



Carencias, trabajo, productos.

GASTÓN GAINZA*

El desarrollo del quehacer científico a partir de la edad moderna está ineludiblemente vinculado al de la economía monetaria (BERNAL⁴: 1976; I, 281-378; especialmente, 373 y ss.). El escorzo ideológico resultante de este condicionamiento económico-político, condujo a un progresivo distanciamiento entre la actividad y la producción de los «hombres de ciencias», por un lado, y los artistas (entre estos, los «hombres de letras»), por otro. Quiero enfatizar que la causa de esta hendedura es, como lo señalé, de orden ideológico, toda vez que, en sus orígenes, la llamada revolución científica estuvo, por el contrario, íntimamente articulada con el trabajo artístico; nada menos que con una de las fases de apogeo del arte occidental: el Renacimiento (BERNAL: *ibid.*; 285-287 y 296-305).

Lo cierto es que en el nivel de la conciencia cotidiana, aún en nuestros días, el trabajo de los científicos y la creación artística se perciben como dos campos muy diferentes —si no incompatibles— del quehacer humano. Sólo un esfuerzo crítico y discriminatorio permite superar esta suerte de compartimientos estancos a que la ideología dominante los ha reducido.

Si se examina con atención la finalidad de la producción artística, puede reconocerse que, al par del factor lúdico que ella pone de manifiesto en el proceso de su elaboración, siempre existe un factor de interpretación, cuestionamiento o pregunta sobre el universo de la experiencia humana; universo que consiste, fundamentalmente, en las relaciones que los

hombres establecen con la naturaleza, por una parte, y entre sí, por otra.

La relación dialéctica entre los factores apuntados origina el efecto estético. A este respecto, destaca la aproximación a las más relevantes cuestiones de la creación artística —específicamente, la literaria—, realizada por Mijaíl M. Bajtín, ya desde sus primeros escritos. No por casualidad señala en *EL PROBLEMA DEL CONTENIDO, DEL MATERIAL Y DE LA FORMA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA VERBAL* (escrito en 1924, aunque publicado recién en 1974):

«En realidad, lo estético de cierta manera está dado en la obra artística misma —el filósofo no lo inventa—; pero sólo la filosofía sistemática con sus métodos puede comprender de modo científico su peculiaridad, su relación con lo ético y lo cognoscitivo, su lugar en el conjunto de la cultura artística y, por último, las fronteras de su aplicación. El concepto de lo estético no puede extraerse intuitiva o empíricamente de la obra artística, pues entonces será ingenuo, subjetivo e inestable; para una autodefinition exacta y segura, le es indispensable una interdefinición con las otras esferas en la unidad de la cultura artística».

(BAJTIN: 1986; 14.)¹.

La semiótica ha permitido en nuestra época comprender de un modo más completo el rango del signo artístico. El acceso al código en que se sustenta la

* Profesor del Centro de Investigación de Identidad y Cultura Latinoamericana.

enunciación de los productos artísticos, ha permitido identificarlo, genéricamente, como un lenguaje **secundario** y **modelizador**. Secundario en un doble sentido del término: por una parte, porque requiere de otro lenguaje para manifestar sus unidades significantes y las reglas de combinación que permiten articularlas; este otro lenguaje es, por tanto, primario respecto de aquél. Por otra parte, el código de la discursividad artística también es secundario porque supone un **segundo** movimiento referencial, una reformulación del vínculo entre significante y referente establecida, justamente, a partir de la otra dimensión concomitante: la modelización. Para la semiótica actual, la capacidad de modelización de los códigos artísticos surge de la aptitud que los textos tienen para generar significación:

«... texts are compact mnemonic programmes. The capacity of individual texts, handed down to us from the depths of a dark cultural past, to reconstruct whole layers of culture, to restore memory, is clearly demonstrated by the whole history of human culture».
(LOTMAN: 1987; 162).

