

ANUARIO DE PSICOLOGÍA
Núm. 33 - 1985 (2)

LA PSICOLOGÍA DEL ARTE DE VIGOTSKI

EDUARDO AZNAR ANGLÉS
Instituto de Bachillerato Lluís de Recasens

Eduardo Aznar Anglés
Instituto de Bachillerato Lluís de Recasens
Crtra. a Vallvidrera, s/n
Molins de Rei
(Barcelona)

Con el título de *Psicología del Arte*, la editorial Barral de Barcelona, en 1972, publica en castellano una edición de Moscú de 1970, prologada, comentada y profusamente anotada por A. N. Leontiev, en la que se recogen los escritos que Vigotski había dedicado al tema del arte entre 1915 y 1925.

La edición consta del trabajo que da título al volumen (*Psicología del Arte*), acabado en 1925, y de otro titulado *La Tragedia de Hamlet Príncipe de Dinamarca de William Shakespeare*, terminado en 1916, cuya primera redacción es de 1915, cuando el autor contaba sólo diecinueve años; ambos estudios acompañados de una larga lista de 164 títulos de bibliografía citada y un apéndice con el relato de Bunin, *Aliento Apacible*, que se analiza en uno de los capítulos de la obra.

La relación de Vigotski con el arte, la literatura, y con el teatro, en especial, es la historia de una pasión que ocupa los primeros años de su obra intelectual y que llega hasta los confines de su vida —en 1932 publica un artículo titulado *En Torno a la Psicología del Trabajo de Actor*— cuando es ya un importante científico del Instituto Psicológico de la Universidad de Moscú. Lo literario se llega a rastrear incluso en su obra póstuma, el archifamoso *Lenguaje y Pensamiento* (1936), donde se cita a Stanislavsky, el mismo Stanislavsky cuyas teorías arropaban el ensayo casi adolescente sobre Hamlet de 1915.

Cuando Vigotski escribe sobre Hamlet en 1915, lo hace desde el punto de vista del lector exento de todo apoyo crítico-erudito ya que quiere hablar de la obra sólo a partir de “la impresión artística directa” (Vigotski, 1972, p. 321). Este “amateur” literario, en el sentido más enjundioso del término, de 1915 es, en definitiva, el mismo que reconocemos en las páginas de *Psicología del Arte* como autor de un ensayo que, aunque se reclama del objetivismo científico, es tanto, o más, el de un apasionado lector/espectador que el de un psicólogo.

En el iluminado *La Tragedia de Hamlet Príncipe de Dinamarca de William Shakespeare*, Vigotski lleva sus reflexiones acerca del teatro, del arte, a los propios confines de éste. Parte del impacto emocional que le produce la lectura de la obra de Shakespeare, para acabar reflexionando sobre la percepción estética y su naturaleza. Diez años después, en *Psicología del Arte*, la inquisición es aún la misma; la respuesta se formula como nuevo interrogante, pero en un ámbito muy distinto al de la crítica impresionista: preguntarse acerca de la naturaleza de la obra de arte equivale a preguntarse acerca de la naturaleza psicológica del hecho estético.

Del arte a la psicología; *Psicología del Arte* es un libro lleno de conocimientos estéticos, sociológicos, literarios, lingüísticos y psicológicos, desde los que se parte para un riguroso análisis de la estructura del arte. Del teatro, de lo literario —cristalización lingüística, ante todo, como señalaban los Formalistas Rusos— al análisis filológico y ontogenético del propio lenguaje, actividad que ocupará los últimos años de su carrera científica.

La época de gestación de *Psicología del Arte* es la del triunfo de la revolución, guerra civil y consolidación del estado soviético.

La toma del poder político no significa la desaparición automática del viejo mundo burgués; toda una ingente tarea de revisión y crítica está por hacer. El principio de adecuación entre teoría y praxis y la urgente tarea constructora propician el que la especulación teórica corra el serio peligro de convertirse, en cualquier momento, en práctica concreta. Una controversia sobre la función del arte o de la crítica es a la vez una explíci-

ta batalla política en la que aparecen posturas de izquierda, extrema izquierda, revisionistas... Es el momento de la acción, de la intervención, prima lo colectivo, el mundo objetivo; cualquier materia está condenada al foro y al compromiso; todo toca al hombre, puesto que la tarea oficial y real es la de la construcción del hombre nuevo.

