José Luis Díaz de L.) Madrid: Gredos, 1980, p. 79.

26 HJEMSLEV, Louis. Op. cit., 1980, p. 67.

una expresión sin contenido. Sólo así puede considerarse una delimitación de los signos que, definiendo ese campo de funciones, acaban configurando **regímenes signícos** llamados lenguas o sistemas semióticos.

b. Solemos operar, cuando se trata de comprender la especificidad de nuestra condición humana, con “pares de oposiciones” que aíslan, diferencian e incluso oponen espacios más o menos acotados:

i. Diferenciamos al hombre de las especies animales como dos terrenos (o estratos) totalmente distintos.

ii Oponemos la naturaleza a la cultura, como dos estados en los cuales operan condiciones totalmente diferentes.

iii. Asignamos una clara oposición entre el dominio instintivo (propio de la animalidad), y el ámbito de la inteligencia (propio del comportamiento humano).

iv. En fin, designamos el universo de las condiciones materiales de la vida bajo la noción de **naturaleza**, y agrupamos las manifestaciones “espirituales” del hombre bajo el nombre genérico de cultura.

Más allá de los trabajos filosóficos y etnológicos que en nuestro siglo han puesto en tela de juicio estas dicotomías, (mencionemos a manera de ejemplo los trabajos de Lévi-Strauss, de J. Baudrillard, etc.), es posible pensar en una dirección paleontológica que ubique en estos planos de la existencia, **estratos** diferentes conformados por **campos funcionales** también diferentes. Intentemos examinarlos:

b.a. En efecto, la organización funcional de nuestro mundo humano, involucra una serie de elementos del mundo animal —sobre todo del de los vertebrados mamíferos— que en nada se diferencian de él: operaciones técnicas a nivel de la boca, utilización de la mano para funciones técnicas; pero que a lo mejor señalan **formas funcionales** originales, dadas ellas alrededor de nuestra condición de **bipedia**, condición que produce una doble desterritorialización en el hombre:

Respecto de la mano: liberación de la pata anterior de los compromisos de locomoción y liberación de la mano de su función prensil y locomotora (consecuencias ambas del bipedismo).

Más que un órgano, este **nuevo espacio de funciones** hace de la mano un proceso dinámico funcional que se prolonga en lo que podemos denominar genéricamente como herramientas. En efecto:

En la perspectiva relacional, la mano no ha de ser considerada sólo como órgano; es más bien un proceso dinámico funcional que opera como codificación (código digital) que "posibilita una actividad palpadora que configura las cosas en objetos "a la mano", con sentido vital". Esta formación dinámica se prolonga en formas en actividad que llamamos herramientas y que implican sustancias como material formado (productos) que a su vez sirven de herramientas. A causa de esto podemos decir de la mano que es la **forma general de contenido**, conjunto de redes en las cuales se realizan prácticas de las cosas y del pensamiento, y que marcan discontinuidades, rupturas, comunicaciones, difusiones, nomadismo, sedentarismo, etc., de las poblaciones humanas²⁷.

Es decir: mano-útil: forma general de contenido.

Respecto a la cara y paralelo a ello, aumento progresivo del volumen del cerebro, gracias al cual aparecen los territorios en los cuales se puntualizan los elementos diferenciadores de la motricidad fina, y en donde se organizan las diferentes regiones donde las representaciones auditivas y visuales se coordinan para asegurar a los órganos faciales una motricidad orientada hacia la producción de los sonidos organizados del lenguaje.

Dicho de manera más general, éste es el substrato cerebral de las dos funciones (función visibilidad, función enunciativa) que vendrán a articular el archivo audiovisual del saber, es decir, lo visible y lo enunciable²⁸. Dice Leroi-Gourhan en su artículo titulado **Técnica y sociedad en el animal y en el hombre**:

La situación funcional propia de los antrópodos (mano independiente de la locomoción y de la posición erguida) aparece en consecuencia ligada estrechamente en el dominio cerebral, con la posibilidad de una expresión fonética altamente organizada (...). El campo de la relación del hombre conserva, por consiguiente, una tecnicidad repartida entre la mano y la cara, como la de los animales, pero esta tecnicidad reviste una naturaleza específicamente original, puesto que el polo facial está cerebralmente adaptado a la emisión de sonidos organizados²⁹.

Cara-lenguaje: forma general de expresión, que desterritorializa la boca y los labios y libera la laringe haciéndola flexible.

Quizá dos textos de Leroi-Gourhan sinteticen este **nuevo campo de funciones** que instauran la mano y la cara como formas generales de contenido y de expresión respectivamente.