La modelización en los textos artísticos —verbales y no verbales— es, por consiguiente, la necesaria reflexión sobre el carácter del mundo que condiciona la emergencia de la obra artística. Dicho de otro modo: el producto artístico lleva en sí huellas de sus condiciones de producción en la medida en que su mimesis reproduce una manera histórica de percibir y entender las relaciones sociales entre los hombres y entre estos y la naturaleza.

La propuesta de modelos es, a su vez, el procedimiento básico de la actividad cognoscitiva. Todo quehacer científico se desarrolla sobre la base de la descripción, interpretación y explicación de un modelo del objeto de su estudio. Dicho proceso se denomina

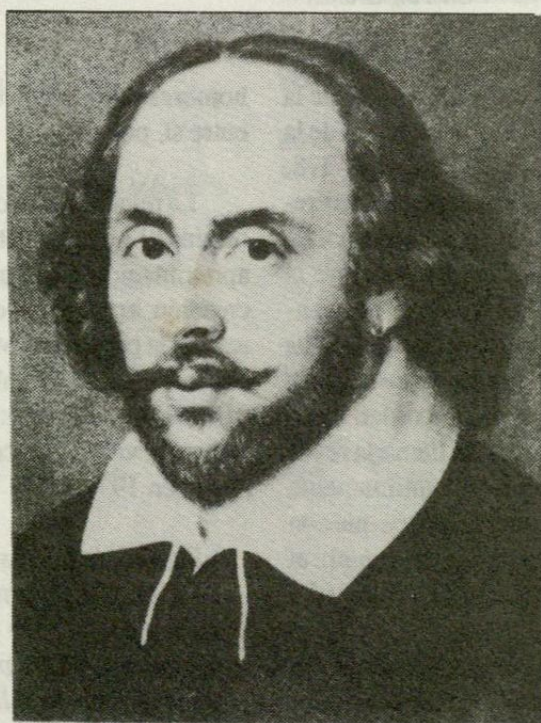
investigación científica; la naturaleza de los modelos gnoseológicos varía de acuerdo con el carácter de las disciplinas, las particularidades metodológicas de éstas y, obviamente, los principios epistemológicos y heurísticos de que parten. Con todo, lo que importa reconocer es que la investigación científica supone procedimientos de modelización.

De la misma manera, el trabajo artístico consiste en la producción de modelos, cuya variedad responde a condiciones distintas de las que rigen la modelización científica. Arte y ciencia poseen un rasgo en común, pero sus desarrollos suponen ámbitos culturales específicos y, dentro de ellos, operaciones, instrumentos y técnicas diferentes.

Un modelo es un constructo simbólico producido por el trabajo semiótico de los seres humanos con el fin de representar(se) cualquier objeto de la realidad. Puede afirmarse que esa finalidad hace que todo modelo posea siempre un propósito cognoscitivo, pues la representación supone, dialécticamente, conocimiento y desconocimiento de su referente; en un mismo movimiento, la representación modeladora pone en evidencia tanto lo que se sabe del objeto como lo que aún se ignora sobre él; a su vez, este desconocimiento es carencial y estimula,

por lo mismo, nuevos procesos cognoscitivos.

Si bien tanto los modelos artísticos como los científicos son objetos de naturaleza semiótica, hay una diferencia cualitativa entre ellos: los primeros pertenecen al orden de la **invención**, mientras que los otros, al de la **intención**². En los modelos artísticos reina la fantasía; en los científicos, la objetividad; de aquí no se sigue, sin embargo, que entre ambas categorías haya una función de exclusión; por el contrario, así como en su práctica el artista recurre a la



William Shakespeare

objetividad del científico, éste, en la suya, utiliza la fantasía. Se trata, en definitiva, de prioridades y grados de preferencia.

Por otra parte, restringir el valor cognoscitivo de los procesos culturales de los hombres a la objetividad dominante en la experiencia científica, supone negar el fecundo empleo de la fantasía y la imaginación en los actos de conocimiento. En la antigüedad, el desarrollo de los mitos, su legitimación social y su afianzamiento en la conciencia colectiva de comunidades diversas, tiene que ver, precisamente, con la tensión entre la necesidad de conocimiento que los seres humanos experimentaban (necesidad que, por lo demás, interfería en sus actividades productivas) y la voluntad comunitaria de asignar roles y categorías a los fenómenos naturales y sociales. El código modelizador —y secundario— de los mitos corresponde al que emplean las diversas formas de creación artística.

