

ANUARIO DE PSICOLOGÍA
Núm. 33 - 1985 (2)

ESTÉTICA Y PSICOLOGÍA: DEJANDO
EL ARTE EN EL SILENCIO
PARA COMPRENDER LAS RAÍCES
DE LA PALABRA. COMENTARIO
A VIGOTSKI

MIQUEL SERRA I RAVENTÓS
Departamento de Psicología General
Universidad de Barcelona

Una primera versión de este artículo fue presentada como comunicación en la Sesión de homenaje a Vigotski celebrada en el ámbito del *First International Congress of Applied Psycholinguistics*, Barcelona, Junio, 1985.

Miquel Serra i Raventós
Departamento de Psicología General
Facultad de Psicología
Avda. de Chile, s/n
08028 Barcelona

- Sklovski:* "Todo arte tiene una finalidad en sí mismo!"
- Maiakowski:* "Eso no importa. Lo que hay que conseguir es crear un idioma transracional en el cual ni la palabra ni el verso puedan ser prisioneros del significado. Hay que liberar la fantasía de los conceptos!"
- Jakobson:* "En principio el lenguaje puede cambiar y los poetas podéis imaginar nuevas formas y funciones. Todo es modificable pero también será estudiable ya que toda literatura poseerá sus reglas y su sistema social".
- Vigotski:* "Como dijo Spinoza, no sabemos dónde llegará el cuerpo o la mente. Sin embargo, creo que en lo que decís hay una contradicción, ya que fantasía, concepto y palabra, o se unen de alguna forma o hay silencio. Ahora bien, si habláis de un futuro por el momento inconcebible, esa es otra cuestión".
- Eisenstein:* "¿Por qué no seguimos a Marinetti? Lo que tiene que hacer el futurista es poner toda su fuerza expresiva en temas nuevos, en temas que lleven al arte a usar técnicas revolucionarias y no encerrarnos en experimentos y discursos estériles".

Aunque este diálogo nunca haya ocurrido, bien hubiera podido darse en alguna de las tertulias del Opjaz o del Círculo lingüístico de Moscú entre 1918 y 1920. No es difícil imaginarse a Jakobson comentando los poemas de Maiakowski aplicando las ideas de Saussure, para después pedirle si podía pasarle fondos del Comisariado de Educación Popular para enjugar los gastos de la revista del Círculo. O que en algún otro momento Maiakowski en cualquier taberna de artistas reconociera ante sus compañeros, en alguna madrugada depresiva, que "la única salida sería para el estudio del arte era el método formalista". Estas sí son anécdotas documentadas (Erlich, 1969) y algo nos reflejan del clima que existía, no sólo en Moscú, sino también en San Petesburgo, y en muchas ciudades de Rusia, donde académicos, artistas y políticos discutían con énfasis el papel de la "Prolet-kultur". Vigotski tenía entonces 20 años, pero ya hacía algunos que escribía sobre crítica literaria, dirigía teatro y se empezaba a interesar por la psicología.

Antecedentes

El clima en que se formó Vigotski (Riviere, 1984) no fue el episodio formalista sino que se inició en la literatura y en el arte ya en su ambiente familiar, en Gomel, donde adquirió una cultura clásica siguiendo la tradición de las familias judías. Aunque se fuera decantando progresivamente hacia una visión materialista nunca dejó a un lado este bagaje, cosa que le permitió un cierto distanciamiento ante las nuevas corrientes estéticas y un criterio histórico riguroso al tratar teóricamente los aspectos fundamentales del arte. Para situar a Vigotski en sus momentos de formación hay que conocer los trabajos de los autores y críticos simbolistas. En dichos trabajos, los problemas de la significación y el estilo ocupaban un lugar central y así lo refleja ya Potebnia (1835-1895) quien tuvo el acierto,

