

EL FENÓMENO DEL ARTE¹

Yuri Lotman

La filosofía positivista del siglo XIX, por un lado, y la estética hegeliana, por el otro, afirmaron en nuestro conocimiento una concepción del arte como reflejo de la realidad. Simultáneamente, las variadas concepciones neorrománticas (simbolistas y decadentes) propagaron la visión del arte como algo opuesto a la vida. Esta oposición se encarnó en la antítesis entre la libertad de la creación y la servidumbre de la realidad. Ambas concepciones no pueden ser denominadas ni verdaderas ni falsas. Ambas aíslan y conducen hasta lo imposible en la vida del maximalismo a esas tendencias que están indisolublemente unidas en el arte real. En principio el arte crea un nuevo nivel de realidad, que se diferencia de la realidad misma por una intensa ampliación de la libertad. La libertad se introduce en aquellas esferas que en la realidad carecen de ella. Lo que está sin alternativa consigue una alternativa. De ahí se deriva un crecimiento de las valoraciones éticas en el arte. Precisamente gracias a su mayor libertad, el arte se encontraría fuera de la moral. El arte hace posible no sólo lo prohibido,

¹ Este texto es un capítulo de *La cultura y la explosión (Kul'tura i vzryv)* (1992), último libro publicado en vida por Yuri Lotman (1922-1993).

sino también lo imposible. Por eso, respecto a la realidad, el arte se presenta como un espacio de libertad. Pero esa misma sensación de libertad comprende al observador que dirige su mirada al arte desde la realidad. Por eso, el espacio del arte siempre incluye un sentimiento de extrañamiento. Y esto introduce inevitablemente un mecanismo de valoración ética. Esta misma resolución, con la que la estética niega la inevitabilidad de una lectura ética del arte, esa misma energía que se consume en demostraciones semejantes, es el mejor apoyo a su intangibilidad. Lo ético y lo estético son opuestos e indivisibles como los dos polos del arte.

La relación del arte y de la moral repite el destino general de la oposición en la estructura de la cultura. Los comienzos polares se realizan en conflicto mutuo. Cada una de las tendencias entiende la victoria como la aniquilación total de su antítesis. Sin embargo, la victoria entendida de esa manera representa un programa de suicidio, pues determina sus antítesis en la realidad y en la vida cotidiana.

Un fuerte crecimiento del grado de libertad en relación con la realidad convierte al arte en polo de experimentación. El arte crea su propio mundo, que se construye como transformación de la actividad no artística según la ley: «si... entonces...». El artista concentra la fuerza del arte en aquellas esferas de la vida en las que él investiga los resultados del aumento de libertad. En realidad, no hay diferencia entre ellas cuando el objeto de atención ofrece la posibilidad de transgredir las leyes de la familia, de la sociedad, del sentido común, de la costumbre y de la tradición e incluso las leyes del tiempo y del espacio. En todos los casos, las leyes que organizan el mundo se dividen en dos grupos: los cambios imposibles y los cambios posibles pero categóricamente prohibidos (los cambios posibles y los no prohibidos en absoluto, no se tienen en cuenta en este caso, ya que se introducen como antítesis de un verdadero pseudocambio). El héroe de Hoffman puede estirarse hasta el techo y luego enrollarse en un ovillo, de la misma manera que el gigante en *El gato con botas* puede convertirse en león y en ratón. Por eso, para estos héroes la transformación es un acto ético (*postupok*). Pero esos criterios no son válidos para los héroes de Tolstoi. Olenin no

Yuri Lotman, fundador de la llamada Escuela de Tarstu, es autor de *La estructura del texto artístico* (1970; trad., 1978), *Estética y retórica del cine* (1973; trad., 1979), etc.

pp. 163-182 (trad. en *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993).

Harmonización del arte español, op. cit., p. 174.

