

LA OBRA POÉTICA COMO CONJUNTO DE VALORES SEGÚN JAN MUKAROVSKY

0. Jan Mukarovsky (1891-1976) no pensó siempre que la obra poética es o debe ser idealmente un conjunto de valores. Por el contrario, en un estudio sobre el poema *Mayo*, de Karel Macha (1810-1836) juzgó que aquélla “está libre de todas las relaciones que la conectan con conjuntos de fenómenos, tales como la relación con su creador o con una realidad externa”. “El análisis literario, añadía, no debe ir más allá de los límites de la obra misma.”

Esta posición intelectual coincidía perfectamente con el “estructuralismo lingüístico” de su primera época cuando las preocupaciones en torno de la literatura estaban centradas en el objeto artístico y, muy en particular, en la organización interna de la obra. Había que atender a la proporción, ordenamiento y correlación de sus partes, a la armonía que resulta de la aplicación del concepto de *compositio* a los elementos del discurso en la antigua retórica. Las razones de esta predilección se fundaban en las pretensiones del formalismo ruso en su fase inicial cuando el mismo Víctor Sklovskij decía:

“En el estudio de la literatura me interesa la investigación de sus leyes internas. Para usar una metáfora industrial, cuando estudio el arte de tejer, no me preocupa la situación del mercado mundial del algodón, o la política de las compañías, sino sólo el tipo de hilaza o estambre y las técnicas del tramado.”¹

Era la época del “estructuralismo lingüístico”, como se ha dicho, donde prevalecía la idea de orden y de proporción, de arquitectura, más que de la totalidad semántica, aplicada a las creaciones del arte. En consecuencia, no se toma-

¹ Citado por Jan Mukarovsky en *Word and Verbal Art*, New Haven, Yale University Press, 1977, p. 139.

ban en cuenta los llamados factores "marginales" de la *compositio*. Mukarovsky advirtió este vacío estructural al preguntarse por la presencia y ubicación de factores o elementos externos, distintos del simple material artístico, de su descripción minuciosa e incluso de sus conexiones y equivalencias a nivel de lengua. Faltaba la articulación de los significados, no sólo con el texto, sino con el posible origen que aquéllos puedan tener más allá del texto; faltaba una correlación más amplia entre las series estéticas y las series históricas, entendidas estas últimas como estructuras de la convivencia social que, vinculadas a las primeras, forman una cultura determinada, a la cual dio el nombre de "estructura de estructuras". La del arte, en todo caso, es apenas una de ellas, relativamente autónoma respecto de las otras, como lo son todas las demás respecto del conjunto.

A partir de 1934, Mukarovsky, en la segunda época de su estructuralismo, consideró las dimensiones sociales de la obra artística sin abandonar la preocupación central por la lingüística y la retórica. Quería una visión panorámica mayor que la estrictamente formal que pueden proporcionar aquellas ciencias a un artista de la palabra. El concepto arquitectónico quedaba en pie, pero había que añadirle el de unidad semántica totalizadora. Fue así como pensó reagrupar los elementos de la antigua *compositio* en torno de un sentido que trascendiera los límites del texto. La obra poética se perfilaba así como conjunto de valores que abarca, primordialmente, el aspecto fundamental del arte que es el de la función estética y, al mismo tiempo, el de los aspectos circunstanciales de la sociedad y de la historia sin los cuales la primera carece de sustento humano. En otras palabras, no excluía el signo artístico —la obra como tal— lo que concierne directamente o lo que puede estar incluido en él, de manera indirecta.

1. La inclusión de los factores que sobrepasan el ámbito de la mera descripción lingüística y su relación con el mundo circundante aparece en el "Arte como hecho semiológico", un trabajo presentado al VIII Congreso de Filosofía de Praga, 1938, que constituye lo que Peter Steiner llama "la pri-

mera tentativa en la historia de la estética de una semiótica sistemática del arte".²

