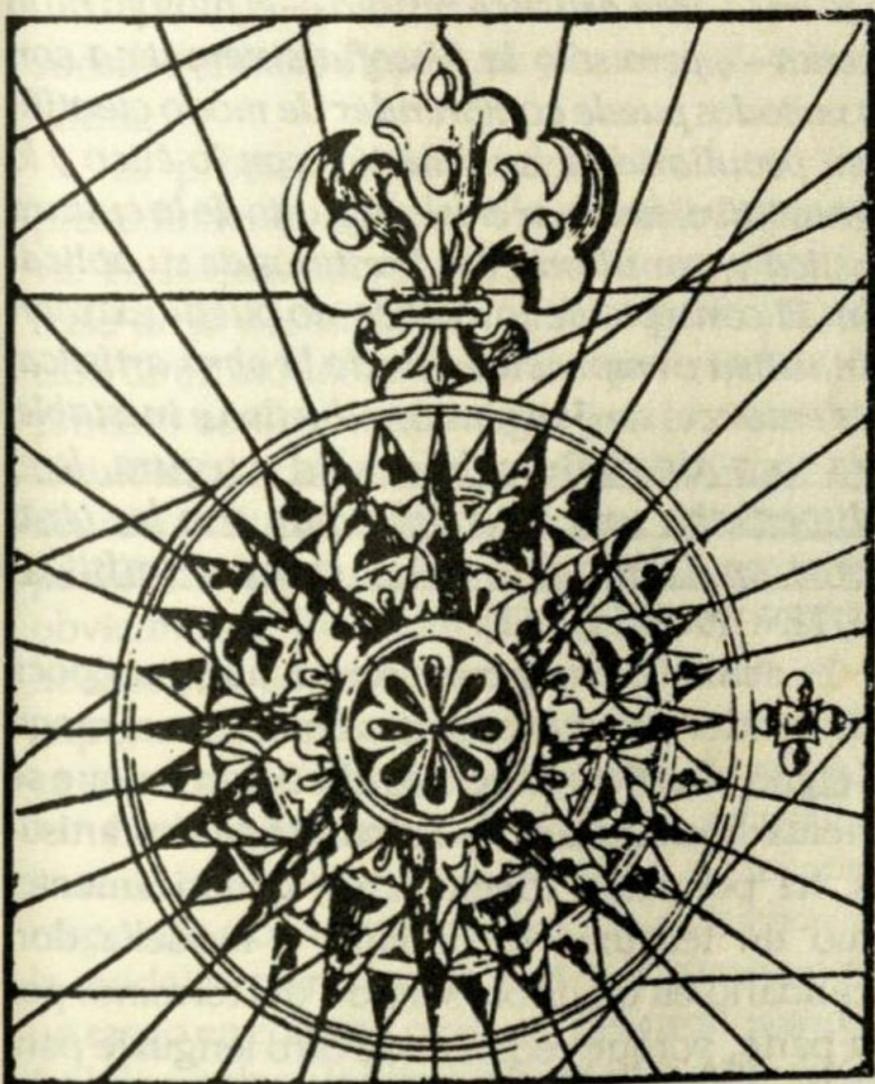


Gastón Gaínza



Los modelos artísticos representan una combinación, única en su género, de los modelos científico y lúdico, al organizar simultáneamente el intelecto y la conducta.

Yuri M. Lotman

LA INDAGACION EN EL PROCESO DE LA CREACION ARTISTICA

ESCENA

1. Arte y ciencia: trabajo y producción histórico-sociales.

El desarrollo del quehacer científico a partir de la edad moderna está ineludiblemente vinculado al de la economía monetaria (BERNAL 4: 1976; I, 281-378, 373 y ss.). El escorzo ideológico resultante de este condicionamiento sociohistórico, condujo a un progresivo distanciamiento entre la actividad y la producción de los "hombres de ciencias", por un lado, y los artistas (entre éstos, 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 a 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, a la par del factor lúdico que 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. Este universo consiste, fundamentalmente, en las relaciones que los hombres establecen con la naturaleza, por una parte, y con los demás hombres, por otra. La interrelación entre ambos factores origina, de modo dialéctico, 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. 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 autodefinición 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 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 las articulan; ese otro lenguaje es, en consecuencia, primario. 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 éstos 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 las mismas 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.

Uno de los rasgos distintivos de los modelos artísticos en relación con los científicos, es su carácter semiótico, esto es, su validez simbólica. Pero, por lo mismo, restringir el valor cognoscitivo de los procesos culturales de los hombres a 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 hombres 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 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" (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 cognoscitivas 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 ciencias utilizan para conocer la misma realidad que los artistas abordan desde impulsos estéticos. Arte y ciencia son, consecuentemente, dos caminos hacia una misma meta.