En el terreno de la cultura, una de las preocupaciones centrales es la de decidir cómo ha de ser el nuevo arte adecuado a la nueva realidad social, cuestión que presupone otras como la de qué es rescatable del viejo arte, la de la concepción individualista del artista, la del sistema de producción artístico... Las respuestas, diversas o en flagrante contradicción a veces, irán desde las del productivismo de los teóricos del LEF, como Arvatov y figuras de la talla de Maiakovski, Aseyev, Tijonov, Ereburg, Meyerhold, Eisenstein, hasta las más derechistas del APRR, precedentes de la doctrina del realismo socialista. Con el Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 en Moscú, donde es consagrada la fórmula del realismo socialista, concluye formalmente todo el periodo de creatividad postrevolucionario.

Ninguna de estas cuestiones aparece explícitamente mencionada en las páginas de *Psicología del Arte*. Vigotski permanece ajeno a la discusión —aunque no ignorante, en absoluto ignorante—, no se declara partidario de ninguna tendencia y, aunque en su libro concluye con la afirmación rotunda (y ritual) de que “sin un arte nuevo, no habrá un hombre nuevo” (Vigotski, 1972, p. 317), en sus páginas no se cuestiona el arte anterior, ni el viejo concepto de artista.

“Sin un arte nuevo no habrá un hombre nuevo”, pues el arte es “el medio de establecer el equilibrio entre el Hombre y el Mundo” (Vigotski, 1972, p. 318). Desde esta perspectiva, Vigotski puede ser relacionado tanto con una tradición clásica en el pensamiento europeo —recordemos a Schiller (*Cartas Sobre la Educación Estética del Hombre*), por ejemplo, y su concepto del estado estético como armonizador y elemento central en la constitución del nuevo Hombre que ha de corresponder al Estado ideal, gran tema sobre el trasfondo de la Revolución Francesa— como con la extrema izquierda artística representada entonces por LEF (citado expresamente por el autor) y su concepto del arte como acción antes que objeto, como construcción antes que conocimiento.

En relación a la controversia sobre el carácter del nuevo arte, el libro de Vigotski no va más allá, aparentemente, de lo que se acaba de mencionar; es más, parece como si el interés de Vigotski sobre el tema siguiera justamente una dirección inversa: mientras todos se preguntan por el tipo de arte que ha de corresponder a la nueva situación social —dando por supuesta la inmediatez de la relación entre cambio social y cambio artístico—, Vigotski parte de la reflexión que el propio Marx se hace en las páginas de *Crítica de la Economía Política*, al afirmar que el problema no es tanto el de entender que el arte está vinculado a ciertas formas de la evolución social, como el de explicar por qué, una vez obsoletas esas determinadas formas de la evolución social, el arte que se engendró en su momento perdura y, lejos de ser inaceptable en el marco de nuevas formaciones sociales, es aún fuente de placer e incluso norma y modelo (p.e., el arte griego).

En definitiva, Vigotski se pregunta más por las razones de la permanencia que por el carácter del cambio en el arte.

La tarea que se plantea Vigotski en *Psicología del Arte* es de tipo analítico, detectar la consistencia del arte, su especificidad; sólo así podremos después postular sobre su función; sólo así podremos entender el cambio y la permanencia del arte en el devenir socio-histórico.

Desde el invierno de 1914, el Formalismo, un movimiento centrado en la Lingüística y la Crítica literaria, gestado en los círculos artísticos e intelectuales de vanguardia de Moscú y San Petersburgo, viene propagando el principio de inmanencia de la obra de arte y la miseria del contenidismo, el interpretacionismo de la crítica impresionista, la erudición y el reduccionismo.

La obra de arte es una totalidad que se explica por ella misma.

En el *Hamlet* de 1915, ya Vigotski se situaba voluntariamente al margen de la crítica erudita o de la crítica que explica la obra de arte desde la personalidad del autor: "La obra de arte, una vez creada, se desprende de su creador (...) no es más que una posibilidad que el lector realiza" (Vigotski, 1972, p. 330), o más adelante, "¿Qué obra de arte es ésa que no se explica a sí misma?" (Vigotski, 1972, p. 340), pero reivindicaba el subjetivismo diletante del crítico y una concepción de la obra de arte como la parte visible de un núcleo inefable, misterioso —por no decir el misterio mismo—, y trascendente, el cual sólo es aprehensible a través de la "fuerza indescifrable de la hipnosis y de la sugestión artísticas" (Vigotski, 1972, p. 388).