He aquí sus planteamientos iniciales: 1) El marco de la conciencia individual está constituido, incluso en sus más profundos estratos, por contenidos que pertenecen a la conciencia social; 2) como resultado de lo anterior, los problemas del signo y del significado se hacen cada vez más apremiantes, porque todo contenido psíquico que excede los límites de la conciencia individual adquiere carácter de signo por el solo hecho de su comunicabilidad; 3) el signo es una realidad sensible que se refiere a otra realidad y a la cual se supone que evoca; 4) la obra de arte en cuanto signo autónomo no puede ser identificada, como lo pretende la estética psicológica, con el estado de ánimo de su autor ni con los estados de ánimo que evoca en los individuos que la perciben; 5) es claro que cada uno de los estados de la conciencia subjetiva tiene algo específicamente individual, momentáneo, que lo hace inaprehensible e incommunicable en su totalidad, mientras que la obra de arte está destinada a servir de intermediario entre el autor y una colectividad; 6) la peculiar naturaleza del signo artístico se compone de tres elementos: a) la obra-cosa o vehículo material del signo, b) el "objeto estético" que se encuentra en la conciencia de la colectividad; "los estados individuales de conciencia evocados por la obra-cosa representan el objeto estético sólo a través de lo que es común a todos ellos", es decir, que el objeto estético funciona como significado total; c) una relación respecto a la cosa significada, relación que no se refiere a algo particular, sino al contexto general de los fenómenos sociales de un medio determinado (ciencia, filosofía, religión, política, economía, etcétera); 7) las artes "temáticas", es decir, con un tema o contenido, tienen además una segunda función semiológica, la comunicativa. Lo cual significa que la obra maneja simultáneamente dos funciones semióticas, una autónoma y la otra como complemento in-

² Peter Steiner, "Mukarovsky's structural aesthetics", en *Structure, Sign and Function, Selected essays by Jan Mukarovsky*, John Burbank and Peter Steiner (eds.), New Haven, Yale University Press, 1977, XIX.

formativo sobre la realidad externa al signo que éste, referido a sí mismo, no puede dar. La razón de esta antinomia entre autonomía y comunicación es característica del signo artístico. De una parte, el significado está proporcionado por el objeto estético entero; pero entre los componentes de este objeto se encuentra un portador exclusivo que funciona como eje cristizador de la fuerza comunicativa difusa de los demás componentes: es el tema de la obra. Sin embargo, el tema de una obra artística no puede ser valorado en el sentido documental, porque aquella es algo más que una anécdota o un dato concreto.³

Se ofrece así una nueva perspectiva de la obra poética: El arte, todo el arte y cada una de sus manifestaciones particulares, adquiere la categoría de signo. Por su construcción interna y por sus conexiones marginales, por su intención semántica y por la interpretación que recibe, toda obra de arte es una manifestación cultural compleja, un hecho signifiante y significativo, es decir, un hecho semiológico que es necesario interpretar, producto de circunstancias concretas e índice de significados múltiples, llamado por la naturaleza a servir de "intermediario entre su autor y la comunidad". Está configurado como un vehículo material, sensorialmente perceptible y, al mismo tiempo, como objeto estético inteligible e inmaterial; es, pues, artefacto material, concluido al final de un proceso de composición, y objeto artístico inacabado mientras la comunidad no lo acepte y sancione; se dice por lo mismo que constituye un punto de comunicación con la realidad externa y que necesariamente relaciona al individuo con el mundo de los fenómenos sociales. El fundamento de la materialidad sensible lo hace portador de significados ocultos; éstos a su vez proceden, en último análisis, de prácticas y comportamientos, de costumbres y usos comunes, traducidos a lenguajes y textos que el poeta asume y transforma estéticamente en tanto que expresiones válidas de sentir común. Sólo los hechos sociales compartidos por la colectividad son capaces de

³ Jan Mukarovsky, "El arte como hecho semiológico", en *Estudios de estética y semiótica del arte*, Barcelona, G. Gili, 1977, pp. 35-40.

poner en marcha un estado de conciencia social que cohesiona a un pueblo, a una comunidad, una raza en torno de valores, también compartidos, que sobrepasan la esfera de lo individual.

Para fundamentar y hacer viables sus postulados, Mukarovsky busca los procedimientos específicos del arte de la literatura a fin de que el acto creador sea, en principio, una operación sobre el lenguaje. Parte de un modelo teórico de comunicación debido a Karl Bühler y publicado en su libro *Teoría del lenguaje* (1934). Según este modelo, el acto verbal se reduce a tres componentes básicos: hablante, destinatario y referente, de donde surgen tres funciones también básicas: la expresiva, la apelativa/conativa y la representativa o referencial, referidas a cada uno de los componentes. Las tres pueden considerarse como el resultado de una relación inicial que, por incompleta que parezca, configura el proceso de la comunicación. De todos modos, los tres factores señalados destacan la conexión existente entre el signo y la cosa significada ajustando esta última a límites precisos y bien definidos, a saber, que el objeto de la relación es unívoco, singular y realmente al servicio de menesteres prácticos. La "practicidad" del discurso así producido es su carácter informativo lato, su capacidad de proveer ideas, conocimientos, situaciones o estados, que no tienen ambigüedad semántica, desde el punto de vista del empleo de los signos verbales. La tendencia, pues, de esta clase de comunicación es la de ir al mensaje atendiendo a lo inteligible de los conceptos antes que a cualquier cosa. Por lo mismo, las tres funciones reciben el nombre colectivo de "prácticas":