27 PALAU, L.A. *Decir la aventura humana, de la mano y/o tras las huellas de André Leroi-Gourhan*. *Revista de Ciencias Humanas*. No. 13, Medellín, 1989. p. 74.

28 PALAU, L. A. Op. cit., 1989, p. 75.

29 LEROI/GOURHAN. Op. cit., 1983, p. 118.

En *Le fil du temps*, dice:

Si nos atenemos a lo que no sufre ninguna interpretación por fuera de los hechos observados por la paleontología y la anatomía fisiológica, la originalidad orgánica del hombre aparece con claridad, pero bajo dos aspectos que son más bien complementarios que contradictorios. Bajo el primero, la tecnicidad localizada en el campo de relación anterior se revela como un hecho absolutamente general, afirmando muy tempranamente en el desarrollo de los animales y presente tanto en los insectos como en los vertebrados. Las modalidades varían de un grupo a otro, pero es posible decir del hombre como de la abeja, del castor o del macaco, que su tecnicidad, centrada en el campo anterior, se reparte entre la extremidad del miembro anterior (convertido en superior en el hombre) y los órganos faciales anteriores. El otro aspecto consagra por el contrario el carácter original de cada fórmula funcional: la fórmula humana no es nada asimilable a la de los primates superiores o a la de los invertebrados mejor organizados, pues si concedemos a ciertos insectos sociales la posesión de un sistema de comunicación asimilable a un lenguaje, este lenguaje no tiene relaciones orgánicas con la fonicidad consciente del hombre³⁰.

Y en el capítulo VI de su texto *El gesto y la palabra* sintetiza así el problema al hablar del nacimiento del grafismo:

Los primerísimos testimonios de un grafismo ponen en evidencia un hecho muy importante. Hemos visto (...) que la tecnicidad bipolar de muchos vertebrados conducía en los antrópodos a la formación de dos parejas funcionales (mano-útil y cara-lenguaje), haciendo intervenir en primer lugar la motricidad de la mano y de la cara para modelar el pensamiento en instrumentos de acción material y en símbolos sonoros. La aparición del símbolo gráfico al final del reino de los paleántropos supone el establecimiento de relaciones nuevas entre los dos polos operatorios, relaciones exclusivamente características de la humanidad en el sentido estricto de la palabra, es decir, respondiendo a un pensamiento simbolizante en la medida en que nosotros mismos usamos de ello. En estas nuevas relaciones, la visión tiene el puesto predominante en las relaciones cara-lectura y mano-grafla. Estas relaciones son exclusivamente humanas, pues si se puede decir, en rigor, que el útil es conocido por algunos ejemplares animales y que el lenguaje existe sencillamente en las señales vocales del mundo animal, nada existe comparable al trazado y a la lectura de símbolos hasta el alba del *homo sapiens*. Se puede decir pues que si en la técnica y el lenguaje de la totalidad de los antrópodos la motricidad condiciona la expresión, en el lenguaje figurado de los antrópodos más recientes, la reflexión determina el grafismo³¹.

Nuevo campo de relaciones: o como lo sintetizan Deleuze y Guattari,

“Una nueva organización contenido-expresión, cada una teniendo formas y sustancias: contenido tecnológico expresión simbólica o semiótica. Por contenido, será necesario entender no solamente la mano y las herramientas, sino una máquina

30 LEROI-GOURHAN. Op. cit., 1983, p. 119.

31 LEROI-GOURHAN, A. Op. cit., 1971, p. 185-6.

social técnica que les preexiste y constituye estados de fuerza o de formaciones de potencia. Por expresión, será necesario entender no solamente la cara y el lenguaje (o las lenguas) sino una **máquina colectiva semiótica** que les preexiste y constituye regímenes de signos³².

b.b. Frente a las oposiciones naturaleza-cultura, instinto-inteligencia, así se sitúa la propuesta de Leroi-Gourhan:

En el pensamiento científico de estos dos últimos siglos, se percibe, en dos vías diferentes, las mismas actitudes en la búsqueda de las funciones del instinto y de la inteligencia, y en la de la división entre lo natural y lo cultural. La primera de estas dos vías ha sido la de la psicología animal, la segunda la de la etnología. Lo que ha sido señalado anteriormente en cuanto a la evolución de las sociedades antrópicas por etapas, donde el vínculo entre zoológico y sociológico se afloja progresivamente, muestra que el problema puede plantearse simultáneamente sobre las dos vías, o más bien, que hay una tercera salida, la cual se aproxima sensiblemente a la imagen empírica de las sociedades sin escritura. Esta vía consistiría en mirar el problema de agrupamiento como dominando los problemas de la animalidad o de la humanidad, a considerar la sociedad, en el animal y en el hombre, como mantenida en un cuerpo de "tradiciones" cuyo soporte no es ora instinto ora intelectual, sino, en grados variados, a la vez de orden zoológico y social. Para un testigo exterior, no hay, en realidad, nada de común a una sociedad de hormigas y a una sociedad humana que no sea la existencia de tradiciones, las cuales aseguran, de una generación a la otra, la transmisión de las cadenas operatorias que permiten la supervivencia y el desarrollo del grupo social. Se puede discutir sobre las identidades y las disimilitudes, pero el grupo sobrevive mediante el ejercicio de una verdadera memoria, en la cual se inscriben los comportamientos; en el animal, esta memoria peculiar a cada especie reposa sobre el aparato muy complejo del instinto; en los antrópidos la memoria propia de cada etnia reposa sobre el aparato no menos complejo del lenguaje. Crear una confrontación entre instinto y lenguaje más bien que entre instinto e inteligencia, es legítimo solamente si los dos términos de la confrontación corresponden realmente (...). Si es exacto que la especie es la forma característica del agrupamiento animal, y la etnia, la del agrupamiento de los hombres, a cada uno de los cuerpos de tradiciones debe corresponder una forma de memoria particular³³.

Es posible mirar pues el agrupamiento en sociedad, tanto de los animales como del hombre, como mantenido en un cuerpo de tradiciones cuyo soporte no es ni el instinto ni el intelecto, sino en grados diferentes y a la vez, de orden zoológico y social.

Tradiciones que al perpetuarse, transmiten cadenas operatorias tanto de supervivencia como de desarrollo del grupo.

32 DELEUZE y GUATTARI. *Mil mesetas.*, p. 82.

33 LEROI-GORUHAN, A. 1971, p. 216-7.

Quien dice **memoria**, mienta no tanto una propiedad de la inteligencia, cuanto un **soporte** sobre el cual se inscriben cadenas de actos.

Memorias distintas para formas de agrupamiento distintas, y que no sólo implican niveles diferentes de "tradición", sino también aparatos fisiológicos diferentes en su transmisión.

Memoria de carácter hereditario, ubicada en el plano estrictamente técnico y siempre propia de la especie, que permite la continua presencia (por lo general autómata) de la cadena de gestos y que acaba aportando un **comportamiento heredado de la especie**.

Memoria de educación, aprendida, ubicada en el plano de la expresión (*¿semiosis?*), no transmisible por la especie, que se fija en los individuos por aprendizaje, y cuyo anclaje está en el lenguaje. O como dice Leroi-Gourhan cuando se refiere a ella en el caso del hombre, memoria que "no es transmisible como serie de gestos dinámicamente incorporados a los miembros, sino como series de símbolos, de objetos y de valores". Es en esta memoria, en donde

La palabra es una herramienta verbal, aislable de la boca que la emite como la herramienta manual es aislable de la mano. Palabra y herramienta aparecen en los polos de relación, como las consecuencias solidarias de la forma propiamente humana de un proceso en el cual se continúa el desarrollo del mundo viviente desde los orígenes³⁴.

La memoria propia de esa forma de agrupamiento que no es sólo producto de la especie, sino de la etnia —y aquí esta nuestra condición de seres humanos—, reposa sobre el aparato no menos complejo del lenguaje.

En efecto:

En las prácticas operatorias corrientes, el lenguaje no parece intervenir, y numerosas acciones se realizan en estado de conciencia crepuscular, que no es esencialmente dissociable del estado en el cual se desarrollan las operaciones. Mas desde el momento en el cual las cadenas operatorias son puestas en suspenso por la **opción** —nivel específico de funcionamiento de esas cadenas operatorias en el hombre—, esta opción no puede hacerse sin que intervenga una conciencia lúcida estrechamente ligada al lenguaje:

La libertad de comportamiento no es efecto realizable sino a nivel de los **símbolos** (no a nivel de los actos); y la representación simbólica de los actos es indisociable de su confrontación. Por esta razón, la memoria humana, a diferencia de la del animal que está contenida en la especie, está exteriorizada, siendo su continente la colectividad étnica.

34 LEROI-GOURHAN. Op. cit., 1983, p. 121.

Constituida por experiencia a partir del lenguaje, ella asegura la reproducción de los comportamientos en las sociedades humanas. Es a ella a la cual puede denominarse memoria étnica.

Quizá sea a partir de aquí, desde donde sea posible comprender las relaciones entre este cuerpo de tradiciones de cadenas operatorias que constituye la memoria social, y el llamado comportamiento estético.