El Formalismo es antes —ya lo hemos dicho— la escuela de la inmanencia que la de la trascendencia. El Vigotski de *Psicología del Arte* queda más cerca del Formalismo —veremos hasta qué punto— que del *Hamlet* de 1915. El Vigotski de *Psicología del Arte* se declara marxista y, por ende, partidario de un método materialista que "supere los cambiantes límites del subjetivismo" (Vigotski, 1972, p. 17); partidario de abordar los problemas del arte desde una perspectiva científica, a lo que puede ayudar, primero, el obviar los límites que separan la estética de la teoría del arte y, segundo, acercar estética a ciencia, "definir la estética como una disciplina de la psicología aplicada" (Vigotski, 1972, p. 18). Lo último implica la ampliación de los límites de lo que hasta entonces había sido la investigación estética desde la psicología empírica y entender la psicología del arte como un análisis "puro e impersonal" (Vigotski, 1972, p. 19) de la obra en tanto "conjunto de signos estéticos dirigidos a suscitar emociones en los hombres" (Vigotski, 1972, p. 19). El método de análisis en *Psicología del Arte* será el "método de los estímulos, aplicado a los sistemas artísticos" (Vigotski, 1972, p. 19); como recuerda el anotador, un método similar al seguido por Freud en su análisis del chiste.

Vigotski está convencido de que no puede haber teoría del arte sin psicología del arte por la sencilla razón de que el procedimiento artístico es, ante todo, un mecanismo destinado a provocar unas reacciones emocionales determinadas que, dicho sea de paso, no pueden provocar procesos no artísticos.

Vigotski pretende analizar las emociones del arte, pero en la obra de arte no existen las emociones, ella es sólo estímulo de las emociones; además, las emociones, los sentimientos, no son aislables y observables conscientemente y objetivamente. En definitiva, lo que se propone Vigotski en orden a lo psicológico requiere del análisis previo inmanente de la obra literaria/artística, y es ahí donde encajan los hallazgos de la escuela formalista.

Aunque el débito de *Psicología del Arte* al Formalismo Ruso sea grande, no por ello ha de entenderse que Vigotski acepte acriticamente los postulados de esta escuela, muy al contrario, las conclusiones del libro representan en buena medida un intento de superación de tales postulados.

El auge de la escuela formalista se sitúa justamente entre 1915 y 1925 (los años de gestación de *Psicología del Arte*). El prestigio de la escuela es grande en esa época, pero, a medida que éste aumenta, aumentan también las críticas desde posiciones marxistas, hasta culminar con la acusación de neokantismo que el mismo Trotski hiciera en las páginas de su *Literatura y Revolución*.

Por razones diversas, el Formalismo se extingue en la URSS hacia finales de 1930. Las críticas de Vigotski al Formalismo no se alejan mucho de las que en esos años esta corriente recibía; aún con todo, tienen su especificidad, como intentaremos exponer a continuación.

Desde un punto de vista marxista, el arte es una forma ideológica, una superestructura determinada, en última instancia, por las relaciones económicas y de producción. Ahora bien, esta determinación ni es simple ni inmediata. Para Vigotski, la necesidad de una psicología del arte, desde el punto de vista marxista, se justifica por la distancia y complejidad de las relaciones entre superestructura artística e infraestructura. Se trataría

de una psicología social —social en el sentido de que considera que el más íntimo y personal movimiento del pensamiento es social— que estudiaría los mecanismos psicológicos que determinan la conducta estética, apoyada por una sociología del condicionamiento social de esos mecanismos, una sociología del gusto.

El estudio psicológico ha de ser objetivo, no introspectivo y, además, debe evitar la reducción de la vivencia estética a cualquier vivencia común.