Cada una de ellas se desprende de la relación activa entre el signo lingüístico y una de las tres instancias necesariamente presentes en el discurso: el signo lingüístico funciona en tanto que representación de la realidad que está denominada por él; se manifiesta como expresión en relación con el sujeto hablante, y está dirigido para interpelación al sujeto receptor. Mientras concibamos el discurso como meramente informativo, el esquema de Bühler es plenamente aceptable.⁴

⁴ Jan Mukarovsky, "Dos estudios sobre la denominación poética", en *Estudios de estética...*, op. cit., p. 197.

La función estética añadida por Mukarovsky al modelo triádico de Bühler, se refiere al modo de comunicar, al *cómo* y no al *qué* de la construcción lingüística. Es claro que la función estética brinda algún tipo de información sobre sus referentes, pero trascendiendo las limitaciones y características particulares de éstos, su objetividad concreta, su sentido práctico, su ontologismo racional y lógico. Gracias a la función poética podemos establecer que: 1) el centro de nuestra atención en el discurso se dirige a "la estructura misma del signo lingüístico, mientras que las primeras tres funciones conducen a instancias extralingüísticas y a objetivos que sobrepasan el signo lingüístico";⁵ 2) se atenúa la sensación de inmediatez entre las cosas y el uso de la lengua que las designa; 3) la acción significativa del signo se desplaza desde la palabra sola a un contexto mayor considerado como el ámbito propio de la semantización del conjunto. Todo lo cual es un efecto de la presencia de la denominación poética como opuesta a la denominación comunicativa.

2. De la denominación comunicativa ya sabemos que es propia de las funciones de la lengua y que consiste en identificar, a través del signo verbal, los significados propios y evidentes de aquél, porque para su explicación y hallazgo no dependen de nada distinto de sus referentes próximos. No hay ambigüedades posibles ni alternativas que no sean las de la evidencia. No es éste, sin embargo, el punto esencial pues equivaldría a decir que denominación poética y lenguaje figurado son equivalentes y sinónimos, cuando precisamente hay denominaciones poéticas que no son figuradas y viceversa. En un ensayo de 1938 titulado *Denominación poética y función estética*, Mukarovsky partía del rechazo de una opinión comúnmente aceptada, según la cual la expresión poética se distingue de la comunicativa porque aquélla es de carácter figurado y ésta carece de él. Pero no es así. La diferencia fundamental estriba en un modo de representación de la realidad: "la atención del receptor se

⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 197.

centra en la relación entre la denominación y la realidad mencionada"; ésta aparece relacionada con la palabra sola, en el caso de la denominación comunicativa; y en relación con un contexto en el caso de la palabra poética: "la denominación poética no está, pues, determinada en primer lugar por su relación con la realidad mencionada, sino por la forma de su inserción en el contexto". En el primer caso, está de por medio la información escueta proporcionada por el signo verbal y, en el segundo, hay todo un proceso de semantización del signo que deriva su enriquecimiento de la presencia de otros signos en torno suyo. En otras palabras, la denominación poética es siempre el producto de la acción simultánea del signo estético y su función, mientras que la denominación comunicativa no deja de ser índice de otra función de la lengua cuya especificidad es la de carecer de dominios que no sean los de la palabra única reducida a su aislamiento semántico:

"en la denominación poética la atención se concentra en el signo en sí y por consiguiente, lo que se destaca en primer término es la relación significativa de cada palabra respecto del contexto, mientras que en la denominación comunicativa se trata principalmente de la relación de la palabra respecto a la cosa significada por ella, es decir de una relación concreta".⁶

Para Mukarovsky la palabra, entendida como unidad léxica aislada, tiene sólo aplicación potencial con la realidad; como parte integrante de una designación poética tiene aplicaciones múltiples. La aplicación potencial en tanto que unidad aislada se manifiesta en los varios aspectos dados por el significado o, mejor, en el señalamiento vago de los límites o aproximaciones del referente, entendido como conjunto de virtualidades semánticas de una palabra determinada. En cambio, integrada a una designación poética, la palabra posee diversas posibilidades para el caso de una aplicación inmediata. Y paradójicamente, también, de las muchas posibilidades existentes, sólo cuenta la única, la precisa, la que

⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 201-202.

resulta ser entre todas "la energía semántica viva", el equivalente semántico inmediato de la mencionada realidad cuyo significado máximo se trata de actualizar.

