
LOS CRITERIOS DEL GUSTO

PAMPARACUATRO MARTÍN, Javier: *Signo y valor. Estudios sobre la estética semiótica del hecho literario*, Bilbao, Servicio de Publicaciones de la UPV/EHU, 2012, 393 pags.

IÑAKI IRIARTE LÓPEZ

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

inaki.iriarte@ehu.es

La afirmación de que nuestra época padece una crisis de valores lleva tanto tiempo repitiéndose que podría inducir a la sospecha de que no es sino un mero tópico y, por lo tanto, que su validez debería, cuando menos, ponerse en cuestión. Sin embargo, en este caso la reiteración no invalida el diagnóstico: vivimos, efectivamente, en una época sin cánones o, lo que viene a ser lo mismo, en una época en la que se produce una hiperabundancia de criterios entre los que no parece posible establecer un orden universalmente válido. Como consecuencia de ello, nos resulta difícil discernir, juzgar, leer, educar, opinar o creer. Distinguir lo bueno de lo malo y separar lo importante de lo espurio. La ausencia de unos firmes principios axiológicos produce también un relativismo y un escepticismo extremos. Todo juicio moral, estético o filosófico parece tener el mismo valor. Una sinfonía de Beethoven recibe la misma consideración que el pop de temporada. El último *best seller* se equipara en mérito a *Manhattan Transfer*. Por lo menos, apenas nadie parece tomarse en serio la posibilidad de establecer una jerarquía de validez universal entre ellos. La literatura, el arte, la política, la moral, son considerados una cuestión de gustos, y sobre estos, según parece, hay tantas opiniones como hombres. Como consecuencia, a ninguna preferencia se le exige algún tipo de justificación. Tampoco a los gustos se les pide formarse; deben ser espontáneos, estar libres de cualquier corsé, de prejuicios como la tradición, la educación y la coherencia. De haber un criterio para poder distinguir lo bueno de lo malo, no cabría imaginar otro que no fuera el éxito de ventas. Del mismo modo que se admite la opinión de la mayoría como criterio político, el aplauso del público es reconocido como la principal expresión de la calidad de una obra. Sucede, con todo, que este cambia con frecuencia de gustos y consume con rapidez los productos del tiempo. Los *best-seller* de hoy estarán en el estante de los saldos mañana, y un mes después nadie se acordará de ellos.

El libro de Javier Pamparacuatro Martín se propone contestar a esta situación anómica. Emprende la búsqueda de una validez universal e intrínseca en la obra de arte (y, más específicamente, en el hecho literario). En este sentido, afirma taxativamente su condición de signo y valor, lo cual significa que el arte incorpora un conocimiento acerca de la realidad y, por lo tanto, una verdad. Esta tesis, a su vez, incorpora expresamente la afirmación de que no todas las obras valen lo mismo.