* Liedtke, Emilio, *El surco del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 1993.

ve limitada su libertad por el hecho de estar privado de las transformaciones posibles para los héroes de Hoffman, pues estos cambios no están incluidos en su alfabeto. Y esa libertad que es posible para el abuelo Eroshki y para Lukashki y que resulta imposible para él, se convierte en la tragedia del héroe. La libertad actúa cada vez como presunción, determinada por las reglas de ese mundo en el que nos introduce la obra. El carácter genial del arte consiste, en general, en el experimento mental, que permite verificar el distanciamiento entre unas y otras estructuras del mundo. Eso determina las relaciones del arte con la realidad. El arte verifica el efecto de los experimentos por la ampliación de la libertad o por su limitación. Los productos son tramas que examinan los efectos experimentales de la negación de los experimentos. Cuando el objeto del arte es la sociedad patriarcal o cualquier otra forma de idealización de la inmutabilidad, entonces, contrariamente a la idea extendida, el estímulo para la creación de tal arte no es la sociedad estable e inmóvil, sino la sociedad que experimenta procesos catastróficos. Platón difundió la idea del arte inmutable en el período en que el mundo antiguo se precipitaba irremediabilmente hacia la catástrofe.

El objeto del arte, la trama (*siuzhet*) de la obra artística, siempre se ofrece al lector como un relato sobre él, ya acabado y preexistente. Este pasado se ilumina en el momento en que pasa de un estado de inconclusión a un estado de conclusión. En particular, esto se expresa en que todo el camino del desarrollo de la trama se ofrece al lector como algo pasado, que al mismo tiempo es como si fuera presente, y como algo condicional, que al mismo tiempo es como si fuera real. La acción de la novela o del drama pertenece al tiempo pasado en relación con el momento de la lectura. Pero el lector llora o ríe, esto es, experimenta unas emociones que, fuera del arte, en el tiempo real, son incoherentes. De igual manera, lo condicional se convierte emocionalmente en lo real. El texto fija la virtud paradójica del arte de transformar lo condicional en real y el pasado en presente. En esto reside, precisamente, la diferencia entre el tiempo del transcurso de la trama y el tiempo de su fin. El primero existe en el tiempo, y el segundo se convierte en un pasado que es a la vez una salida del tiempo en general. Esta diferencia básica entre el tiempo de la trama y el de su fin lleva a una reflexión indefinida sobre lo que sucedió a los héroes después del fin de la obra. Si surgen tales reflexiones, dan testimonio de una percepción no artística del texto artístico y son resultado de la inexperiencia del lector.

El arte es un medio de conocimiento y, en primer lugar, de conocimiento del hombre. Esta postura se repite con tanta frecuencia que se ha convertido en algo trivial. Sin embargo, ¿qué debemos entender con la expresión «conocimiento del hombre»? Las tramas que definimos con esta expresión tienen un rasgo común: conducen al hombre a una situación de libertad e investigan lo elegido para ellos con esa conducta. Ni una sola situación real —de la más cotidiana a la más inesperada— puede agotar toda la suma de posibilidades y, por consiguiente, todas las acciones que hacen visible todo lo que potencialmente existe en el hombre. La verdadera esencia del hombre no puede revelarse en el mundo real. El arte lleva al hombre al mundo de la libertad y eso mismo revela la posibilidad de sus actos éticos. De esa manera, cualquier obra de arte propone una norma, su transgresión y la realización —aunque sea en el espacio de libertad de la fantasía— de alguna otra norma. El mundo cíclico de Platón, al suprimir lo imprevisto en la conducta del hombre y al introducir reglas inapelables, suprime al arte mismo. Platón piensa de manera lógica. El arte es un mecanismo de procesos dinámicos. En los años sesenta el director inglés L. Anderson realizó la película *If (Si)*. La acción de la película tiene lugar en un colegio inglés, en el que unos jóvenes experimentan complejos conflictos entre las perniciosas, sexuales, mercantiles y ambiciosas pasiones que les inquietan y las convenciones de unas normas idiotas que la sociedad les impone a través de los pedagogos. Las imágenes, que surgen por la influencia de las pasiones en las almas de los héroes, aparecen en la pantalla de manera tan real como los sucesos ordinarios. En los ojos del espectador se funden desesperadamente lo real y lo irreal. Cuando dos estudiantes que no han ido a clase entran en un café y hacen rodar por el suelo a una bella y maciza camarera, el espectador experimenta todas las emociones del testigo de la escena erótica, sin que le dé a entender que sólo se trata de la compra de un paquete de cigarrillos a bajo precio. Todo lo demás es *if (si)*. La película contiene la escena de la visita de los padres un fin de semana. En la pantalla los padres se acercan amistosamente con flores y regalos a las puertas del colegio y, simultáneamente, imitando a la realidad filmica (*kinoreal'nost*), los hijos, situados con pistolas automáticas en el tejado de la escuela, abren fuego contra los padres y las madres que hacen cola. El tema externo de la película son los problemas de la psicología infantil. Pero, al mismo tiempo, se plantea la pregunta sobre el lenguaje del arte. Esa pregunta es *if (si)*. Con esa pregunta se introducen en la vida ilimitadas posibilidades de variantes.