Dado que la investigación psicológica del arte debe apoyarse en un análisis objetivo, Vigotski comienza su propia investigación con una revista crítica de las escuelas que se han ocupado del arte desde el punto de vista analítico-objetivo, concretamente de la de Potebniá y sus discípulos, la Formalista y la Psicoanalítica. Esta primera parte concluye estableciendo la necesidad de elaborar una nueva teoría, señalando de dónde ha de partir ésta y qué elementos de las teorías objeto de crítica son recuperables y han de servir para la elaboración alternativa.

En la segunda parte, Vigotski se enfrenta al análisis directo del material artístico, que queda reducido al meramente literario: la fábula (incluida la fábula poética), la narración y el teatro (Shakespeare de nuevo, y, de nuevo, un análisis de la tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca, cuya relación con el análisis del Hamlet de 1915 es de por sí reveladora de la evolución del pensamiento estético vigotskiano).

La tercera parte de *Psicología del Arte* consiste en la exposición de la alternativa de Vigotski, la teoría psicológica de la catarsis, su justificación y sus perspectivas.

De la concepción psicoanalítica del arte, destacará Vigotski el haber incorporado lo inconsciente al problema estético y el “haber señalado la forma en que el inconsciente en arte deviene social” (Vigotski, 1972, p. 114). Rechazará el pansexualismo y el infantilismo en las interpretaciones freudianas, a la vez que denunciará la trivialización que supone la reducción del placer estético a una “Vorlust” o placer preliminar que, al igual que un señuelo, oculta y atrae hacia la verdadera función y contenido de la obra de arte, la descarga de tensiones dadas en nuestra alma. Crítica de la teoría freudiana es el no haber sabido valorar la función de la forma artística, con lo que, a juicio de Vigotski, se incurre en el error del contenidismo y, por lo tanto, en el de la incapacidad para valorar lo específico artístico: desde la teoría freudiana, cualquier narración de tipo no artístico puede desempeñar el mismo papel que el arte.

En lo referente a Potebniá y su interpretación del arte como “conocimiento sui generis”, Vigotski suscribe la crítica que ya le hicieron los Formalistas, punto de partida para las teorías de éstos.

Potebniá afirma que la función del arte es la de transmitir un conocimiento a través de imágenes: algo similar al procedimiento alegórico. El artista facilita el conocimiento al sintetizar en una imagen, en un arquetipo, una realidad compleja, como hizo Shakespeare con Otelo respecto de los celos, por ejemplo. El placer estético derivaría del ahorro de esfuerzo intelectual que representa para el lector o el espectador el trabajo sintético del artista.

Lo que Potebniá no tiene en cuenta es que el conocimiento, en el pensamiento superior, no se elabora en imágenes y, además, que la imagen no es necesariamente más simple que lo reflejado y, finalmente, que la materia de la poesía no es sólo, y ni siquiera en su mayor medida, la imagen; el elemento central de la poesía es la palabra.

La concepción del arte de Potebniá ha sido considerada como un precedente del Formalismo, a pesar de ser fundamentalmente intelectualista y utilitarista y que, a su modo, incurre en un escamoteo de lo específico artístico y en el contenidismo, errores denunciados por los propios formalistas.

Para los formalistas, toda división entre forma y contenido es, en arte, errónea.

La forma no es el aspecto externo, sensible del contenido que se transmite: la obra de arte genera su propio contenido.

Los formalistas distinguen entre forma y material. Material es todo aquello que,

preexistente a la obra de arte, es incorporado a ésta: fábula, caracteres, ideas, sentimientos, imágenes corrientes, sonidos, el lenguaje... El material no es, en modo alguno, elemento diferenciador entre obras de arte; lo que importa es el modo de distribución y estructuración del material de cara a producir un efecto estético determinado y que los formalistas denominarán forma.

La disciplina que aborde el estudio de la literatura deberá poseer un método propio y distinto de la erudición, el impresionismo, el psicologismo, el biografismo, pues ya posee un objeto específico y claro, la "literariedad" ("literaturnost'"). La literariedad no está en el alma del poeta sino en el poema.

La literatura es lenguaje; lo que separa el lenguaje poético del cotidiano, eso es el objeto de la ciencia literaria. Es evidente que la distancia entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano no se debe a ninguna diferencia de contenido, es decir, no existe ningún contenido literario que no se haya realizado, o pueda serlo, en el lenguaje común: la diferencia estriba, pues, en el procedimiento. Lo específico literario, la "literaturnost'" es el procedimiento.