El mero hecho de relacionar la palabra “verdad” con lo artístico y lo literario podría antojarse algo naíf. Sin embargo, el planteamiento de Pamparacuatro no tiene nada de ingenuo. Todo lo contrario. Su propuesta no pasa por reivindicar las bondades de lo clásico frente a lo moderno, como tampoco por adherirse a los dogmas de alguna corriente estética. Tampoco reside en la reconstrucción de una metafísica que sirva de sustento a esa vinculación entre valor estético y verdad (aunque algunas de sus reflexiones evidencien el carácter ineludible de una labor de ese tipo). Su argumentación, asimismo, desecha la vía del subjetivismo y los sentimientos y recurre, en cambio, a una metodología crítica que aspira a estar libre de los vaivenes de las doctrinas estéticas, y que halla en las aportaciones de la semiología o semiótica. De este modo, pasan por sus páginas una legión de autores entre los que se cuentan Saussure, Jakobson, Bajtín, Hjelmslev, Peirce, Morris, Lotman, Mukařovský, Barthes, Eco, Genette, etc., a los que hay que sumar la presencia de otros que, sin haber trabajado directamente la semiótica, se han ocupado de lo textual y el valor de la obra de arte, tales como Heidegger, MacDonald, Derrida, Sartre, Merleau-Ponty, T. S. Eliot o Kundera, entre otros. La aparición de todos estos autores, además, no tiene lugar a modo de retórica demostración de fuerza por parte del profesor Pamparacuatro, a fin de probar que sabe bien de qué va el tema y blindarse ante posibles críticas. Antes al contrario, su exposición selecciona cuidadosa y rigurosamente aquellas aportaciones teóricas que tienen algo que decir en la elucidación de la cuestión del valor universal de la obra de arte. Este proceder, por lo demás, va mucho más allá de un picoteo ecléctico, y dibuja con eficiencia un recorrido argumentativo profundo y sólido. Dicha impresión puede parecer exagerada, dada la inclusión de autores tan disímiles como Mukařovský —crítico del relativismo estético— y Derrida, cuya deconstrucción ha servido de paraguas al extremismo relativista. Pero la argumentación de Pamparacuatro ni

ignora ni minimiza las diferencias entre los autores a los que acude. Tampoco fuerza sus propuestas para hacerlas encajar en un marco previamente diseñado. Simplemente, atiende a cuanto de útil tienen que decir para el objeto de su libro.

Una síntesis pormenorizada del apretado y denso recorrido que lleva a cabo el autor de *Signo y valor* sería excesivamente ardua y exigiría mucho espacio. Dicho de manera muy resumida, esta monografía confronta dos grandes formas de concebir el signo: un modelo empirista y realista (la teoría del signo como mimesis) y otro de carácter mentalista (la teoría autotélica del signo). Mientras la teoría mimética tiene un carácter objetivista, por cuanto defiende el anclaje de los signos en una realidad objetiva, su rival se orienta hacia el relativismo, al emanciparlos de toda referencia extrasignífica. La primera, en efecto, comprende el signo como imitación de algo. La versión más sencilla (y esta vez, sí, ingenua) de esta teoría considera las palabras, los objetos artísticos, etc., como representaciones de objetos reales (“casa” representa *la casa*). Peirce y Morris, sin embargo, elaboraron una versión mucho más sofisticada de la misma. Peirce consideraba el signo como una relación entre tres elementos: el representamen (algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter), el interpretante (el signo creado por el representamen en la mente del receptor) y el objeto (el algo en lugar del cual están representamen e interpretante). Ese objeto puede ser tanto un “objeto del mundo” como una entidad mental. Además, Peirce distinguía entre un objeto mediato, exterior al signo —“la realidad que de alguna manera obliga a determinar el signo para su representación”—, y otro inmediato, interior al signo: el objeto tal y como el signo mismo lo representa, con el matiz de que nunca se representa todo el objeto sino solo una serie de atributos o aspectos del mismo. Basándose en la obra de Peirce, Morris señaló que los signos no designaban “cosas”, sino algo así como los “valores de las cosas”. En este sentido, tenían un carácter, no descriptivo o prescriptivo, sino apreciativo. En base a ello, Morris concibió la obra de arte como un signo icónico que designaba un valor (entendido como propiedad de un objeto o situación relativa a un interés).

La teoría autotélica, en cambio, considera que el valor de cada signo no se halla en cosas externas, sino que se encuentra determinado por los signos que lo rodean. Todo lenguaje es un sistema, y el significado de los elementos que lo componen se define solo a partir de los demás elementos. Los signos, en definitiva,

hablan de otros signos. En diferentes versiones, más o menos radicales en lo que atañe a la admisión de algún tipo de vínculo con la realidad, esta teoría ha sido formulada por autores como Moritz, Novalis, Saussure, etc.