Todos los aspectos de la creación artística pueden ser concebidos como variedades de un experimento intelectual. La esencia del fenómeno, subyacente al análisis, consiste en un sistema de relaciones impropio a él. Además, el acontecimiento de la creación artística sucede como una explosión y, por consiguiente, tiene un carácter impredecible. La impredecibilidad (la imprevisibilidad) del desarrollo del acontecimiento se consitituye como si fuera el centro compositivo de la obra. La obra de arte posterior al folclore se diferencia de la realidad reflejada en ella en que siempre tiene un final. Entonces el final es a la vez el centro de una mirada retrospectiva y repetida a la trama. Esta observación inversa transforma, al parecer, lo casual en algo inevitable y somete todos los acontecimientos a una segunda valoración. En este sentido, son de interés las estructuras que crean textos con un comienzo destacado o con un final significativo, o lo uno y lo otro. De los distintos significados artísticos de estos elementos compositivos en un caso determinado a nosotros sólo nos interesa uno: la capacidad de cambiar su contenido dependiendo del punto de vista del lector. Así, por ejemplo, el título del relato *La dama de picas* (*Pikovaja dama*) de Pushkin o el drama de Chéjov *La gaviota* (*Chaika*) cambia para el lector (o el espectador) según su movimiento de un episodio a otro de una trama, pero el final exige volver al principio y hacer una segunda lectura. Lo que estaba organizado por el movimiento del eje temporal, que ocupa la lectura, es conducido al espacio sincrónico de la memoria. La sucesividad cambia a la vez y esto añade a los acontecimientos un nuevo sentido. La memoria artística se comporta en esta situación de manera análoga a la que P. Florenski atribuyó al sueño: se mueve en dirección opuesta al eje temporal. Un caso parcial, aunque interesante, es el de las publicaciones de obras por entregas en periódicos y revistas. Casos límites fueron, por ejemplo, *Eugenio Oneguin* de Pushkin o *Vasili Terkin* de Tvardovski, obras en las que algunas partes se publicaron antes de haber sido escritas o incluso concebidas las siguientes. Cada nuevo capítulo plantea al poeta la necesidad de vencer su ignorancia. De ahí procede la posición doble que caracteriza a Pushkin en *Eugenio Oneguin*: él es el autor que crea arbitrariamente la historia de sus héroes, y él es también el contemporáneo de esos héroes, cuyas circunstancias vitales conoce por los relatos y los escritos, por la observación directa de la vida real. De ahí procede también, por ejemplo, lo que a veces consideran los estudiosos y, en particular, el autor de estas líneas como los descuidos de Puhskin, los errores casuales. En *Eugenio Oneguin* leemos:

Письмо Татьяны предо мною,
Его я свято берегу.

Una carta de Tatiana ante mí,
Hacia ella santamente corro.

Y en otro lugar, también de Oneguín:

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит.

Ésa, de quien él guarda
Una carta, donde el corazón habla.

Si a esto añadimos la declaración paradójica y, a la vez, muy profunda, de Küchelbecker, quien en su diario en la prisión de la Fortaleza de Pedro y Pablo escribe que, para un hombre que conoce a Pushkin tan bien como lo conoce él, es evidente que Tatiana es el mismo poeta; lo que nosotros consideramos exclusivamente como un intercambio complejo de puntos de vista externos e internos. El hecho de adelantarse permanentemente al texto le sirve de fondo de la concepción de la realidad externa al autor, en el sentido de un poder completo e ilimitado hacia su obra.

Todo lo dicho puede considerarse como un caso parcial de la ley general de adelantamiento (*pereskakivanie*) del texto artístico, primordialmente en una órbita impredecible del sentido. En lo que sigue tiene lugar una reinterpretación de toda la historia anterior, de tal manera que lo impredecible se reinterpreta retrospectivamente en lo únicamente posible.