2. Historia y ficción: la realidad modelizada.

Las observaciones precedentes tienen por finalidad encuadrar la presentación del texto dramático de Tatiana Lobo: "El Caballero del V Centenario". La autora ha dicho que es su primera tentativa en el campo dramático, no en el literario. Como espero demostrarlo más adelante, para ser una experiencia primeriza posee aciertos y bondades propios de la madurez en el manejo de un género discursivo cuyas dificultades no son escasas. Creo, asimismo, que al talento creativo de la autora se ha sumado, de manera nada desdeñable, su capacidad investigativa, su práctica de estudiosa que armoniza la curiosidad con el rigor.

Efectivamente, los acontecimientos modelizados en el texto, tras el velo de la farsa y mediante el claroscuro de para cronismos y argucias cronológicas, remiten a un conflictivo período de la historia colonial iberoamericana, cuya coyuntura es la guerra de la sucesión, "la primera guerra europea de la era moderna", que se extendió de 1701 a 1714 (KINDER y HILGEMANN: 1970; I, 287. También, MERCADER y DOMINGUEZ: 1972; 181-186). Obviamente, el núcleo coyuntural es europeo, pero en las colonias repercuten, en especial, la crisis económica provocada por las contradicciones políticas metropolitanas y la crisis moral

que el régimen de los "favoritismos" provocó desde la propia Corte (REGLA: 1972; 227-234, y 297-299).

Materiales del Archivo Nacional y del Archivo de la Curia Metropolitana costarricenses, entre los que abundan juicios eclesiásticos (incoados muchos de ellos por la representación del Santo Oficio), cartas de dotes y, también, mortuorias, han servido de base para que la modelización sea convincente. Así, por ejemplo, los nombres propios son todos de la época, como podría evidenciarlo una ojeada a los Protocolos de Cartago. Por otra parte, el detallismo en la descripción de hábitos, vestimenta, mobiliario, costumbres y tipos de edificación de los mencionados documentos, constituyen una fuente que la autora ha tenido muy en cuenta.

No es gratuita, en mi entender, la incursión que Tatiana Lobo ha hecho en el espacio de la historia colonial que, de una u otra manera, supone el referente de sus elaboraciones simbólicas. Hay un signo de los tiempos que con escasa dificultad puede parangonarse con sucesos actuales. La corrupción de los Gobernadores Francisco Serrano de Reyna (1698-1704) y Lorenzo Antonio de Granda y Balbín (1707-1711) es un hecho histórico: el primero de ellos fue destituido por contrabandista; el segundo, por amancebamiento (FERNANDEZ: 1975; 139-141 y 143-148). Ahora bien, el contrabando sólo era un reflejo de la crisis económica de la metrópoli, cuya manifestación en las colonias se daba en los altos precios de los artículos de primera necesidad (MONGE¹⁷: 1982; 155 y s.); pero aún así, la conducta de un contrabandista era reprobable, máxime si poseía rango social relevante. Del mismo modo se juzgaba el amancebamiento, aunque como práctica tenía carta de ciudadanía antigua en las colonias (CESPEDES DEL CASTILLO: 1972; 333).

Ahora bien, la corrupción como conducta socialmente difundida exige revisar la noción de estructura social atribuida a la comunidad en que, históricamente, surgen prácticas corruptas. Esta parece ser una de las vetas productivas más significativas del eje de sentido del texto; en él, justamente, adquiere vigencia la articulación entre arte y ciencia —histórica, en este caso—, pues el

conocimiento de los procesos sociales permite desmitificar la percepción que se pretende legitimar sobre los mismos. La función artística adquiere, en tales casos, el vigor de la catarsis; como dimensión específica de ella, la farsa permite desnudar lo censurable de las prácticas de poder que, por ser tales, difícilmente pueden ser denunciadas y criticadas.

Tatiana Lobo deja en su texto, por intermedio de una modelización en alto grado deudora del producto de una investigación histórica efectuada con rigor, huellas de sentido que cuestionan la pretendida indigencia de la vida colonial costarricense. En efecto, los colonizadores se rodearon de comodidades y prebendas (HERNANDEZ: 1972; 416-428); no escatimaron esfuerzos para obtener artículos suntuarios de la época y, en el caso de Costa Rica, fuerza de trabajo esclava. Contrariamente a lo que afirma el discurso histórico "oficial" (por ejemplo: SOLEY: 1975; 28 y s.), la pobreza en la Costa Rica colonial no fue condición de vida general, sino, como en la actualidad, la suerte de un sector social falto de los privilegios de otro: la oligarquía cacaotera, específicamente.