5. El comportamiento estético

El tejido, la urdimbre de relación “entre el individuo y el grupo” está asegurado, según Leroi-Gourhan, por lo que puede llamarse el **Comportamiento estético**. Y lo describe así:

Cuando se hace el inventario de las relaciones de los individuos entre sí y con la sociedad, se desprenden **fórmulas funcionales** como el matrimonio o el intercambio económico, que no son más que la expresión de la fisiología fundamental de toda sociedad, fisiología reductible a unas leyes de la especie o del agrupamiento social, pero que no rinde cuenta de la tonalidad particular de cada colectividad humana. La distinción entre la especie y la etnia se ha demostrado necesaria, puesto que se constata que los miembros de la especie zoológica humana se concentran en **unidades de agrupamiento** que no son de carácter zoológico; mas los caracteres de la etnia se desprendieron solamente en la medida en que derivaban de fórmulas funcionales de suerte que las reglas de particularización que tocan lo que hay de propiamente humano en el hombre, quedaron afuera del esquema tecno-económico y están aún por definir³⁵.

Esa tonalidad particular de cada colectividad humana, es pues necesario localizarla en toda la densidad de las percepciones, pues se trata justamente de la forma como se constituye en el tiempo y en el espacio, ese código de emociones que aseguran la inserción del sujeto étnico en la sociedad³⁶.

Este comportamiento estético que asegura la percepción de los valores y los ritmos, termina en el hombre en una **percepción y producción reflexionada de formas y movimientos**, cuyos símbolos poseen una **significación étnica**, generalmente pensadas por nosotros como manifestaciones estéticas.

Hablar de comportamiento estético implica pues no tanto el ámbito restringido que nosotros hemos acabado en darle al considerarlo como campo específico del arte —y valdría la pena pensar si esta mirada es la que está a la base de nuestro concepto de cultura y de memoria cultural—, cuanto aquel conjunto de tradiciones que, tomando

35 LEROI-GOURHAN. Op. cit, 1971, p. 265-6.

36 LEROI-GOURHAN. 1971, p. 267.

forma en códigos fisiológicos, particularizan la experiencia humana en un contexto social. Así lo expresa Leroi-Gourhan:

Las apreciaciones culinarias o arquitecturales, vestimentarias, musicales u otras, forman realmente lo más idóneo de la cultura y lo que simboliza realmente las diferencias existentes entre las etnias. Cuando se despojan los rasgos culturales más diversos de su aureola de valores, no queda más que unos caracteres impersonales, desculturizados e intercambiables. La función particularizante de la estética se inserta en una base de prácticas maquinales, ligadas en su profundidad a la vez con el aparato fisiológico y con el aparato social. Una parte importante de la estética se relaciona con la humanización de comportamientos comunes al hombre y a los animales, tales como el sentido de la comodidad o de incomodidad, el condicionamiento visual, auditivo, olfativo y a la intelectualización, a través de los símbolos y de los hechos biológicos de cohesión con el medio natural y social³⁷.

Cuando F. Nietzsche insistía en la necesidad de rescatar una fisiología estética que enraizase el arte en la vida, esbozaba una intuición filosófica que puede tener ahora toda su razón de ser, pues dicho comportamiento estético permite distinguir niveles en su constitución:

Desde una estética fisiológica, definida por los fundamentos corporales de los valores y los ritmos, hasta una estética figurativa, donde el lenguaje de las formas expresa lo que comprendemos por "arte", pasando por la estética del utillaje y por la estética social, estos cuatro niveles del comportamiento estético marcan (en el sentido del marcateje, del tatuaje) unas formas particulares de apropiación, o si se prefiere de "construcción de realidad", cuya especificidad señala precisamente los estilos culturales.

No se trata de cuatro etapas que marcan un ascenso progresivo del arte desde lo fisiológico. Se trata más bien de recuperar la dimensión fisiológica de la "estética figurada", a partir de la cual este iceberg de lo estético tiene toda su fundamentación.

Si hemos hablado de dos polos en el campo funcional del hombre, dos hipótesis son posibles para examinar la relación entre este comportamiento estético y el ámbito de la técnica y del lenguaje. En otras palabras:

Puesto que al nivel humano la función técnica se exterioriza en el útil amovible y que el objeto percibido se torna también exterior a través de un símbolo verbal, el movimiento en todas sus formas visuales, auditivas y motoras, se liberaría también y entraría en el mismo ciclo de evolución³⁸.