Desde un punto de vista histórico-cultural es interesante considerar las diferentes etapas del arte no en el aspecto evolutivo (histórico), sino como algo único. En el fenómeno del arte se pueden distinguir dos tendencias opuestas: la tendencia a la repetición de lo ya conocido y la tendencia a la creación de lo, en principio, nuevo. ¿Acaso no se encuentra el primero de estos casos en contraposición con la tesis de que el arte como resultado de la explosión siempre crea en principio un texto impredecible?

Como caso extremo de la primera tendencia consideraremos en primer lugar no el folclore ni tampoco la maestría interpretativa de algunos artistas a la hora de crear una misma obra, sino la escucha repetida de una misma grabación magnetofónica de un texto musical o literario. En este caso no se podrá invocar una diferencia en la interpretación o el resultado de la originalidad individual del intérprete. Artificialmente se ha creado

una situación que podemos definir como la reproducción (*vosproizvedenije*) de uno y de otro. De paso, apuntamos que precisamente en este caso se revela con inesperada brillantez la diferencia entre arte y no-arte. Es poco probable que alguien escuche varias veces consecutivamente en una cadena de radio las mismas «últimas noticias». El difunto N. Smirnov-Sokolski, en una charla en los años cincuenta con los entonces jóvenes filólogos, preguntó cual era la mayor rareza bibliográfica. Y él mismo contestó: el periódico de ayer: todos lo leyeron y todos lo tiraron². Sin embargo, la repetición de un mismo texto no significa de ningún modo la obtención de una información nula. La repetición de un periódico pierde sentido porque la nueva información que se espera del texto llega al hombre desde el exterior. Y en los casos en que escuchamos repetidamente una misma grabación, cambia no lo que se transmite, sino quien la recibe. La estructura de la mente humana es sumamente dinámica. La concepción de que en la sociedad folclórica arcaica no había diferencias individuales y de que las cambiantes vivencias según el plan del calendario eran las mismas para todo el colectivo, debe atribuirse a las leyendas románticas.

Ya la existencia simultánea de cultos paralelos a Apolo y a Dionisos, la irrupción sistemática en los más variados cultos de estados extáticos, amplió extraordinariamente los límites de lo predecible, lo suficiente, al menos, como para desechar el mito romántico de la ausencia de individualidad en una sociedad arcaica. El hombre se hizo hombre cuando tuvo plena conciencia de que era hombre. Y eso sucedió cuando se dio cuenta de que distintas personas de la especie humana tienen caras distintas, voces diferentes y vivencias diferentes. La cara de un individuo, al igual que la elección sexual individual, es probablemente la primera invención del hombre como hombre. La concepción de una ausencia de diferencias individuales en el hombre arcaico es un mito, como lo es la idea de un desorden de partida de las relaciones sexuales en un estadio inicial del desarrollo humano. En última instancia, ese mito es el resultado de la traslación acrítica, hecha por los viajeros europeos, de los ritos extáticos que les fue dado observar a las normas habituales y cotidianas de la conducta de los «salvajes». Por cierto, los gestos y las reglas de la conducta cotidiana

² El periódico, al conservarse en las hemerotecas, pierde ya su función de informante de las últimas noticias y se convierte en un documento histórico. Igualmente, la práctica existente en Rusia en el siglo XVIII de reeditar el periódico después de varios años, indica que la psicología de la lectura del periódico todavía no era compleja y que el periódico conserva la huella de una lectura no especialmente nueva, sino «interesante en general».

y, en particular, las coloridas danzas sexuales, representan rituales de influencia mágica en la vida diaria y, por consiguiente, deben diferenciarse por definición. En ellos debe realizarse una autorización de lo prohibido. Por tanto, para distinguir la conducta ritual de la cotidiana, hay que añadirles una transformación descifradora. Es igual que si los estudiosos de la vida popular, al encontrar la mención de que las fuerzas del mal, los difuntos y otros personajes mágicos eran zurdos, concluyeran: los creadores de esta mitología fueron gentes antiguas zurdas. Es más, incluso un extraterrestre que conociera las leyes del folclore, podría deducir de estos textos que la norma humana es el trabajo con la mano derecha. De esa manera, incluso un depósito inmutable es una transformación. Cuanto más inmutable es un texto, más activa es la percepción del que comprende. No es casual que en el teatro contemporáneo el espectador experimente tranquilamente y sin inmiscuirse en la acción los más terribles episodios y escenas. En el teatro arcaico, la acción escénica se convertía con mucha facilidad en actos violentos de los espectadores. Comparen las leyendas antiguas sobre cómo, excitados por las declamaciones escénicas de los actores sobre el poder del amor, los espectadores atenienses se arrojaban sobre sus mujeres. Un ejemplo de acción excitante de un texto en apariencia neutral es el episodio de *La hija del capitán*:

Mi padre leía junto a la ventana el Almanaque de la Corte, que recibía cada año. Este libro siempre ejercía sobre él un poderoso influjo; no había vez que no lo relejera³ sin especial pasión, y esta lectura siempre le revolvía asombrosamente la bilis. Mi madre, que conocía de memoria todas sus manías y costumbres, siempre se esforzaba por esconder el desdichado libro lo más lejos posible de mi padre, y así el Almanaque de la Corte podía desaparecer de su vista durante meses. En cambio, cuando por casualidad lo encontraba, ocurría que se podía pasar horas enteras sin soltarlo. De modo que mi padre estaba leyendo el Almanaque de la Corte y, encogiéndose de vez en cuando de hombros, repetía en voz baja:

— ¡Teniente general!... ¡Y yo, que lo tenía de sargento!...

¡Caballero de las dos órdenes de Rusia!... Si no hace tanto que él y yo... Finalmente mi padre tiró el calendario sobre el sofá...⁴.

³ Llamamos la atención de que se trata precisamente de la relectura y no sólo de la lectura.

⁴ Aleksandr Pushkin: *La hija del capitán y otros relatos*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 35. Traducción de Ricardo San Vicente (nota del traductor).

En todos esos casos, la iniciativa creadora pertenece al destinatario de la información. El oyente (lector) es el auténtico creador.

El estadio arcaico del desarrollo del arte no es tanto algo ajeno a la creación cuanto a cualquier arte. Sin embargo, este aspecto artístico adquiere una forma original. Ante todo, se separan los polos de la creación tradicional y el de la improvisada. Ambos pueden oponerse en los géneros o reunirse en una obra cualquiera. Pero, en cualquier caso, son interdependientes: cuanto más severas son las leyes de la tradición, más libres son las explosiones de la improvisación. El improvisador y el portador de la memoria (a veces estas imágenes se realizan como «el bufón y el sabio», «el borracho y el filósofo», el que inventa y el que conoce) son figuras interrelacionadas, portadoras de funciones inseparables. Esta dualidad, tomada unitariamente, originó la concepción según la cual la creación popular en un caso es el fruto de la improvisación libre, y en otro la encarnación de una tradición impersonal.

La creación arcaica, cuyos rasgos descubrimos en el folclore, se caracteriza no por su inmovilidad, sino por otra repartición de las funciones entre el intérprete y el oyente. Las formas arcaicas del folclore son rituales. Eso significa que no tienen un espectador pasivo. Hallarse en algunos límites (temporales, esto es, del calendario o espaciales, si el rito exige algún lugar convencional) significa ser participante.

Viacheslav Ivanov, en el espíritu de las ideas simbolistas, intentó hacer renacer la unión de los intérpretes de los rituales y de los espectadores en un único ser colectivo. Sin embargo, esos intentos demasiado evidentes dieron como resultado meras imitaciones. El caso es que el ritual arcaico exige una concepción arcaica del mundo, que no se puede crear artificialmente. La confluencia del actor y del oyente sobreentendía la confluencia del arte y de la acción. Así, para un niño, todavía no acostumbrado a la percepción del dibujo según el sistema de los adultos, lo que existe no es el dibujo, sino la acción de dibujar, no un resultado, sino una acción. Todos los que tienen la experiencia de la observación de cómo dibujan los niños saben que en la mayoría de los casos, el proceso de la acción de dibujar les interesa a los niños más que el resultado. Además, el que dibuja, se excita, brinca y grita y, a menudo, rompe el dibujo o lo garabatea. Muchas veces vemos cómo un adulto se esfuerza por contener la excitación de un niño diciendo: «Ahora está bien, si sigues lo estropearás». Sin embargo, el niño no puede pararse.