De manera intuitiva, los significantes textuales trazan la superposición de la figura del pícaro peninsular sobre el emergente diseño del oligarca americano. Con todo, el sincretismo intuido tiene indiscutibles fundamentos históricos como fue apuntado arriba. Las vicisitudes del gobierno metropolitano ocasionaron, entre otros efectos, un debilitamiento del comercio que favoreció, como contrapartida, una avanzada comercial de Inglaterra —apoyada por La Mosquitia— en la región caribeña, por una parte; así como, por otra, el atraso en la cancelación de los sueldos de la administración pública colonial. Inclinationes picarescas convierten Matina en centro comercial con los ingleses; por allí ingresa el contrabando, cuyo producto más favorecido era la mano de obra de esclavos. Es comprensible pensar que las relaciones sociales establecidas en condiciones de irregularidad generen violencia; de hecho, las acciones emprendidas en contra de los gobernadores Serrano y Granda, manifiestan un clima social no precisamente pacífico. En esas condiciones, la supervivencia requiere de las habilidades y

trapacerías del pícaro. La realidad modelizada por el texto literario supone, por consiguiente, circunstancias y procesos que, coherentemente, pueden ser históricos.

Lo que estoy afirmando en relación con el texto de Tatiana Lobo, dista de cualquiera pretensión de verismo; no es lo verosímil del contenido el objeto de mi reflexión. Si he apuntado a los vínculos del modelo ficcionalmente elaborado con acontecimientos históricos y, muy en especial, con el clima o sensibilidad sociales en que se desenvuelven, ha sido para evaluar una intencionalidad simbólica de la autora manifiesta desde el propio título de su comedia. Ese propósito provoca el evidente sincretismo cronológico entre sucesos del pasado y del presente, cuyo sentido actualiza el controvertido significado del quinto centenario del descubrimiento, la conquista y la colonización de América.

3. La poética de lo popular y la risa.

La comedia de Tatiana Lobo que me he permitido presentar, está dispuesta en el precario —aunque inobjetable— puente entre las culturas antagónicas de la sociedad costarricense. Puede decirse, incluso, que es solidaria con una discursividad contestataria ampliamente difundida por la creación artística latinoamericana de los últimos cincuenta años.

No es casual, en consecuencia, que el encuadramiento musical remita al aura clásica de Vivaldi, símbolo del refinamiento de la cultura oficial o dominante, mientras los hechos presentados dramáticamente conduzcan, en virtud de significantes deudores del código farsesco, a la perspectiva de la comicidad popular que, por ejemplo, se muestra nítidamente en la movilidad de los personajes representativos de la servidumbre y la explotación: adviértase, en particular, la suerte de diálogo paródico permanente sugerido por las acotaciones relativas al movimiento en escena de dichos personajes y por los parlamentos de los personajes representativos del poder.

La presentación del texto privilegia su enfo-

que en relación con los contextos; en especial, con el contexto del emisor y su competencia discursiva, y con el del texto y su referente simbólico. Por este motivo intenté, en un primer paso, situar la comedia de Tatiana Lobo dentro de las relaciones entre el discurso artístico y otros discursos (particularmente, el discurso científico); y luego, observar el simbolismo artístico al contraluz de una indagación sobre la identidad cultural de su pueblo. No sería apropiado, en mi opinión, examinar detalladamente los rasgos artísticos, incluidos entre ellos las propiedades estilísticas del texto, del producto dramático de Tatiana Lobo, pues excedería los límites de mi contribución. Con todo, no puedo resistirme a constatar dos aciertos de su enunciación (2).

En primer lugar, la ruptura del marco cronológico a que he aludido antes, que alcanza el carácter de recurso simbólico que, simultáneamente, provoca la ilusión de equiparación entre el pasado histórico y el presente; así como sugiere y motiva una pregunta no ociosa acerca del sentido que puede tener el recordatorio del quinto centenario del descubrimiento de América. La tesitura lograda supone, a mi juicio, una indagación reflexiva y crítica que sirve de adecuado factor modelizador en la constitución del universo simbólico-artístico de la comedia.

En segundo lugar, la distribución de la voz entre los personajes es, desde mi punto de vista, un acierto digno de destacar. Puede observarse, en efecto, que los criados están absolutamente privados de voz en la primera instancia dramática. Se presentan como seres áfonos, silentes, enmudecidos; aunque, a la vez, son activos, se desplazan por el escenario y, con sus movimientos, hacen emerger una red significativa de enorme importancia simbólica. No es la primera vez que el enmudecimiento denota la imposición del poder (3); sin embargo, su empleo como recurso estilístico en esta comedia contribuye a marcar taxativamente una diferencia provocada por la posesión de privilegios, prerrogativas y ventajas sociales, sobre cuya base pueden justificarse tanto las prácticas esclavistas como el machismo.