siguiendo a von Humboldt, de intentar describir la naturaleza del arte poético en términos lingüísticos. Es conocida su idea de que sólo en la poesía se llega a conseguir "emancipar la palabra de la tiranía del pensamiento". El pensamiento es visto como una coherción social necesaria pero empobrecedora. Para conseguir el equilibrio personal entre lengua y pensamiento es necesario un trabajo de apropiación y expresión personal. Los discípulos de Potebnia siguieron con esta temática en el centro de sus preocupaciones. Baste citar que entre 1907 y 1923 se llegaron a publicar ocho volúmenes de la obra *Problemas de teoría y psicología del arte*. A guisa de justificación y respondiendo a la crítica de que los poetas rusos se dedicaban demasiado a teorizar (recordemos que todavía nos situamos en la etapa simbolista y los primeros ensayos formalistas no habían empezado) Belij comentó, "¿por qué se debe aceptar al compositor que aborde los aspectos teóricos de la música y se considera una especie de monstruo al poeta que hace lo mismo?" Hay que considerar además que, en Rusia, esta etapa simbolista se dió de forma peculiar. Ellos mismos querían distinguirse por asociar la "finesse" francesa con la "interioridad" germánica, y en su teorización consideraban la palabra y el verso como una construcción nueva donde el ritmo y la organización de las palabras llega a convertirse en signo. (Como se ve estamos algo lejos de los simples aspectos evocadores, sugestivos o mágicos de otros simbolismos). Evidentemente, no todos los simbolistas rusos estaban de acuerdo en lo dicho ni todos participaban de este estructuralismo en ciernes que se ha bosquejado. Lo importante es ver que entre los críticos sí que esta preocupación estructural era común, y, curiosamente, se mantuvo cuando se produjo la ruptura contra "la vaguedad mística" de los simbolistas. Grupos radicales como los acmeistas (con su revista Apollon) o los futuristas todavía con más fuerza (véase el Manifiesto Futurista ruso y compárese con el italo-francés de Marinetti), aprovechando la ola de revolución, intentaron un cambio absoluto en el arte.

El cambio tremendo que se realizó durante estos años fue para los lingüistas, los críticos y, en cierta forma, para los psicólogos también, como un laboratorio social con un material a analizar que, aunque no se estuviera de acuerdo con él, es innegable que modificó profundamente su visión de las bases sociales tanto del lenguaje como del comportamiento. En estos años de efervescencia excepcional, si bien se produjeron obras considerables, lo importante fue el cambio social y teórico que sufrió el arte. Ocurrió además, que artistas revolucionarios o renovadores como Kandinski, ocuparon lugares de responsabilidad (dirigiendo los museos y organizando las escuelas o talleres de artes —las "Jutemas"—, con las que colaboraron una pléyade de artistas y arquitectos como Tatline o el recientemente fallecido Vesnine). Sin embargo, poco a poco, las diferencias y la crítica política fueron arreciando provocando la diáspora de muchos de ellos o bien un progresivo cambio, tanto brusco, como el suicidio de Maiakowski, o evasivo, como fue el caso de Sklovski (también recientemente fallecido), o político, como Trotski, que, a pesar de no estar de acuerdo con el "arte proletario" o de no creer que "la utilidad social del arte se tuviera que reglamentar mediante decretos o directrices" (*Literatura y Revolución*, 1924), finalmente arremetió contra el movimiento por no haberse modificado el ensimismamiento burgués existente en el vanguardismo. El final de esta evolución es suficientemente conocido y ya se aparta de nuestro tema, aunque sí estuvo relacionado con la censura larguísima que sufrieron las obras de Vigotski. ¿Cómo cabría sorprenderse de ello, si catorce años después de planteado el "realismo socialista" por Gorki y Stalin, (1948), todavía Jdanov condenó en una sesión del Comité Central a músicos como Prokokiev o Sostacovitch porque su música se apartaba del realismo socialista, recomendándoles que dejaran de componer sinfonías y se dedicaran a componer óperas u oratorios con textos para ser más comprensibles y así manifestar su apoyo al partido (...)?

Vigotski se incorporó a la escena histórica que hemos expuesto en el momento en que la teorización simbolista estaba en auge y su crítica todavía se encontraba en los cenáculos vanguardistas que él probablemente desconoció hasta algo más tarde, después

de 1917. Sus primeras publicaciones fueron comentarios y críticas literarias de patrón tradicional aunque ya en ellas manifestaba un interés grande por la estructura tanto de la obra como de los personajes. A este interés contribuyeron con seguridad su dedicación al teatro como director, su trabajo de profesor y su postura política.