Entre ambas teorías se situaría la estética semiótica de Mukařovský. Como Morris, este lingüista checo destaca el carácter semiótico del hecho artístico. La obra es un signo en tanto que relaciona un símbolo sensible y un objeto estético, el “significado” de la obra. En ella existen funciones comunicativas, como en cualquier signo, pero su especificidad reside en el ejercicio de una función autónoma, artística, que aísla el objeto estético y centra la atención en él. Al igual que Peirce y Morris, Mukařovský considera que se produce una relación de “ semejanza ” entre la obra de arte y un objeto exterior a ella. Ese objeto no es estrictamente “una cosa”, sino, más bien, una determinada postura sobre las cosas. Esta tesis enlaza con aquella intuición de Lotman de acuerdo con la cual la obra “representa un modelo finito del mundo infinito”. Así, *Ana Karénina* representa al mismo tiempo un destino individual y el de toda mujer (y, tal vez, de todo ser humano en una época dada). De este modo, el signo artístico aparece, en palabras de Mukařovský, como “un signo no subordinado a ningún objetivo exterior, sino independiente y evocador en el hombre de una determinada postura frente a la realidad” (cita en p. 154). Esta significación no tendría lugar por medio de una comunicación directa sino como una evocación en un receptor, en virtud de la intención del artista. Este, en otras palabras, produce su obra con vistas a causar un efecto en un receptor, en cuyo lugar se pone. En este sentido, el arte no es nunca la expresión espontánea del sentimiento o la personalidad del autor. Este necesita planear los efectos, dirigirse a alguien. Tal interpelación, por lo demás, no tiene lugar sobre individuos concretos, sino sobre el hombre entero.

Pamparacuatro enlaza hábilmente estas teorías de Mukařovský con las del segundo Heidegger, para quien la obra de arte era inseparable de la búsqueda de la verdad (a la que, como es sabido, concebía como desvelamiento). Cabe pensar, a partir de ahí, que el verdadero arte nos abre al ser, que no cabe confundir con lo ente, ni con lo meramente presente. Por supuesto, también el lenguaje estaría comprometido con la búsqueda de la verdad y el desvelamiento del ser. Sin embargo,

en la vida cotidiana abundan la cháchara, el hablar por hablar que no elucida ni, realmente, dice nada digno de ser dicho.

Estas reflexiones llevan al profesor Pamparacuatro a examinar el fenómeno de lo *kitsch*, la expresión literaria y artística de ese hablar por hablar. Lo *kitsch*, en efecto, se compone de aquella clase de productos literarios destinados al consumo de masas, que ni suponen novedades formales ni amplían nuestra comprensión del mundo con nuevas intuiciones acerca de la realidad y el ser humano. Lo que hacen, en cambio, es abundar en lo tópico, lo fácil y, simplemente, agradable. De este modo, el *kitsch* no exige nada a sus lectores, pero tampoco les aporta nada sustantivo ni les descubre nada. Es un sistema cerrado, absorto en lo inmediato, lo aparente, mera imitación, rutina y, por todo ello, algo de lo que se puede decir con propiedad que es ontológicamente malo. Su éxito —y el del *midcult*, su versión más sofisticada y acaso más peligrosa— solo se explica por la incuria y la miseria cultural de quienes consumen sus productos.

Frente a ello, la obra de arte auténtica participa, como acabamos de ver, en la búsqueda de la verdad. Ayuda a elucidar el ser, precisamente, gracias a que tiene un valor. Se caracteriza por su originalidad, pluralidad y densidad. Una densidad que plantea desafíos intelectuales a quien toma contacto con ella, causándole a menudo una mezcla de placer y displacer. Esto sucede porque nos abre el mundo, transgrede el horizonte heredado y las reglas y el marco de lo preconcebido. Al mismo tiempo, libera a los signos de los sentidos espurios que se les han ido depositando. Así, una buena metáfora será aquella que nos desvela relaciones entre cosas hasta entonces ignoradas. En cambio, una mala metáfora será aquella que solamente redunde en hallazgos ya consabidos. Similarmente, una obra cómica tendrá valor estético universal cuando saque a la luz facetas hasta entonces desconocidas (cubiertas) de lo cómico. De este modo, según el autor, la obra de arte proporciona un saber, que no consiste en ilustrar verdades sino en producir interrogantes para los que, paradójicamente, nunca hay respuesta. Como señala Barthes, la literatura rehúye “el tener y el lleno”, está atravesada del vacío y la nada.