37 LEROI-GOURHAN. 1971, p. 267.

38 LEROI-GOURHAN. 1971, p. 270.

He aquí las dos hipótesis:

Se podría suponer que lenguaje y técnica forman una base indispensable y suficiente para la supervivencia sobre la cual se extendería poco a poco la coloración estética, de algún modo independiente, y adquirida en un estadio tardío de la evolución; salida de las cimas del arte figurativo, allá en el paleolítico reciente, ganaría poco a poco las bases, y nuestra época la vería apenas comenzar a recubrir las manifestaciones fisiológicas. Esta hipótesis postularía el carácter particular de las manifestaciones estéticas, regiría la búsqueda de su inserción en la máquina cerebral, supondría que más allá de la posibilidad de fundar un lenguaje abstracto algo habría aparecido en el dispositivo cortical, estableciendo relaciones nuevas entre las imágenes (...)

Pero hay otra posibilidad:

Se puede aceptar la hipótesis de que siendo técnica y lenguaje solamente dos aspectos del mismo fenómeno, la estética podría ser un tercero de ellos. En tal caso existiría un hilo conductor: si el útil y la palabra se encaminan hacia la máquina y la escritura a través de las mismas etapas y sincrónicamente, el mismo fenómeno debería haberse producido para la estética: de la satisfacción digestiva al útil bello, a la música bailada y al baile contemplado desde un sillón, no se trataría sino de un mismo fenómeno de exteriorización. Se debería volver a encontrar en los tiempos históricos unas fases estéticas comparables a la del paso del mitograma a la escritura y del útil manual a la máquina automática, un periodo "artesanal" o "preindustrial" de la estética que sería aquel cuando las artes, la estética social y el saber-gozar técnico hubieran alcanzado el máximo de impregnación individual, luego, un grado de especialización donde se acentuaría la desproporción entre los productores de materia estética y la masa cada vez más grande de los consumidores de arte prefabricado o prepensado. Esta segunda hipótesis corresponde mejor, sino forzosamente a toda la realidad, al menos a la dirección general que parecen indicar los hechos biológicos (...) pues ella aporta al problema del agrupamiento de los hombres en unidades étnicas el elemento que faltaría a una teoría limitada a la sola consideración de la técnica y del lenguaje³⁹.

6. Finalmente...

Cuando al principio se enunciaba la necesidad de desatar la identidad entre comportamiento estético y experiencia artística, lo hacíamos porque veíamos en dicha identificación una limitación para comprender tanto el uno como la otra; pero sobre todo, para darle a esta última la justa dimensión que tiene.

Razón tenía Paul Valéry cuando, al hacer un pequeño recorrido por las transformaciones del concepto de arte, señalaba como su último sentido el siguiente: "La palabra llegó en fin a designar la producción y el goce de cierto género de obras"⁴⁰.

39 LEROI-GOURHAN. 1971. 271.

40 OSBORNE (Ed.). Estética. (trad. de Stella Mastrangelo). México: Fondo de Cultura Económica, 1976. p. 49.

Es este el espacio en el cual hemos nosotros pensado el arte, señalando justamente aquí, en esta *poietica*, un rasgo distintivo; es decir, una *techne* que tiene como procedimiento central la **imitación** o *mímesis*: producción de imágenes diría Aristóteles en *La Poética*.

J. P. Vernant, en su texto *Religiones, historia, razones*⁴¹, ha situado en el “nacimiento de imágenes”, el momento en el cual aparecen en el mundo griego las piezas de los grandes dominios de la experiencia y de los modos de pensamiento que se aplican a ellas, y que se irán articulando a lo largo de la tradición cultural de occidente: “El dominio del conocimiento, con el razonamiento y el concepto. El dominio del arte, con la imitación y la imagen. El dominio de la religión, con las formas de expresión simbólica”.

Es decir, el horizonte en el cual la experiencia artística es comprensible, queda dibujado justo allí donde la **re-presentación** señala el surgimiento de esta actividad humana concreta.

41 Citado por JIMENEZ G. J. Op. cit., p. 64-5.

**REFLEXIONES EN TORNO AL
COMPORTAMIENTO ESTETICO**

Por: José Jairo Montoya Gómez

El interés de estas reflexiones es mostrar la base zoológica del comportamiento estético, corregir la precipitada identificación de lo estético con lo artístico, y revisar la concepción dominante sobre la historia del arte. El hilo conductor es la atención a la función del lenguaje y su relación con la memoria y la etnia.

**REFLECTIONS ON AESTHETIC
BEHAVIOR**

By: José Jairo Montoya

The remarks here made aim at showing the zoological foundation of aesthetic behavior, correcting a hasty identification of what is aesthetic with what is artistic and examining dominant conceptions on the history of art. The guiding principle is attention to the function of language and its relation to memory and ethnica.