En el prólogo de su libro *Psicología del Arte* explica de forma muy clara que su intento es "avanzar en el conocimiento objetivo de la obra, gracias a la estética renovada y a la psicología, sin salir de un marco materialista". En su programa, aparte de adolecer de un optimismo "naïve" en relación a la ciencia psicológica, intuye que es posible abrir una zona de hechos investigables para la psicología objetiva al margen de la psicología subjetivista y académica. Reconoce que para ello es necesaria la creación de instrumentos conceptuales nuevos y contrastables, algo como una "técnica social del sentimiento" (Vigotski, 1972, p. 19). Su proyecto es poder analizar la obra de arte como un estímulo, o mejor como un signo para el lector, y su respuesta. No le interesa la clásica psicología del autor ni la de las reacciones del lector ya que no son estudiables. Tampoco cree que la obra sea un reflejo mecánico (un espejo como decía Lenin) de la relación entre el autor, el tema y la sociedad. La obra, en principio, es una producción específica, organizada simbólicamente, con elementos naturales, representativos, e imaginativos, con la cual se comunica un lector o espectador, modificando simultáneamente sus sentimientos y conocimientos, es decir, su conciencia. Reclama, pues, la posibilidad y la necesidad de analizar la estructura de la obra y del lector sobre la base de sus relaciones funcionales y su significación. Es interesante notar el parecido de esta opinión con la de Jakobson en relación a la lengua. En ambos casos se inicia una crítica a la insuficiencia del estructuralismo y se propone el estudio abierto del uso como contraste y fuente para la teorización¹.

A pesar de este parecido inicial con Jakobson, Vigotski profundiza en los aspectos psicológicos que deben encontrarse en la obra de arte y en el espectador. Algo debe haber en la obra que también pueda estar en la mente para que exista un intercambio. Dicho intercambio no puede ser simplemente perceptivo, ni su significación limitarse a este nivel. El intercambio requiere los signos como medio, y éstos son el resultado social (y por tanto psicológico) que el hombre ha ido construyendo a partir de sus vivencias. Por tanto, lo específico del arte consiste en un proceso de significación al que se asiste, en el que se participa por contagio de sentimientos, provocando una modificación, que no está en la propia obra sino que se incorpora a la conciencia del espectador (Vigotski, 1972, p. 289, cita *El comediante* de Diderot "...el actor una vez terminado su papel no conserva en el alma ni uno sólo de aquellos sentimientos que ha representado, sino que se los llevan los espectadores").

Revisión de las psicologías del arte

Descartado un enfoque idealista, la primera cuestión que se plantea Vigotski se centra en la relación entre psicología e ideología. Recogiendo las ideas de Plejanov, intenta responder a la formación y cambio de los gustos a partir de una base sociológica, sin embargo a medida que las relaciones sociales se van independizando del medio, o el arte de la infraestructura organizativa, es imprescindible contar con la psicología, la cual, sin ser nunca independiente, tiene un repertorio de hechos distinto. Pero este estudio de la influencia de la artificialidad en el individuo, no es relegable a una psico-

1 Más tarde Vigotski desarrollará su concepto de la influencia del signo (no ya obra de arte) en el control de la conducta de los sujetos (véase *El desarrollo de los procesos psíquicos superiores*, 1979). Dicha idea tuvo ya en su tiempo una gran repercusión entre los actores de teatro, y curiosamente, hoy tiene gran éxito aplicada a la psicología del deporte.

gía que sólo puede ser idealista, como reclama Chelpanov, sino que por ser social es marxista² (Vigotski relegaba la temática de los grupos y de las diferencias individuales a lo que él denominaba "psicología colectiva").