El contenido simbólico de los modelos artísticos se manifiesta, asimismo, como la relación que existe entre la praxis real y el juego:

«El juego es una forma singular de actividad cuya particularidad reside precisamente en que él, a diferencia de la praxis real, no es útil, es decir, no acarrea un valor de uso, sino que es, en este sentido externo, acción inútil. Pero el juego es, por regla general, representación, imitación de la praxis real. El juego se halla, pues, en una relación de isomorfismo estructural con la praxis. Posee la estructura de la praxis».

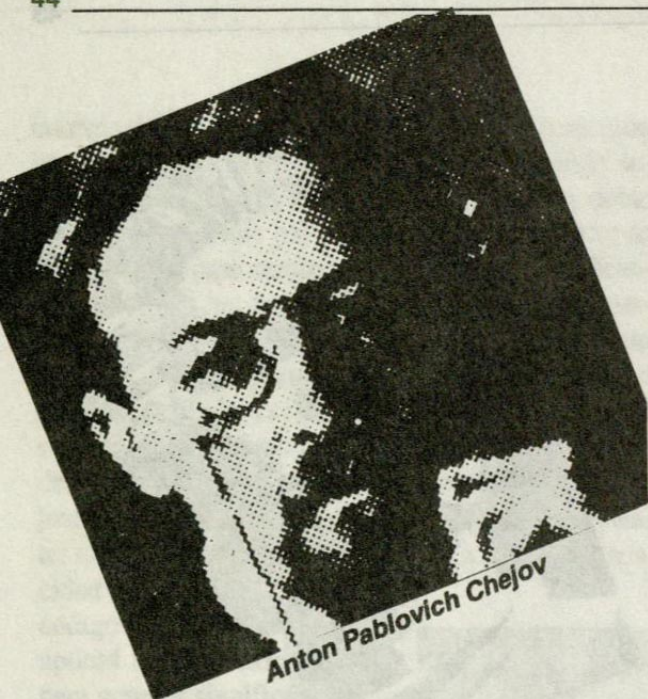
(REDEKER: 1985; 136).

El desconocimiento del carácter semiótico de los procesos de creación artística, condujo erróneamente a explicaciones estériles acerca de la naturaleza del arte. Entre ellas cabe destacar dos, cuya vigencia, lamentablemente, aún puede reconocerse en opiniones y juicios de personas «autorizadas». La primera consiste en atribuir el carácter artístico exclusivamente al creador-emisor, negando así el imprescindible acto creativo del espectador-destinatario. La otra se manifiesta como creencia en que el acto creativo es producto de un estado especial y exclusivo llamado **inspiración**.



En la actualidad se sabe que el significado de un signo es la suma cualitativa resultante de la atribución de sentido que efectúan tanto su emisor como quien lo recibe y reconoce como signo; por supuesto, el encuentro entre las distintas atribuciones de sentido presupone la utilización del mismo código (VAN DIJK: 1983; 223-228). Todo creador artístico intenta, por consiguiente, hacer que su atribución de sentido perdure en el reconocimiento del mensaje de su obra que hacen todos aquellos que la **leen**³ (o contemplan), reconocimiento que consiste, según se dijo, en atribuir sentido para identificar el mensaje. Sobre esta determinación se sustenta la reciente «teoría de la recepción» (ISER: 1987; 138 y ss. También, WEINRICH: 1987; 199-210).