Por otro lado, y aunque resulte a primera vista igualmente paradójico, Pamparacuatro subraya que el valor universal objetivo de la obra de arte tiene, sin embargo, una índole histórica y social. Una sonata de Beethoven, por ejemplo, tiene

un valor universal en la época en la que fue compuesta. Pero si un imitador compusiera hoy en día una pieza análoga, por muy perfecta que fuera desde el punto de vista formal, caería de lleno en la categoría de lo *kitsch*. Esto es así porque la obra de arte abre novedosamente el ser en un momento y un lugar dados. Y las reiteraciones posteriores, en la medida en que carecen ya de la originalidad de su modelo, son meras copias incapaces de desvelarnos nada.

Hay muchísimas más aportaciones teóricas que Pamparacuatro se esfuerza por recoger y que, por razones de espacio, aquí no podemos tratar. Por citar solo algunas de las más sugerentes: la búsqueda de invariantes universales lingüísticos de la glosemática de Hjelmslev; la idea de Peirce de que “el hombre es un signo” y el universo está compuesto “casi exclusivamente de signos”; la idea de este mismo autor de una semiosis ilimitada; la caracterización de lo poético por Jakobson como aquel registro marcado por la reflexividad y la desviación de la norma; la distinción de Barthes entre textos de placer y textos de goce, la definición de Ricœur de la interpretación como el descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, etc.

La lectura de *Signo y valor*, como se puede deducir por la índole de esta reseña, no resulta fácil por la complejidad del tema y de los autores que aborda. Sin embargo, esa dificultad se ve sobradamente compensada por el gran número de sugestivas cuestiones que suscita al lector. Valgan unos pocos botones de muestra: en primer lugar, en torno a la idea —tan moderna y tan alejada de las civilizaciones tradicionales (que acaso carecen de la noción de obra de arte, aunque, paradójicamente, las produzcan)— de que la obra de arte posee el atributo de la novedad y de que, en cambio, el *kitsch* cae en la reiteración, cabe preguntarse si ello no obligaría a los artistas a convertirse en expertos conocedores de la historia del arte a fin de evitar transitar, sin ser conscientes de ello, por el terreno de lo ya dicho. En segundo lugar, si, por lo tanto, no hay obra de arte donde no hay desvelamiento novedoso, ¿esto no condenará progresivamente al arte al silencio? Porque, en efecto, en la medida en que cada vez quedan menos cosas por decir, ¿no estaríamos forzados a rodearnos por lo *kitsch*, que acaso podría contemplarse como una necesaria divulgación (y, por lo tanto, vulgarización) de los avances artísticos genuinos? Por último, esa vinculación entre novedad y arte verdadero, ¿no conduce en realidad a una pugna desesperada por ver lo que otros no han visto, a fin de alcanzar el estatus

de auténtico artista? ¿No puede producir eso una caída en lo inverosímil, lo excéntrico y, simultáneamente, derivar en un ataque furioso contra la tradición, a la que se concibe como una cárcel que nos impide el acceso a horizontes infinitos?

En conclusión, *Signo y valor* es un libro excelente. Extremadamente complejo, exige varias lecturas para comprender su hilo argumental, su originalidad y su consistencia. En la medida en que la cuestión del valor de la obra de arte o del hecho literario se relaciona con el de los juicios morales, su relevancia va mucho más allá de lo meramente estético y alcanza de lleno a cuestiones políticas, éticas y epistemológicas esenciales.