Es entonces cuando la designación poética aparece como "busqueda" de la expresión adecuada, como invención de la palabra feliz que mejor establece la relación entre el objeto y su equivalente semántico. En este sentido, la designación poética es el mejor puente de acceso a la realidad no semiotizada todavía. Como tal se la define: "es la aplicación inmediata de un signo lingüístico a las cosas y a las nociones abstractas creadas por el acto mismo de la designación".⁷ Y se insiste en que la "aplicación es inmediata", porque no se está frente a una selección general de tipo léxico, sino frente a la necesidad de sustituir una realidad concreta por su equivalente semántico inmediato.

3. Mukarovsky elabora en seguida una primera tipología de las funciones basándose en la triple naturaleza del acto humano:

Cada acto humano tiene tres aspectos: el práctico, el teórico, el estético; o sea, cada acto humano y su resultado tienen necesaria y substancialmente tres funciones: la práctica, la teórica y la estética.⁸

En esta triple articulación del acto humano a la vida y de ésta a las manifestaciones múltiples de la conciencia creadora se funda su estética. Se fundamenta en la naturaleza humana y no en la simple voluntad individual:

Al afirmar que el hombre determina las funciones, podría aparecer que la función depende sólo de la voluntad consciente, es decir, del arbitrio del hombre. Y no es así: la función no está ligada al hombre superficialmente, sino que forma parte de su propia naturaleza humana. No es,

⁷ Jan Mukarovsky, *On Poetic language*, Lisse, The Peter de Ridder Press, p. 45.

⁸ Jan Mukarovsky, "Las tareas de la estética general", en *Estudios de estética...*, *op. cit.*, p. 141.

pues, la voluntad casual del hombre, sino la naturaleza humana la que constituye el factor decisivo. Para mantener su equilibrio físico y psíquico, el hombre necesita proceder ("funcionar") de maneras muy diversas frente a la realidad natural y social.⁹

¿Cuáles son las posibles posturas ante la realidad? La práctica, la teórica y la estética. La postura práctica es fundamentalmente utilitaria. Asegura la supervivencia de la especie, pues garantiza la creación y transformación de los elementos indispensables para el intercambio y comercio de los individuos y de la colectividad; sin ella no existirían las comodidades, los usos y servicios de la comunidad, las facilidades para el trabajo, los alicientes para aligerar el peso del esfuerzo o las tareas agotadoras frente al mundo material. Es claro que la autorrealización del hombre frente al mundo objetivo y práctico es una consecuencia del estado de su civilización, de sus hábitos culturales, y que su ejercicio conlleva técnicas que van desde la más sencillas hasta las más complicadas. Pero, será siempre el hombre quien diga la última palabra para afirmar su personalidad en el acto humano de enfrentarse a las cosas y transformarlas en su beneficio.

La postura teórica es cognoscitiva. Implica una teoría acerca de la realidad misma y conlleva un juicio que especifica el objeto del conocimiento. Si no fuera por ella, los seres permanecerían en una especie de limbo conceptual, indiferenciados y amorfos. Gracias a su carácter esclarecedor, desde el punto de vista de la inteligencia, la postura teórica categoriza la realidad y la hace funcionar dentro de módulos precisos.

Ahora bien, la postura estética llamada también función estética dentro de la tipología mukarovskiana de las funciones se diferencia radicalmente de las dos anteriores, aunque en el proceso de su actividad creadora se relacione con ellas de un modo particular.

En la función práctica lo que interesa al *homo faber*, al hombre que hace cosas, en beneficio propio o de la colec-

⁹ *Ibid.*, "El hombre en el mundo de las funciones", *op. cit.*, p. 295.

tividad, son los resultados prácticos inmediatos: frotar la madera para obtener el fuego, hacer utensilios, construir casa, etcétera; el resultado está previsto de antemano con una eficiencia técnica sin objeciones. Hay una simplificación tan evidente en el quehacer práctico que logrado el objetivo cesa la actividad o se comienza otra parecida.