La recuperación de la voz está asociada, de acuerdo con el sentido del texto, a la posibilidad

de la denuncia, del enjuiciamiento y de la reapropiación de una identidad histórica que lleva consigo, por lo mismo, la recuperación de la dignidad, del derecho a la historia y de la condición humana que permite elegir libremente el camino hacia una existencia plena, igualitaria y justa. Compruébese en el texto de Tatiana Lobo.

Notas

- (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 objetos artísticos, pueden ser asumidos, también, desde lo estético.
- (2) Empleo el término 'enunciación' para aludir, indistintamente, el emisor histórico y al "presentador dramático" (equivalente al narrador de los relatos literarios). Cf. GAINZA: 1989.
- (3) En nuestro tiempo, asistimos a la emergencia del testimonio como género discursivo literario, por cuyo intermedio recuperan la voz sectores enmudecidos. Cf. FRANCO: 1988.

Bibliografía explícitamente citada

BAJTIN: 1986

Mijaíl Bajtín: Problemas literarios y estéticos. La Habana: Arte y Literatura. Trad.: Alfredo Caballero.

BERNAL⁴: 1976

John D. Bernal: Historia social de la ciencia, II Vols. Barcelona: Península, 4a. ed. Trad.: J.R. Capella.

CESPEDES DEL CASTILLO: 1972.

G. Céspedes del C.: "Las Indias durante los siglos XVI y XVII" En: J. VICENS VIVES (Dir.), Historia social y económica de España y América. V Vols. Barcelona: Vicens-Vives. Vol. III, pp. 319-535.

DIJK: 1983.

Teun van Dijk: La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario. Barcelona: Paidós. Trad.: Sibila Hunzinger.

EGOROV: 1978

A. Egórov: Problemas de la estética. Moscú: Progreso. Trad.: T. Torrijos.

FERNANDEZ: 1975.

León Fernández: Historia de Costa Rica durante la dominación española, 1502-1821. S. José: ECR., Bibl. Patria, 7.

FRANCO: 1988.

Jean Franco: "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo". Casa de las Américas, XXIX, 171; 88-94.

GAINZA: 1989.

G. Gaínza: "Enunciación lírica y representación poemática". Escena, XI, 20/21; 62-65.

HERNANDEZ: 1972.

M. Hernández Sánchez-Barba: "Las Indias en el siglo XVIII". En: J. Vicens Vives (Dir.): Op. cit., Vol. IV; 259-428.

ISER: 1987.

Wolfgang Iser: "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". En: Dietrich RALL (Comp.), En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. México: UNAM. Trad.: S. Franco y otros. Vid.: pp. 121-143.

KINDER y HILGEMANN; 1970.

Hermann Kinder y Werner Hilgemann: Atlas histórico mundial, Vol. I: De los orígenes a la Revolución Francesa. Madrid: Istmo. Trad.: C. Martín Alvarez y A. Dietrich Arenas.

LOTMAN: 1987.

Jurij M. Lotman: "On the Contemporary Concept of the Text". Livstegn (Proceedings First Symposium "Semiotics un Theory and Practice", 2-3 October 1986, Bergen, Norway), Nr. 3; 159-163.

MARX y ENGELS: 1972.

Karl Marx y F. Engels: Textos sobre la producción artística. Madrid: A. Corazón, Comunicación, Serie B, 20. Selección, prólogo y notas de V. Bozal.

MERCADER y DOMINGUEZ: 1972.

J. Mercader y A. Domínguez: "La época del Despotismo Ilustrado". En: J. Vicens Vives (Dir.): Op. cit., Vol. IV, 1-257.

MONGE¹⁷: 1982.

Carlos Monge Alfaro: Historia de Costa Rica. S. José: Trejos, 17 a. ed.

REDERER: 1983.

Horst Rederer: "Sobre la función cultural del arte". En VV. AA., Cultura, ideología y sociedad. La Habana: Arte y Literatura. Selección, trad. y nota introductoria de Desiderio Navarro. Vid.: pp. 131-142.

REGLA: 1972.

Juan Reglá: "La época de los dos últimos Austrias". En: J. Vicens Vives (Dir.): Op. cit., Vol. III, pp. 203-317.

SOLEY: 1975.

Tomás Soley Güell: Compendio de historia económica y hacendaria de Costa Rica. S. José: ECR., Biblioteca Patria, 12.

WEINRICH; 1987.

Harald Weinrich: "Para una historia literaria del lector". En: Dietrich RALL (Comp.): Op. cit., pp. 199-210.

ZIS: 1976.

A. Zis: Fundamentos de la estética marxista. Moscú: Progreso. Trad.: N. N.

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, abril de 1990