Para los formalistas, el arte es, ante todo, procedimiento, un procedimiento que contiene en sí mismo toda su teleología.

Hablar de procedimiento equivale a hablar de estructura, la forma artística es estructura, la forma es el contenido específico del arte.

La forma es estructura, la obra de arte es un sistema que contiene en sí mismo su estabilidad, producto de una determinada configuración de funciones. Su posibilidad de cambio corresponde a la disfuncionalidad de tales funciones y, por lo tanto, remite al propio sistema. Con tal concepción, la obra de arte adquiere una radical autonomía: principio especialmente inaceptable para los marxistas, verdadero "Talón de Aquiles" de la teoría formalista.

Para ser justos hay que citar a los propios formalistas como los primeros que se preocupan por apuntalar su teoría, y solucionar la deficiencia de la explicación de las relaciones entre obra de arte e historia. Para éstos, la solución está en considerar la obra de arte como un sistema que establece relaciones con otros sistemas de la misma serie artística y, a la vez, con otras series culturales extra-artísticas, y que no puede abordarse el estudio completo de una obra concreta sin tener en cuenta toda la trama de relaciones en la que está inserta.

Estas últimas reflexiones son, sin embargo, posteriores a la génesis de *Psicología del Arte*, y se contienen fundamentalmente en un artículo de Tynianov (*De la Evolución Literaria*), publicado en 1927 y en los trabajos de continuadores como Mukarovski, el cual reconoce explícitamente la influencia de lo socio-histórico en la obra de arte, aunque siempre dependiente de factores inherentes a la propia estructura de la obra.

En 1925, Vigotski critica el Formalismo de este modo: "El principio fundamental del Formalismo se muestra impotente a la hora de revelar y explicar el contenido socio-político históricamente cambiante del arte, y la elección del tema, contenido o materiales condicionados por aquél" (Vigotski, 1972, p. 91). Para Vigotski, el gran error de los formalistas estriba en considerar que el contenido es indiferente para la obra de arte. De ese error derivan todos los demás, hasta llegar al de la concepción meramente hedonista de la función del arte y contemplativa de la reacción estética.

Vigotski está con los formalistas en que el arte es procedimiento, pero procedimiento de algo, no en sí mismo. Procedimiento de elaboración de un material que no es en lo absoluto inerte o indiferente, que impone sus características y que selecciona, de hecho, el procedimiento, la forma adecuada para su tratamiento, en función del efecto estético. O, mejor aún, la forma tiene sus cualidades, como las tiene el material, y de la relación dialéctica entre ambos surge el efecto estético. Así pues, la emoción estética que produce la obra de arte no procede exclusivamente del objeto, del sentimiento, o en general del material que incorpora, y tampoco se desprende unilateralmente del procedimiento.

La emoción que experimenta el espectador al contemplar un cuadro o una obra de teatro es algo cualitativamente distinto del juicio que le merezca la técnica o el sistema compositivo empleado en la obra, y es a la vez distinto de la percepción misma del cuadro o de la obra, muy al contrario de lo que decían los formalistas.

Sklovski venía a decir que la finalidad del arte era la de hacernos ver con nueva mirada, con ojos ingenuos, el Mundo; la de proporcionar una sensación del objeto no como reconocimiento sino como visión. La percepción del Mundo se reduce habitualmente a mero reconocimiento en virtud de los automatismos a los que se somete en la vida cotidiana; el arte, en la medida que oscurece la forma, en la medida que la hace original, potencia el acto perceptivo, nos hace *ver* el objeto.

Para Vigotski, esta teoría de la visión implica que la percepción del objeto es agradable en sí misma, lo cual es, en otros términos, una reedición de la vieja teoría de que el placer estético deriva de la contemplación de objetos bellos y equivale a considerar que el placer es el objeto fundamental del arte, olvidando lo que para Vigotski sí es fundamental, la función expresiva y comunicativa del arte.

Desde su concepción marxista del mundo, Vigotski hubiera podido reprochar al Formalismo su idealismo, reprocharle una visión del arte no ya sólo desgajada de la realidad sino, lo que es peor, que no le reconoce un lugar en la transformación del mundo.