La psicología subjetivista, incluso en su vertiente experimental, es crudamente criticada por Vigotski por no responder a la pregunta clave que ya Marx planteó: "Lo difícil no es comprender que el arte y el *epos* griego se hallen ligados a ciertas formas de desarrollo social, sino que aún puedan procurarnos goces artísticos y se consideren en ciertos casos norma y modelo inaccesible" (Marx, 1970). Vigotski critica en primer lugar el concepto de arte como transmisor de conocimiento, haciendo un paralelismo con el lenguaje. Aún reconociendo el valor de las aportaciones de Potebnia y sus discípulos, y probablemente tomando de ellos la idea de la obra de arte como signo, les critica que vean el arte como un proceso de pensar peculiar y que por el mero hecho de ofrecernos gratuitamente algo excepcional respondamos a él con goce. Cuando algunos discípulos de Potebnia incluyeron en su análisis el aspecto diferencial de las emociones fueron más precisos, sin embargo, Vigotski les objeta que no son las emociones en sí las que son líricas o trágicas, y sitúa en la forma la especificidad de la emoción estética, ya que una mínima variación de ésta produce cambios importantes en su percepción. Para ilustrar este aspecto formal pone dos ejemplos: El de un maestro de dibujo que hablando con el alumno, le rectificaba ligeramente su obra en varios lugares diciéndole "ya ve, apenas lo he retocado y ha cambiado por completo... el arte empieza en estos *apenas...*" Vigotski continúa siendo un formalista cuando aduce la pregunta de "¿En qué se diferencia un buen director de orquesta de uno mediocre, o un pintor original de un excelente copista? Son estos aspectos mínimos formales los que hacen que una obra sea sobresaliente. Ni el contenido ni las emociones provocadas son pues lo peculiar del arte. Tampoco lo es el pensamiento ya que éste es una consecuencia abierta del contacto con la obra de arte. Ni la pintura ni la poesía determinan el pensamiento emocional que difícilmente puede ser estudiado directamente.

Pero Vigotski matiza su formalismo. Sin darse cuenta de que los formalistas llegaron a poner en primer plano la forma debido a la reacción conjunta del momento ante el idealismo y su predisposición para posturas sociales, científicas y estéticas parecidas, les critica que consideren a la forma como el principio básico de la creación. Reacciona ante la idea de incluir la materia, el tema o la finalidad, en los aspectos estructurales. Los aspectos psicológicos de la obra y su percepción no pueden depender exclusivamente de unas leyes internas de la forma. La forma no es algo objetivo e independiente de las ideas como pretenden los formalistas. Ante este "panformalismo" Vigotski plantea que existen diversos niveles de percepción: En primer lugar existen percepciones elementales que nada tienen que ver con la estética. En su origen, intrínsecamente, la forma está en estrecha relación con el material. Cambiando el material, la forma no permanece constante, e intentando prescindir del material (argumento, puntuación, cambios semánticos, etc.) o bien se cae en el hermetismo, o en la contradicción, ya que ¿de algo se habla por medio de algo! En el fondo, el futurismo formalista no es más que una nueva versión del hedonismo simplista, un romanticismo subjetivista con pretensiones sociales³.

2 Vigotski también está en contra de una posible psicología experimental, que, como la física, se pretende relegar a unas pretendidas ciencias de la naturaleza. Incluso éstas son algo más que un conjunto de datos...

3 Parece que Vigotski no se sintió demasiado atraído por los futuristas. Reconoció que "Maiakowski tenía el gran valor de haber elevado el elemento significativo a una supremacía jamás vista en el arte al dedicarse a escribir anuncios en verso para una cooperativa" (Vigotski, 1972 p. 84), pero no le ve otras cualidades.

Para poder resolver el problema de la estructura de la forma artística, que va mucho más allá del placer, y de su significación, se deben poseer conceptos definidos en el dominio de la psicología del arte.

Pero los conceptos subyacentes a las psicologías del arte existentes no satisfacían a Vigotski. La solución propuesta por Fechner de que se debían considerar bellos aquellos atributos que recibían el refrendo de tales mediante la opinión, o los votos, emitidos por jueces entendidos o legos, no puede explicar nada, ya que sólo consiste en aplicar la estadística a un método subjetivo. Tampoco le era satisfactorio el intento de partir de experimentos en los que se buscan relaciones psicológicas de los elementos atomizados como en el caso del simbolismo de los fonemas o de los ritmos. O, en otro ámbito, el medir en experimentos reflexológicos las reacciones mediante el psicogalvanómetro. Ya Wundt vió que la cuestión era mucho más compleja y tenía que explicarse en otros términos. Por eso acuñó la idea de "proyección sentimental" (*einfihlung*). ("¿Ante la Novena sinfonía, es imperdonable pensar que el placer es lo único que nos evoca o que pretendió Beethoven!"). Para Wundt, el objeto artístico en su completa interacción, provoca aspiraciones y retenciones típicas de la acción, pero lo hace de tal forma que se las transferimos a él liberándonos de su ejecución concreta. Vigotski valorando la propuesta de Wundt, y no criticándole en la misma medida que a otros (Wundt, por ejemplo, no distingue claramente entre fantasía, sueño y arte), la considera un buen punto de partida. De forma parecida valora a los Gestaltistas y a Freud, pero considera que ninguno de ellos da el paso teórico y metodológico necesario de analizar la significación, lugar de encuentro entre la estructura formal y el contenido sociopolítico históricamente cambiante.