El proceso artístico no está sujeto, en consecuencia, a determinaciones caprichosas —si no, mágicas— como lo sugiere el concepto tradicional de ‘inspiración’. Por el contrario, el carácter modelizador que toda obra artística posee, surge de una voluntad comunicativa que, en el creador, exige un proceso cognoscitivo. Los artistas realizan, con mayor o menor grado de conciencia, actos de selección y combinación de elementos de la realidad exterior o interior, para cuya ejecución deben hacer uso de las facultades



gnoseológicas que, por vía diferente, emplean también los científicos. Ahora bien, si por inspiración quiere significarse la actitud selectiva y la disposición emotiva hacia contenidos seleccionados consciente e infraconscientemente —con predominio intuitivo, en todo caso—, es legítimo concederle uno de los roles de la producción artística.

Para concluir, puede afirmarse que la utilización de facultades cognitivas por parte de los artistas, se manifiesta, entre otros recursos, en una indagación sobre la realidad que modelizan. La modelización es, en suma, la condición de la naturaleza gnoseológica de las obras artísticas; ella pone de manifiesto un proceso creativo en el que no puede faltar el empleo de facultades que los hombres de ciencia utilizan para conocer la misma realidad que los artistas abordan desde impulsos estéticos. Arte y ciencia son, consecuentemente, dos caminos hacia una misma meta.

NOTAS

- Retorno al texto «La indagación en el proceso de creación artística». (*Escena*, XII, 24-25; 111-117).
- 1 En mi opinión, lo estético no constituye un factor del proceso que conduce a la producción de un objeto artístico; considero, más bien, que corresponde a uno de los paradigmas —sociohistóricamente elaborados, por supuesto—, que determinan todo el trabajo humano (Cf. MARX y ENGELS: 1972; 105 y ss. Asimismo, EGOROV: 1978; 122-129, y ZIS: 1976; 166-228). Es así como, por ejemplo, productos culinarios o de otra naturaleza, aún más lejana de la que normalmente atribuimos a los ob-

jetos artísticos, pueden ser asumidos, también, desde lo estético.

- 2 Etimológicamente, **invención** proviene del lat. *venire*; **intención**, de *tendere*. El campo léxico del primer término tiene como eje la noción de 'hallazgo'; el del segundo, la de 'propósito'.
- 3 Utilizo **leer** en un sentido más amplio que el usual, equivalente a la suma: descodificar' + 'interpretar', y aplicable a todo tipo de significantes.

BIBLIOGRAFIA EXPLICITAMENTE CITADA

- Bajtín, Mijaíl M.
1986 **Problemas literarios y estéticos**. Arte y Literatura: La Habana. Trad.: Alfredo Caballero.
- Bernal⁴, John D.
1976 **Historia social de la ciencia**, 2 Vols. Península: Barcelona 4a. ed. Trad.: J. R. Capella.
- Dijk, Teun van
1983 **La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario**. Paidós: Barcelona. Trad.: Sibila Hunzinger.
- Egórov, A.
1978 **Problemas de la estética**. Progreso: Moscú. Trad.: T. Torrijos.
- Iser, Wolfgang
1987 «El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético». En: Dietrich RALL (Comp.): **Op. cit.**, pp. 121-143.
- Lotman, Jurij M.
1987 «On the Contemporary Concept of the Text». **Livstegn** (Proceedings First Symposium «Semiotics in Theory and Practice», 2-3 October 1986, Bergen, Norway), Nr. 3 (January 1987); pp. 159-163.
- Marx, Karl y Engels, F.
1972 **Textos sobre la producción artística**. A. Corazón: Madrid, (Comunicación, Serie B, 20). Selección, prólogo y notas de V. Bozal.
- Rall, Dietrich (Comp.)
1987 (Comp.): **En busca del texto. Teoría de la recepción literaria**. UNAM: México. Trad.: S. Franco y otros.
- Redeker, Horst
1983 «Sobre la función cultural del arte». En: VV. AA.: **Cultura, ideología y sociedad**. Arte y Literatura: La Habana. Selección, traducción y nota introductoria de Desiderio Navarro. Vid.: pp. 131-142.
- Weinrich, Harald
1987 «Para una historia literaria del lector». En: D. RALL (Comp.): **Op. cit.**, pp. 199-210.
- Zis, A.
1976 **Fundamentos de la estética marxista**. Progreso: Moscú. Trad.: N. N.