En la función teórica se tiende desde el principio a un esclarecimiento progresivo de las realidades o hechos que se pretende estudiar mediante el hilo de los conceptos. Se definen los límites de las cosas y se establecen las relaciones entre ellas a partir de su naturaleza objetiva cada vez más precisada por las definiciones. "La postura teórica simplifica, pues, la visión de la realidad en cierto sentido todavía más radicalmente que la postura práctica."¹⁰

En la postura estética, por el contrario, se suman muchos factores inseparables unos de otros y complementarios: los hechos que la constituyen tienen carácter de signo, no se miden por la información directa o unívoca que proporcionan, ni por los resultados prácticos inmediatos, como sería el del fortalecimiento del cuerpo a través de un ejercicio rítmico si la gimnasia se valora con el criterio de la función estética. Igualmente, los componentes diversos, múltiples y, en ocasiones, hasta contradictorios de la composición se encuentran unificados en un todo. Si al mismo ejercicio de gimnasia se le aplica un criterio estético dominante, los movimientos, gestos e implicaciones se integran en una expresión significativa total sin que se excluyan otros intereses prácticos que no aparecen a primera vista. Lo mismo pasa con la obra literaria.

"La actividad efectuada durante el ejercicio adquiere inmediatamente *un valor en sí misma*, y la atención se dirigirá a todas las etapas y todos los detalles en su transcurso y duración." La postura estética, pues, no produce resultados prácticos evidentes como sería el de enseñar habilidades manuales; no aclara conceptos específicos sobre las cosas que pudieran servir para un mejor conocimiento teórico de los objetos mismos. El signo que le sirve de vehículo no es

¹⁰ *Ibid.*, "Las tareas de la estética general", *op. cit.*, p. 141.

“servil” en el mejor sentido de la palabra, se refiere al vasto dominio de lo existente y lo posible, a las realidades que el hombre ha vivido o puede vivir: “El modo en que está hecho el objeto abarcado por la función estética, indica una determinada orientación en la manera de ver la realidad general”; lo que implica, desde luego, la necesidad inherente al signo estético de “aludir a la realidad como conjunto y de expresar y conseguir la relación del hombre con el universo”, o, lo que es lo mismo, poseer una cosmovisión determinada. En resumen, la función práctica es necesaria e indispensable a la vida, pero “abandonada a sí misma, empobrece y simplifica exageradamente la relación del hombre respecto a la realidad, haciéndola unifacética”. La función cognoscitiva da medios para conocer o dominar la realidad, pero no trasciende un marco teórico muy especializado o concreto. La función estética es “transparente”, ha dicho Mukarovsky, porque deja ver a través de ella las posibilidades múltiples de los diversos ámbitos de la realidad, generando actitudes que desbordan la esfera del objeto único.

4. La función estética, sin embargo, es complicada. Para llegar a ella tenemos que hacerlo a través del signo. Esto quiere decir que en el difícil arte de comunicarnos con los demás a niveles artísticos el signo representa el papel de mediador necesario respecto de las realidades que se pretende conocer. “El mundo de los signos comunicativos es, no obstante, enormemente extenso: cualquier hecho puede convertirse en un signo comunicativo. Y a este mundo pertenece también el arte, aunque de una manera que lo diferencia de cualquier otro signo comunicativo.”¹¹ De ahí que la función estética sea compleja. No actúa en forma directa sobre la realidad como lo hace la función práctica, ni se realiza unívocamente como la función teórica. Actúa siempre a través de signos que son por lo general modos oblicuos de expresión y cuyo oficio no es el de copiar las

¹¹ *Ibid.*, “Norma y valor estético como hechos sociales”, *op. cit.*, p. 87.

formas expresivas ya existentes, sino el de crear otras nuevas. La función estética crea sus propias realidades a partir de unos datos, de unas cuantas palabras (en el caso de la poesía), por medio de los cuales se dirige a los referentes del discurso poético. Este proceso de redenominación del mundo objetivo o subjetivo, real o ficticio, constituye la tarea primordial y específica del arte, en general, y de la poesía, muy en particular.

Existe pues, una relación mutua entre signo estético y función estética. El primero es para Mukarovsky, "algo que sustituye una cosa y se refiere a ella"; es decir, que los signos están en lugar de algo, o lo sustituyen de alguna manera. Es la misma definición dada por Peirce.