Vigotski hubiera podido resaltar los lazos que unen al arte con el mundo, para predicar su carácter testimonial o, incluso, —como haría más tarde el realismo socialista— su carácter de reflejo de las condiciones sociales. Hubiera podido hacerlo de no ser porque ello hubiera significado de nuevo volver al contenidismo. 1934 y la instauración oficial del realismo socialista quedan todavía muy lejos.

Para Vigotski, el arte es ante todo emoción, y aquí se oye aún el eco del Vigotski de 1915, el del ensayo sobre *Hamlet*. Defender la emotividad del hecho estético, del arte, no es sinónimo de postular su carácter irracional. La emoción estética es producto de la obra y ésta es, con los formalistas, procedimiento, actividad consciente, elaboración.

Y es también pugna de fuerzas, juego dialéctico entre forma y contenido, que al encontrarse generan un equilibrio dinámico de opuestos; equilibrio en el que las emociones que estimula el material son neutralizadas por las de la forma, de manera que se produce la denominada catarsis emocional/sentimental, en la que reside, según Vigotski, la especificidad del arte.

No hay que confundir el arte con la simple emoción, ni con un simple mecanismo del contagio sentimental. La catarsis, tal como la entiende Vigotski, corresponde a un estado emocional no identificable con ninguna de las emociones corrientes, es más bien, un punto de superación y solución del sentimiento.

La emoción estética se caracteriza, además, por la represión del aspecto motor de los afectos suscitados por el arte: los afectos se descargan en “aquella actividad de la fantasía que nos exige toda percepción estética” (Vigotski, 1972, p. 260), de forma que, al no tener las emociones manifestación externa, podemos llegar a pensar que éstas son ilusorias cuando las estamos viviendo en toda su intensidad y realidad.

En la catarsis artística se produce la síntesis entre lo individual y lo social: el sentimiento, que es individual, se generaliza, se universaliza en la obra de arte. A través de la catarsis se concilia también el aspecto orgánico y autónomo de la obra —cuyo contenido no se ha generado fuera sino en el mismo seno de la obra— con la función social del arte.

El arte funciona como elemento integrador y de equilibrio entre individuo y sociedad, a la vez que es válvula reguladora que da escape a emociones contenidas (aquí Vigotski cita a Sherrington y su teoría del “embudo”). El estado de catarsis estética es de por sí un estado de cierta excelencia que no se puede adquirir de otro modo que a través de la obra de arte.

La teoría de la catarsis representa también un punto de conciliación entre el subje-

tivismo del Vigotski de 1915 y el objetivismo materialista de 1925. Si en el ensayo sobre Hamlet de 1915 se decía que el arte llegaba hasta el corazón del mito, que la emoción estética nos elevaba hasta las puertas de lo inefable y lo sobrenatural, ahora, en *Psicología del Arte*, se sigue derivando de éste una vivencia singular y enaltecedora de tipo sentimental aunque formulada en los términos de una psicología científica.

Fue Aristóteles el primero en hablar de reacción catártica en el arte, en la tragedia. Vigotski quiere dejar, sin embargo, bien claras sus diferencias con el concepto aristotélico —que, por cierto, aún no ha recibido una interpretación definitiva— negando que su interpretación de la catarsis incluya, como lo hace el de Aristóteles, el significado de purga o purificación de las pasiones.

Cuando Vigotski afirma que la catarsis nos sitúa en un estadio emocional superior —“una verdad más Humana, más elevada” (Vigotski, 1972, p. 317), muestra menos el pragmatismo que la concepción aristotélica conlleva, que un cierto tono clásico-romántico, asociable a la filosofía idealista alemana del XVIII-XIX y concretamente al Schiller de la *Educación estética del Hombre* y su concepción del estado estético como paso previo para la recuperación de la identidad libre del hombre.

A pesar del distanciamiento que toma Vigotski respecto de Aristóteles, es innegable que ambas interpretaciones del arte pertenecen a una estirpe común, la que quiere integrar los aspectos formales y sociales del arte y ser respetuosa con la propia naturaleza del mismo no dictándose bajo pretexto de ninguna alta funcionalidad. La función del arte emana de su propia naturaleza; hablar, pues, de función didáctica del arte es referirse a la catarsis, para concluir que lo que el arte enseña es, fundamentalmente, el modo de “establecer el equilibrio entre el hombre y el mundo en los momentos más críticos y responsables de la vida” (Vigotski, 1972, 316).

