

*EDMUND CARPENTER - MARSHALL MCLUHAN*

# **EL AULA SIN MUROS**

Investigaciones sobre técnicas de comunicación

Prólogo de Román Gubern



EDITORIAL LAIA  
BARCELONA, 1974

La edición original inglesa fue publicada por Beacon Press, Boston, Mass, con el título *Explorations in Communication*.

Cubierta de

*Enric Satué*

(Vista del rascacielos de la PanAm, Nueva York. )

Traducción de *Luis Carandell*

Prólogo de *Román Gubern*

© by BEACON PRESS, 1960, 1967

Primera edición española: EDICIONES DE CULTURA POPULAR, 1968

Segunda edición española: LAIA, mayo 1974

Realización y propiedad de esta edición (incluidos la traducción y el diseño de la cubierta):

EDITORIAL LAIA, Constitución, 18-20, Barcelona-14

Impreso en Romanya/Valls  
Verdaguer, 1 - Capellades Barcelona

Depósito legal: B. 17. 399 - 1974

ISBN: 84-7222-267-5

Printed in Spain

# ÍNDICE

[#Prólogo](#) — Román Gubern

[#Introducción](#) a la edición americana

[#I. La comunicación táctil y visual](#)

[#Comunicación táctil](#). — Lawrence K. Frank

[#Cinésica y comunicación](#). — "Ray L. Birdwhistell

[#Concepción del espacio](#) en el arte prehistórico. — G. Giedon

[#Color puro](#). — Fernand Léger

[#El ojo móvil](#). — Jacqueline Trywhitt

[#II. Las comunicaciones verbales](#)

[#Tradición oral y tradición escrita](#). — David Riesman

[#Espacio acústico](#). — Edmund Carpenter y Marshall McLuhan

[#Leer y escribir](#). — H. J. Chayton

[#Tiempo y tiempo de verbo](#) en la poesía épica española. — Stephen Gilman

[#La influencia del libro impreso](#) sobre el lenguaje en el siglo XVI. — Marshall McLuhan

[#Codificaciones lineales y no lineales](#) de la realidad. — Dorothy Lee

[#Comentarios](#) sobre las «Codificaciones...». — Robert Graves

[#El reflejo lingüístico](#) del pensamiento Wintu. — Dorothy Lee

[#Simbolismo budista](#). — Daisetz T. Suzuki

[#El lenguaje de la poesía](#). — Northrop Frye

[#El velatorio de Joyce](#). — W. R. Rodgers

[#La cámara del pirata](#). — Stanley Edgar Hyman

[#III. Los nuevos lenguajes](#)

[#Los nuevos lenguajes](#). — Edmund Carpenter

[#El aula sin muros](#). — Marshall McLuhan

[#Itinerario](#) de los medios de comunicación. — Marshall McLuhan

[#La revolución de las comunicaciones](#). — Gilbert Seldes

[#La prensa soviética](#). — Arthur Gibson

[#Cinco dedos soberanos](#) impiden la respiración. — Marshall McLuhan

[#Apéndice](#). — *Breve glosario de los términos técnicos*

# PROLOGO

El 24 de noviembre de 1963, más de cien millones de norteamericanos pudieron contemplar simultáneamente, en las pantallas de sus televisores domésticos, al asesinato de Lee Harvey Oswald en una comisaría de Dallas, transmitido en directo, en el mismo momento de producirse, separados entre sí por miles de kilómetros de distancia. Este relámpago comunicativo que convertía a cada televidente en testigo ocular de un crimen y ante el que ya hemos perdido la capacidad para asombrarnos, es, ciertamente, un hecho traumatizante en la historia de la cultura humana y ofrece materia para reflexionar sobre en qué medida nuestros hábitos mentales y nuestras formas de comportamiento se han acomodado a las nuevas posibilidades de vida y de relación de la era electrónica. Para decirlo con palabras de Michele-Langelo Antonioni: el hombre «actúa, ama, odia y sufre impulsado por fuerzas y por mitos morales que pertenecen a la época de Hornero, cosa absurda en nuestro tiempo, en vísperas de viajes a la Luna». <sup>1</sup>