El signo, como tal, no está al servicio de ninguna otra función que no sea la estética, y no es dependiente ni "servil" respecto de los hechos, objetos, personas, etcétera, puesto que los relega a un segundo plano para afirmarse a sí mismo. Sobre esta base, el signo se universaliza, amplía sus horizontes más allá de cualquier referencia objetiva inmediata. Además, al proyectarse por encima de los simples objetos extralingüísticos situándose más allá del conocimiento teórico o de la simple acción concreta, entra en una relación particular con el mundo que lo hará más universal todavía. Reducirlo a las simples proporciones de la función práctica o incluirlo en esquemas conceptuales esquetos es tanto como dividirlo o limitarlo. Si un solo aspecto de la realidad o uno solo de sus componentes fuera asumido por el signo estético entero, éste carecería de validez y de la relativa universalidad que acompaña a la obra de arte. Estaríamos fragmentándolo y, lo que es más grave, estaríamos confundiendo los atributos propios de la función teórica con los de la función estética: "el signo empleado por la función teórica (el concepto) representa siempre un determinado sector o aspecto parcial de la realidad; al lado de él existen otros signos (conceptos) que limitan su validez".¹² Y en lo que se refiere a esta última, Mukarovsky ha enseñado que el

¹² *Ibid.*, "El lugar de la función estética entre las demás funciones", *op. cit.*, p. 131.

mismo signo estético, por su independencia respecto de los hechos y circunstancias individualizantes lo mismo que por su carácter de portador de una visión del mundo, se acepta o se rechaza pero no se discute: su validez, dice, no puede ser limitada por otro signo; puede ser sólo aceptado o rechazado como conjunto.

La función estética, por consiguiente, es función semiológica, función de signo donde éste concentra en sí el poder creativo máximo, unido a un modo de ser de la existencia, a una visión amplia de la vida, lo que es igual a una cosmovisión coherente y total válida, al menos, para un pueblo, una cultura o una raza. Esta visión de la realidad como conjunto es lo que determina la postura estética en tanto que actitud ante el mundo.

En este sentido, función estética y signo estético se confunden e identifican, en el lenguaje de Mukarovsky, como son solidarias poeticidad y función poética en Jakobson. Signo y función coinciden hasta fundir sus vertientes en el mismo cauce donde fluye y, a la vez, se profundiza la dicotomía entre signos y objetos. Lo esencial de la función estética y el signo que la acompaña es, precisamente, lograr que el acercamiento del hombre a los diferentes ámbitos de la realidad se realice de tal modo que la información recibida rebase los detalles, o mejor, que esté por encima de las singularidades conceptuales o prácticas que, por su misma significación unívoca, no tienen importancia ni validez generales.

5. Corresponde a los llamados valores extraestéticos o extraliterarios dar a conocer el marco histórico que sirve de contexto a las obras de arte. Es decir, que son ellos los que incorporan lo social a lo estético. Tanto el valor literario como el que no lo es pertenecen estrictamente a la obra poética; ambos pasan a través del signo por la interpretación y copresencia de las funciones de la lengua: el primero, como postura estética total y generalizadora; el segundo, como visión particular de la realidad que informa sobre aspectos concretos de la vida. Ambos están íntimamente ligados al sistema de valores que rige para una colectividad

determinada. El poeta vive con su gente, interpreta sus valores, y en tanto que voz e intérprete de muchos, los comunica y transforma por un proceso de semiótización de las experiencias humanas.

Los valores surgen, entonces, como núcleos en torno de los cuales una comunidad organiza y construye su lenguaje. La última razón de ser de ese lenguaje la constituye el valor central que conforma la preocupación máxima del grupo, es decir, el asunto del cual depende su sobrevivencia o, al menos, un modo de ser colectivo que ocupa el lugar de una actitud ante el mundo y que recibe el nombre de cosmovisión.

Para entender a un grupo humano cualquiera y, por tanto, su lenguaje, hay que buscar en el fondo los valores que se hallan presentes en forma de esperanza, temores, dudas, aspiraciones, propósitos, frustraciones, etcétera; ellos constituyen el núcleo central existencial y no teórico, que determina una visión inconsciente de ese mundo creado por la comunidad misma, pero que se expresa, como dijimos antes, en palabras solidarias con la experiencia vivida. Simultáneamente, la vigencia de valores determinados produce conductas observables que de tanto repetirse crean comportamientos y éstos son los indicios de la clase de valores que sustentan a la comunidad y la hacen funcionar orgánicamente.