Quizás sea interesante detenerse un momento en comentar lo que Vigotski dice del psicoanálisis aplicado al arte. Está de acuerdo en que los sentimientos no son analizables de forma directa y que hacerlo a partir de las huellas que dejan, o por métodos indirectos, es lo más aproximado. Acepta que es posible que el arte sea un lugar de confluencia importante para los sentimientos inconscientes, pero critica su visión clínica del arte. El artista no es sólo un neurótico y no es aceptable que su obra sea sólo el resultado de unos mecanismos de defensa, sublimando o racionalizando los conflictos, ni que sea una auto-terapia. Una vez más considera que tampoco el psicoanálisis resuelve la cuestión de la diferencia entre acto normal y obra de arte. Freud no opina acerca del papel de la estructura de la obra ni de sus peculiaridades, y en todo caso, sólo le otorga un valor de "cebo" para los efectos básicos subyacentes, de forma parecida a lo que ocurre con el juego infantil: En el paso de lo consciente a lo inconsciente, en la vivencia donde no peligra el yo por ser representación, es donde se produce el placer. Vigotski critica, además del poco gusto literario de los psicoanalistas, su visión social del arte. La función del arte no es "un antídoto para salvar a la humanidad de sus vicios" y aunque se considere al artista como un "líder en la liberación y en el ennoblecimiento de los instintos adversos a la cultura" (Rank), no por ello entienden el sentido que el arte juega en la conciencia social de la persona. Ello es lógico, continúa Vigotski, ya que su idea de conciencia es una simple reducción al inconsciente pulsional. (Como ocurre con cierta frecuencia, cuando Vigotski hace este comentario propone el ejemplo de un típico experimento asociacionista que poco justifica su brillante argumentación...). Según él, la conciencia tiene un papel de reorganización de los sentimientos y de los conocimientos que afecta globalmente al hombre en toda su actividad y que no es considerado por los psicoanalistas. Metodológicamente, desmenuza el análisis que hace Freud de la obra de Leonardo y con gran sagacidad va mostrando cómo todo son conjeturas sin valor y con criterios suprahistóricos de dudosa veracidad. Finalmente llega a ser mordaz cuando comenta el trabajo de Neufeld sobre Dostoievski. Ante la afirmación de que "con la llave mágica del psicoanálisis nos damos cuenta de que el enigma de Dostoievski no es más que el eterno Edipo..." contesta que "¡es genial que con la ganzúa psicoanalítica se haya podido descubrir el enigma de Dostoievski!" (Vigotski, 1972 p. 111). Vigotski reconoce sin embargo que el psicoanálisis

podría ser un instrumento extraordinario si tuviera en cuenta los aspectos objetivos, junto a posibles interpretaciones que se deberían investigar. Como ejemplo de esta posibilidad cita el estudio del chiste de Freud y lo califica de ejemplo perfecto si se pudiera aplicar al arte⁴.

De la psicología del arte a la psicología del arte

¿Qué es lo que convierte a una obra en artística? Esta es, como hemos visto ya, la pregunta que se plantea Vigotski. Antes hemos considerado el método de análisis de las peculiaridades de la estructura y de las reacciones del espectador. Asimismo, hemos visto brevemente que los contenidos se refieren a la dinámica de los sentimientos a su transformación o catarsis, y que el medio por el cual se transmite el contenido es la significación. Veamos ahora con más detalle en qué consiste la significación estética.