Ese estado de excitación sin control al que llega el intérprete en el proceso de su creación y que, según muchas observaciones, en las for-

mas extáticas concluye en un agotamiento total, podría compararse con el estado de inspiración en las etapas recientes de existencia del arte.

No obstante, en el arte de las «épocas históricas» tiene lugar una separación entre el intérprete y el auditorio. Si la acción en la esfera del arte es siempre *como si fuera una acción*, en el arte de las épocas históricas engendra una copresencia convencional. El espectador en el arte es al mismo tiempo un no-espectador en la vida real: ve, pero no se mezcla; está presente, pero no actúa; y, además, no participa en la acción escénica. Esto último es esencial. El dominio de cualquier arte es como la lucha de un gladiador con un león en la arena del circo, o el cinematógrafo que exige del espectador que no se inmiscuya en el espacio artístico. La acción cambia por la copresencia (*soprisutstvie*), la cual simultáneamente coincide con la presencia en el espacio cotidiano, no artístico, y se opone completamente a él.

Así, los procesos dinámicos en la cultura se construyen como una oscilación original del péndulo entre el estado de explosión y el estado de organización, que se realiza en procesos progresivos. El estado de explosión se caracteriza por el momento de identificación de todas las contraposiciones. Lo diferente aparece como una sola cosa. Eso hace posible un nuevo e inesperado salto a otras estructuras impredecibles de la organización. Lo imposible se hace posible. Este momento se experimenta como desconectado del tiempo, incluso si en la realidad se extiende en cortes temporales muy grandes. Recordemos las palabras de Blok:

**Прошлое страстно глядится в грядущее,
Нет настоящего...**

El pasado apasionadamente se contempla en el porvenir,
No hay presente...

Este momento se realiza a través del cambio en un estado de movimiento gradual. Todo aquello que se explicaba en un todo íntegro se esparce en elementos diferentes (contrapuestos). Aunque de hecho no hubo ninguna elección (fue sustituida por la casualidad), retrospectivamente el pasado se experimenta como elección y acción subordinada. Ahí intervienen las leyes de los procesos de desarrollo gradual. Ellas se apoderan agresivamente de la conciencia de la cultura y tienden a incorporar en la memoria su cuadro transformado. De acuerdo con él,

la explosión pierde su impredecibilidad y se presenta como el desarrollo rápido, enérgico e incluso catastrófico de todos esos procesos predecibles. La antítesis entre la explosión y lo predecible es sustituida por las concepciones de lo rápido (enérgico) y lo lento (gradual). Así, por ejemplo, todas las descripciones históricas de los momentos catastróficos y explosivos, de las guerras o de las revoluciones, se construyen con el fin de demostrar lo inesperado de sus resultados. La historia, fiel a su apóstol Hegel, demuestra obstinadamente que para ella no existe lo casual y que todos los sucesos futuros en el fondo se alojan dentro de los acontecimientos pasados. La consecuencia normativa de esa vía es el mito escatológico: el movimiento de la historia hacia un resultado final irrefutable.

En lugar de ese modelo nosotros proponemos otro, en el cual la impredecibilidad de una explosión intemporal se transforma permanentemente en la conciencia de la gente en predecibilidad originada por su dinámica, y viceversa. El primer modelo puede representar metafóricamente al Señor como un gran pedagogo que con inusual arte demuestra (¿a quién?) un proceso previamente conocido por él. El segundo puede ser ilustrado con la imagen del creador-experimentador que realiza un gran experimento, cuyos resultados son, para él, inesperados e impredecibles. Esa mirada transforma el universo en una fuente inagotable de información, en esa Psique que es inseparable del Logos que se desarrolla por sí mismo, del cual habló Heráclito.

En la búsqueda de un nuevo lenguaje, el arte no puede agotarse, exactamente igual que no puede agotarse la realidad que le es familiar⁵.

Traducción de Jesús García Gabaldón

⁵ Esta posición se deriva de la hipótesis sobre la linealidad (*linejnost*) del movimiento del espacio de la cultura. Al permanecer dentro de ella, no podemos verificar esta tesis y la expresamos en calidad de presunción de partida.