Los valores, ha enseñado la filosofía a partir de Brentano, no *son*, es decir, no son *entes*; los valores *valen*, son *valentes*. Tienen la vigencia que les conceden su praxis. Entendidos, además, desde el punto de vista de la antropología social que los estudia y los encuentra dentro de cada cultura, pueden definirse como sistemas de vinculación social y de control de la conducta humana, capaces de producir comportamientos nuevos que implican un cambio respecto de la conducta anterior. Cuando los valores son inoperantes, la comunidad los rechaza, dejan de "existir" en la medida en que no cumplen su función esperada. La inserción, pues, del individuo dentro del grupo social a que pertenece y dentro del contexto común de una cultura determinada se hace a través de una práctica objetiva de los

valores. La comunidad misma los defiende y afirma en la medida en que son vínculos de supervivencia. Dentro de esta interacción de cultura y valor, es lógico que la literatura sea un sistema de vínculos como también de símbolos que la identifican y la hacen estable.

Los valores tienen, pues, la vigencia que les da su praxis. Y pasan a través de las culturas entendidas éstas en sentido antropológico, es decir, como estilos de vida común, característicos de diversos pueblos que se forman y transforman de acuerdo con su experiencia histórica y vital. "Cada estilo de vida se prolonga a medida que estas costumbres se transmiten, más a menos intactas, a cada nueva generación, y a medida que los jóvenes se transforman en personas semejantes a sus antecesores."¹³ No hay necesidad de insistir en que los valores son sistemas de vinculación social; pasan por la cultura de una comunidad determinada y expresan de modo efectivo los llamados núcleos centrales y existenciales del grupo, una vez convertidos en normas. Pero es la conciencia social la que los sanciona en última instancia y los pone en movimiento. Cuando llega el caso, la sustitución de un valor por otro es muy difícil ya que, a través de ellos, intervienen otros factores distintos de los puramente ideológicos. Más que por un tinte cognoscitivo, los valores están marcados por un cariz sentimental que los hace difíciles de extirpar a menos que intervengan nuevos procesos de aprendizaje. En su origen, no están fundamentados por principios abstractos sino por experiencias sociales que explican su cambio permanente. Al fondo, sin embargo, de su aparición o desaparición existe toda una teoría del conocimiento sin la cual es imposible explicarlos. En este sentido la filosofía antecede al arte, no porque dicha ciencia pretenda hacer incursiones en terrenos que no le correspondan, sino porque cualquier conceptualización, sea artística o no, tiene bases en la epistemología, es decir, en aquel aspecto del discurso filosófico que plantea las cuestiones relativas a la adquisición de las ideas y al conocimiento de las cosas.

¹³ Clara Nicholson, *Antropología y educación*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 8.

Mukarovsky sabe esto y, filósofo al fin y al cabo, hace dos afirmaciones importantes al respecto: 1) que no siempre las bases noéticas coinciden con los rápidos cambios de las ideologías, y 2) que no es el arte mismo quien toma la iniciativa para cambiar las bases del conocimiento, sino algo tan sencillo como la percepción primera de los fenómenos, asociada de inmediato a la experiencia de cada uno en particular.

El arte no es el creador exclusivo de la base noética, el iniciador de su movimiento; la iniciativa real se encuentra en otra parte, en aquellas esferas de la actividad humana cuyo alcance es mucho más inmediato. El marxismo se refiere con razón al proceso productivo como la instancia última y fundamental; el proceso productivo, cuyo papel es mantener la propia existencia del hombre y de la humanidad, es el único que ejerce, por medio de sus cambios y revoluciones, una presión realmente activa sobre la postura que el hombre acepta frente a la realidad.¹⁴

En el caso concreto de la poesía, los valores extraestéticos son aquellos factores existenciales, intelectuales, políticos, religiosos, económicos, éticos, que no se relacionan *directamente* con la función estética, por las siguientes razones: 1) porque asumen una parcela de la realidad y la función estética, en cambio, se refiere a toda la realidad como conjunto, a la totalidad del objeto, libre de especificaciones y circunstancias particulares; 2) porque los valores extraestéticos, al ser específicos, unívocos y particulares, proporcionan una información o conocimiento, también específico, unívoco y concreto. En cambio, la función estética proporciona una visión del mundo, una actitud totalizadora ante la realidad contemplada, al menos para una cultura, una raza, una comunidad concreta; 3) los valores extraestéticos son utilitarios y se valen del signo que los expresa como de un instrumento al servicio de alguien o de algo. En la función estética, por el contrario, el signo que la expresa es autónomo, aunque no autosuficiente, pues necesita de la información sobre la realidad social e histórica que le prestan los valores que no son estrictamente estéticos.