La significación, que no es sencillamente "algo bien hecho" ni un "contenido interesante", es un resultado nuevo producido por la obra. Este resultado debe superar los materiales usados: Una analogía del propio Vigotski nos explica que existen muchas obras en las que el uso del material sólo nos provoca una admiración simple y concreta ("la admiración ante un aerostato"). "Los aeroplanos, por contra, siendo algo opuesto a estar en el aire, son capaces de subir, moverse en alguna dirección, venciendo constantemente su situación natural". La sorpresa del distanciamiento de lo que sería natural en el material, algo enormemente pesado, y lo que ocurre ante nuestros ojos, es lo que permite el cambio estético-sentimental de nuestra vivencia. La contradicción entre el aspecto material y el formal-vivencial, o catarsis, es la clave en que hay que entender el arte. (Nótese que la catarsis según Vigotski se refiere a un cambio de conciencia debido a una especial interacción social como es el arte y no a una purificación emocional en sentido aristotélico, ni tampoco a la forma de paliar los conflictos emocionales debidos a la represión, en el sentido Freudiano). Dependerá de cada una de las diversas artes el cifrado en que se dará la contradicción y el cambio. En la poesía serán las combinaciones de ritmo y sonido en el verso y los recursos metafóricos y su ordenación las que pueden conseguir múltiples planos de contradicción. En la novela será la caracterización y situación narrativa que crea expectativas en la medida en que sorprenden, modifican o conducen al lector a nuevas formas de ver y sentir una realidad aparentemente simple o incluso anodina. El drama por su parte presenta una peculiaridad que lo hace más difícil a la comprensión estética, ya que es un material inacabado en el que es difícil distinguir sus elementos quedándonos en la misma pugna material hasta que es representado de alguna manera. El movimiento de las emociones es algo que debe mucho a la acción representativa. La lucha del personaje en su devenir ante el destino o la sociedad es lo importante y no tanto un carácter o hecho determinado. La catarsis del espectador ante este devenir se produce en razón de efectos, lejanos a veces, del material representado, ya sea traición, humor o muerte, o cualquier otra dinámica.

Los amplios comentarios que Vigotski dedica al actor, al teatro y a comentar algunas obras, especialmente su extraordinario estudio de Hamlet, son difíciles de sintetizar y son un magnífico ejemplo de su trabajo. Remitimos al lector directamente a ellos para poder apreciar la aplicación de sus ideas, su cultura, su sagacidad y su profundo conoci-

4 Véase Fornari, F., 1979, *I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio*, Boringhieri, Torino. Este autor intenta avanzar en el análisis de la significación afectiva reduciendo en lo posible la interpretación culturalista propia de Freud. Se podrían considerar las hipótesis de este autor como una continuación de las ideas de Vigotski desde el psicoanálisis.

miento y aprecio del tema (*Psicología del Arte*, 1972). Esbozaba la idea de la peculiaridad de la obra de arte, nos queda una última cuestión crucial para cerrar coherentemente el pensamiento de Vigotski sobre el arte. Se trata de analizar la función de la obra de arte en la vida de la sociedad y en la vida del hombre como ser sociohistórico.

Vigotski empieza su análisis de la función del arte comentando la extendida opinión de que el arte es un contagio sentimental basado en la gran capacidad de empatía anímica de los hombres (Tolstoi). Esta opinión, generalmente, va a la par con una consideración ética sobre el tipo de sentimiento en cuestión ("según la ética, entonces la estética"). Caricaturizando esta opinión, el arte más contagioso y ético, sería entonces el de las marchas militares o el canto religioso. Pero además, si la función social fuera ésta, difícilmente se entendería su extensión y vigencia. Si sólo se tratase de reproducir o producir en un momento un cierto estado de ánimo no sería necesario el trabajo de transformación que hace el artista o el espectador en su catarsis. Sería, como comenta Vigotski, un milagro triste como el de los panes y peces que no aporta nada. Hartarse de pan y pescado, y de pescado y pan no tiene comparación con el transformar el agua en vino. Si se contagia algún sentimiento, éste es transformador, renovador: "El arte es a la vida lo que el vino a la uva". De un simple material transformado surge una realidad nueva, desconocida, sólo gracias a una acción de conocimiento social. Así como la ciencia o la tecnología no sólo pueden contagiar o maravillar, sino que transforman la vida, el arte, como técnica social de los sentimientos, modifica la propia sociedad.