En el terreno de la crítica marxista, *Psicología del Arte* es un reflejo del momento político/cultural en que fue gestado. En 1925 todavía faltaba mucho para que se pronunciaran con toda oficialidad las palabras “realismo socialista”, para que el Partido sentenciara sobre una concepción concreta del arte y el Estado favoreciese exclusivamente un determinado procedimiento artístico. Desde el marxismo se estaban dando visiones del arte mucho más allá del chato sociologismo que se habría de imponer. La concepción vigotskiana del arte es más dialéctica que la extrapolada teoría del reflejo que triunfará después.

En este terreno, la suerte de Vigotski es similar a la que sufrirá en el de la Psicología, donde la reflexología de raíz pavloviana, tan poco dialéctica, será elevada al rango oficial, con la consiguiente inhibición de otras corrientes, entre ellas la correspondiente a las investigaciones de Vigotski.

En cuanto a la fórmula del arte como catarsis, ya el propio Vigotski advertía que dejaba para posterior ocasión la tarea de desarrollarla. No lo hizo.

Las dos grandes corrientes que conciliaba la tesis catártica han seguido hasta nuestros días su propia evolución: por un lado, la interpretación de la obra de arte como documento, unos estudios literario-artísticos que se abren a amplios marcos contextuales; de otro, los “formalismos”, una pretendida “ciencia literaria”, emparentada de cerca con la lingüística, que puede llegar a encontrar aliados ocasionales en terrenos tan poco previsibles como el del freudismo. Entre ambas vertientes, algunas amalgamas y pocas ocasiones de síntesis.

Otro de los aspectos en el que puede ser interesante contrastar el desarrollo posterior de la teoría del arte y de la literatura con los planteamientos de Vigotski es el punto de vista elegido para el análisis de la obra de arte. Al margen de adscripciones a la sociología, la psicología, tal o cual ciencia, podríamos decir que todo análisis de la obra de arte se sitúa en una de estas tres perspectivas: lector/espectador, obra, autor. En este sentido, lo que se observa es que la tendencia ha sido la de abandonar el concepto de estudio del arte como interpretación o desenmascaramiento de las intenciones conscientes

e inconscientes, de un autor, para reconocer que el único dato objetivo es la obra, el texto. Es notoria la tendencia hacia ese objetivismo que exige a todo acto hermenéutico un punto de partida y un punto de llegada situados en la obra de arte concreta.

Ultimamente, la tendencia es la de llevar el análisis a las relaciones entre obra y lector/espectador, incluso la de abordar el estudio del arte desde el punto de vista del espectador. En cierto sentido, Vigotski ya estaba en ello cuando, en 1915, afirmaba que un texto "no es más que una posibilidad que el lector realiza" (Vigotski, 1972, p. 330).

La teoría de la catarsis sigue recogiendo la postura de 1915, pues situar las emociones en el centro de la investigación literaria/artística equivale a introducir en el estudio literario la relación lector-obra.

Ahora bien, ni con mucho, quedaba dentro de las previsiones de Vigotski la complejidad que en la teoría literaria ha alcanzado este punto de vista, desde la Estética de la Recepción hasta el concepto de "lector implícito" entendido como una más de las funciones del texto.

Psicología del Arte es un libro que invita a dos tipos evidentes de lecturas: la estética o crítico-artística y la psicológica.

En la segunda, quizá los psicólogos puedan recibir una enseñanza acerca de la psicología aplicada y quizá puedan rastrear los orígenes de lo que después cristalizaría en la interpretación vigotskiana de la génesis del pensamiento y de las relaciones entre pensamiento y lenguaje. La lectura primera es una lectura llena de sorpresas no sólo por los vastos conocimientos que el autor demuestra al respecto, también por la clarividencia, la audacia y la originalidad que supone su teoría de la catarsis.

Existe también una tercera lectura, en ella sorprendemos a un lector de enorme sensibilidad que, de manera implícita y constante reivindica la libertad del acto de leer.