¹⁴ Jan Mukarovsky, "Arte y concepción del mundo", *op. cit.*, p. 303.

No obstante, la obra poética no se explica sin ellos, sin la presencia conformadora de los hechos sociales, ceñidos a la circunstancia propia de cada nación e individuo. Además, una visión más amplia de los procesos estéticos conduce a pensar que la acción transformadora de la función estética es capaz de integrar los factores extraliterarios —externos a la obra misma— y que de ningún modo son ajenos a ella.

Todo lo cual indica que cuanto parece sobreañadido a lo estrictamente artístico o forma parte de un clima utilitario y lleno de exigencias comunes es lo que constituye el conjunto de valores llamados extraestéticos. Sin embargo, no son tan extraños y sólo aparentemente vienen desde afuera: “son componentes de la construcción estética”, y se dan como tales. Los acontecimientos e historias de la épica, las acciones de la secuencia narrativa en la novela, las complejas situaciones del drama, sin contar el tema y los contenidos de la poesía lírica; todos estos elementos, más muchos otros, que pertenecen a la práctica social, al desarrollo histórico, al devenir mismo de la política, la religión y la ciencia, etcétera, son en verdad “valores” que no encajan a primera vista dentro de la función estética, pero que son indispensables, definitivamente, porque sin ellos aquélla se queda aislada de los contextos de la experiencia inmediata del mundo.

La función estética por sí misma no es suficiente para concederle al signo creado por ella una significación completa. Se lo impide precisamente la falta de orientación hacia un objetivo exterior, puesto que esta misma orientación crea la relación entre las funciones extraestéticas y las determinadas esferas y aspectos de la realidad que se proyectan en las funciones en tanto que su “contenido”: así, por ejemplo, la función económica tiene por “contenido” la esfera de los fenómenos económicos, el “contenido” de la función social y política son ciertos aspectos de la convivencia social. Por eso las funciones extraestéticas confieren un contenido concreto también al signo estético en tanto que obra de arte, estableciendo de este modo una conexión directa entre ella y los hechos reales que están fuera del signo.¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, 236.

El signo estético carece, por consiguiente, de contenidos objetivos propios ya que su misma realidad significativa está por encima de lo inmediato; su constitución polisémica y por lo tanto, ambigua, no le permite datos informativos precisos acerca de la sociedad, la historia, etcétera; pero no se puede esperar de él que restrinja la postura estética a una desinformación histórica sobre la sociedad, a una renuncia pasiva sobre el mundo, cuando el dinamismo de la obra literaria consiste precisamente en actualizar los valores humanos, las energías latentes que explican o promueven la relación del hombre con su época.

6. La obra poética es un conjunto de valores porque es el resultado de la interacción de dos fuerzas: la de la dinámica interna de la estructura y la de la intervención externa. Ninguna de las dos, sin embargo, es tan sencilla para que se pueda hablar de la simple estructura del arte o de la sola estructura social. Son estructuras de estructuras que se interfieren mutuamente. Cada una de ellas, dice Mukarovsky, "está gobernada por un orden fijo" y "tiene su desarrollo particular". Es decir, que son autónomas. Para que esto suceda, no hay otro camino que el de la especificidad de las funciones y el del necesario deslinde del arte, pues "suprimida la función por completo, la serie deja de ser lo que es". "La función propia de cada serie no se define por su efecto sobre las demás sino, al contrario, por su tendencia hacia la autonomía."¹⁶

En lo que se refiere a la estructura del arte es obvio que busca su realización permanente, pues posee una finalidad que no es común a otras, establece sus normas especiales y selecciona sus valores que son los de la comunidad. No obstante, en el transcurso de su evolución histórica, la serie artística se encuentra con que los conceptos de función estética, norma y valor, son hechos sociales cuya existencia real depende de una visión del mundo, común por lo menos a una raza, a un pueblo, a una cultura. Para configurar

¹⁶ Jan Mukarovsky, "On Sklovskij's Theory of Prose", en *The Word and Verbal Art*, New Haven, Yale University Press, 1977, p. 141.

dicha visión, el arte es apenas uno de sus componentes posibles y una parte relativamente autónoma de las formaciones estructurales llamadas culturas.

LUIS ENRIQUE SENDOYA

Seminario de Poética
Instituto de Investigaciones Filológicas