Curiosamente, Vigotski (no olvidemos su formación literaria), recurría a argumentos y hechos biológicos y antropológicos para justificar sus afirmaciones sobre la función social del arte. Así se extiende en comentarios sobre el ritmo y la canción en el trabajo colectivo, y el movimiento corporal y la música. En lo relativo a las bases biológicas, comenta la famosa teoría del "embudo" (Sherrington) como base del desequilibrio entre la cantidad enorme de estimulación y la mínima posibilidad de realización, especialmente en los medios sociales artificiales. Amplía estas ideas sobre la función social del arte con referencias a Nietzsche, Lange y especialmente a Freud. El arte no es un ahorro o equilibrio simple de energía. De forma parecida a lo que ocurre en "una situación de peligro no se huye directamente, sino que existe miedo (¿inútil?) y huida. La catarsis del arte, es un traspaso recíproco entre lo individual y lo social, una interiorización transformadora de algo social catalizado por el sentimiento. No es por tanto una interacción simple e inmediata, sino que es compleja y duradera.

Finalmente se debe comentar la argumentación que tiene mayor relevancia psicológica y que él mismo continuará en obras posteriores. Se trata del valor lúdico del arte, ya reconocido por otros autores, pero que él cambió al comprenderlo no como "ejercitación de órganos o un entrenamiento funcional" sino como una catarsis peculiar infantil". Esta catarsis, por ejemplo, la observa en las canciones infantiles, superficialmente disparatadas, pero que permiten perfilar la percepción de la realidad. Es sorprendente, además, la facilidad y el interés que tienen todos los niños para enfrascarse en historias irreales e incluso absurdas. Probablemente, junto a la catarsis que produce la historia, el niño aprende a desdoblarse y unir su percepción del mundo y de sí mismo⁵. El arte, para el niño y la sociedad, representa una actitud de edificar dialécticamente la vida, construyendo y refinando nuevas funciones en la conciencia social e individual. Lógicamente, en la

5 Véase Vigotski, L. S., 1983, (1930), *La imaginación y el arte en la infancia*, Akal, Madrid. Este es un libro sobre el que no nos hemos extendido ya que parece escrito en tono menor. Sus análisis son convencionales, sigue a Ribaud y actualiza alguna de sus ideas, pero no llega a retomar las hipótesis que había planteado en *La Psicología del Arte*, y que sí continuará en diversos capítulos de *Los procesos psicológicos superiores*. (1979, Crítica, Barcelona.)

evolución de la sociedad el papel del arte, lejos de continuar siendo o de llegar a ser un adorno hedonístico, será crucial especialmente en los cambios críticos: "Es imposible imaginarse el papel que está llamado a desempeñar el arte en esta refundición del hombre, qué fuerzas existentes, pero todavía inactivas en nuestro organismo, movilizará para la formación del hombre nuevo. Pero no cabe duda de que en este proceso el arte dirá su palabra de peso, decisiva. Sin un arte nuevo no habrá un hombre nuevo. Y las posibilidades del futuro no se pueden prever ni calcular tanto para el arte como para la vida; como dijo Spinoza: "Nadie ha determinado hasta el presente lo que puede el Cuerpo". (Vigotski, 1972, p. 317).

Vigotski después y hoy

Esto pensaba y escribía Vigotski a sus veinte años, en los años veinte; por suerte, Vigotski continuó su obra, aunque desgraciadamente por muy poco tiempo. Sus comentaristas y discípulos, como Leontiev, opinan que su trabajo posterior arranca de la necesidad de conceptualización que necesitó y no encontró trabajando en su teoría del arte. Con su inconfundible estilo personal, continuó sin renunciar a plantearse los problemas que eran importantes (recuérdese su "reacción" contra Kornilov), preocupado siempre por encontrar medios con los que verificar sus ideas (análisis de la actividad y de la conciencia), y someter sus resultados a la "prueba de hechos" (experimentación) y a la crítica de los demás científicos.

Sin extendernos, ya que existen múltiples síntesis de las aportaciones de Vigotski (Wertsch, 1985), y algunas traducciones de sus obras (ver bibliografía), sí que puede ser interesante, para terminar, comentar alguna de sus ideas centrales, y ver su relación con su Psicología del Arte. La psique humana, para Vigotski, es el resultado natural de la interacción dialéctica entre un ser organizado biológicamente (de forma abierta y modificable), y un ser organizado socialmente (asimismo modificable). La interacción se realiza en la actividad que ha llegado a ser mediata, gracias al uso de los signos "producto social" e "instrumento psicológico", modificadores de la psique, como pueden serlo los instrumentos de trabajo en relación a la naturaleza. Por tanto, la psique parte de unas premisas fisiológicas, que por unos medios sociales, los signos externos, devienen algo nuevo en la naturaleza. El uso de los signos no incide sólo en el conocimiento o la información sino que, por ellos, la actividad social significante se interioriza formando los instrumentos psíquicos (conciencia y pensamiento) de este organismo que sería distinto sin ellos.

En consecuencia, en el análisis de este proceso no se puede separar, analizar aisladamente, el pensamiento y el lenguaje, ya que ambos en interacción han llegado a formar una unidad inextricable. Sólo en la evolución del niño, la defectología (incluyendo la neuropsicología actual), o en las formas culturales diversas se puede observar la influencia específica de ambos factores.

Es bastante evidente que Vigotski reuniendo las tradiciones del análisis artístico, especialmente literario, y del materialismo histórico, tuvo unas bases teóricas que le centraron sobre las cuestiones psicológicas. ¿Cuál fue entonces su peculiaridad? Viendo la evolución de ambas tradiciones, la primera desembocando en un estructuralismo académico, y la segunda en una reactividad o un behaviorismo reduccionistas, podemos comprender mejor la aportación de Vigotski, que no fue tanto la de un gran científico como Pavlov, o un sintetizador enciclopedista como Wundt, sino la de un científico culto, simple y atento, que no renunció a plantearse los problemas que creía importantes, manteniéndose sagazmente en el ámbito de comprobación, por mínimo que fuera. Sin embargo, ello no quiere decir que su primera intuición, ya en la Psicología del arte, del papel central de la significación, y sus intentos de sistematizarlo posteriormente, no se puedan considerar una de las ideas básicas en la psicología. Todavía hoy, su proyecto

sigue vigente, cosa que no puede decirse de muchos otros, y, además, sigue proporcionando la seguridad de tratarse, hoy por hoy, del único proyecto que no prescinde de ningún aspecto de este organismo social en devenir que es el hombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Academia de Ciencias de la URSS. (1970). *Lenguaje y pensamiento*, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo.
- Bakhtine, M., 1977 (1929). *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minuit, París.
- Erlich, V. (1969). *Russian Formalism*, Mouton, The Hague. Traducción castellana: Seix y Barral, Barcelona, 1974.
- Lee, B. (1985). Intellectual origins of Vygotsky's semiotic analysis. En Wertsch, J. V. *Culture, communication and cognition*. Cambridge University Press, Cambridge. 66-93.
- Leontiev, A. L. (1972). *Psicolingüística*, Riuniti, Torino.
- Ludid, D. P. (Ed.) (1977). *Soviet Semiotics*, John Hopkins Univ. Press, Baltimore.
- Mertz, E. and Parmentier, R. J., (Eds.) (1985). *Semiotic Mediation: Sociocultural and Psychological perspectives*, Academic Press, New York.
- Marx, K. (1970). *Crítica de la economía política*, Grijalbo, Barcelona.
- Rahmani, L. (1973). *Soviet Psychology*, International University Press, New York.
- Riviere, A. (1984). La Psicología de Vygotsky, *Infancia y Aprendizaje*, 27-28, 7-87.
- Siguan, M. (1984). Comentario a la influencia de la obra de Vygotsky en la psicología del lenguaje, *Infancia y Aprendizaje*, 27-28, 253-255.
- Todorov, T. (1966). *Theorie de la Litterature*, Du Seuil, París.
- Vygotsky, L. S. (1972). *Psicología del Arte*, Barral, Barcelona.
- Vygotsky, L. S. (1982). *La imaginación y el arte en la infancia*, Akal, Madrid.
- Wertsch, J. V. (1985). *Culture, communication and cognition*, Cambridge University Press, Cambridge.