Confieso que no se me ocurre ejemplo mejor como introito a un prólogo que el editor me solicita, como castigo por haberle recomendado la traducción castellana de este libro, que comienza a llenar un escandaloso vacío en la bibliografía de nuestra península. Escandaloso, porque desde hace ya bastante tiempo la obra de Marshall McLuhan se ha convertido en uno de los más encabitados caballos de batalla que cabalgan, con enorme polvareda, por los campos intelectuales de otras latitudes europeas. Y nosotros, como en tantas otras ocasiones, vivimos en un hermético *ghetto* cultural al que no llegan estos estruendos, salvo en la forma de atenuadísimos y tímidos ecos, tales como las reseñas bibliográficas de alguna que otra revista minoritaria.

El editor me pide, por lo tanto, que «introduzca» la obra del profesor canadiense en España y, enemigo alérgico de los prólogos didácticos concebidos al patrón del *Reader's Digest*, con un mal resumen escolástico de la obra del autor que se trata de «introducir», no me queda otra alternativa que la de intentar situar culturalmente la aparición de su obra, con unas mínimas coordenadas históricas, y dejar al propio lector la libertad de juzgar el valor o no-valor del «McLuhanismo» —así se le llama ya en Europa y América—, a la luz de sus propios textos, y advirtiéndole que esta primeriza antología de artículos fundamentales efectuada por él y por Edmund S. Carpenter, contiene únicamente cinco trabajos originales suyos, y uno de ellos escrito en colaboración con Carpenter. Se trata, por lo tanto, de una verdadera y auténtica «introducción» al «McLuhanismo» en el mercado del libro de habla castellana.

La obra de McLuhan se ha desarrollado, como no podía ser de otro modo, en un área cultural que ha asistido a una espectacular hipertrofia de los *mass media*. Su primer trabajo importante fue el libro *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, publicado en Nueva York, en 1951, al que siguieron otros artículos y trabajos —*Joyce, Mallarmé and the Press* (1954), *Printing and social*

---

I. <sup>1</sup>Presentación de *L'avventura* en el festival de Cannes de 1960.

*progress* (1959), *Myth and Mass Media* (1960), *Tennyson and Picturesque Poetry* (1960), *The effects of the improvement of Communication Media* (1960)— y la presente antología (cuyo título original es *Explorations in communication*), realizada en 1960 en colaboración con Carpenter y que inició la etapa de difusión internacional de su obra. Su pensamiento se desarrolló luego en dos obras fundamentales: *The Gutenberg Galaxy* (1962), galaxia que, según McLuhan, se extingue teóricamente en 1905 con el descubrimiento del espacio curvo, aunque «en la práctica ya había sido invadida por el telégrafo dos generaciones antes»<sup>1</sup> y *Understanding Media: the extensions of Man* (1964). Su última aportación es un breve libro-juguete, que con profusión de imágenes resume sus teorías —*The Medium is the Massage* (1967)—, en colaboración con Quentin Fiore.

Por los títulos enunciados aparece claramente que el eje del pensamiento de McLuhan lo constituye los medios de comunicación del hombre, desde la expresión gestual a la palabra escrita o hablada, hasta el periódico, la fotografía, la radio, el cine y la televisión, «tecnologías —subraya McLuhan— que son extensiones de nuestros sistemas físicos y nerviosos para aumentar su poder y velocidad». <sup>2</sup> Su obra, que no pretende ser sistemática ni orgánica y que acumula una gran cantidad de información histórica y erudita, ha provocado apasionadas controversias en otras latitudes culturales. ¿Es el «McLuhanismo» una simple moda? ¿Se trata tan sólo de una formulación nueva de ideas viejas? ¿Nos hallamos ante un nuevo planteamiento científico del hecho de la «comunicación»? ¿Estamos, como algunos opinan, ante un ingenioso sofista de enorme capacidad revulsiva? Estamos, y eso es por lo tanto cierto, ante un «caso McLuhan».

Como no pretendo hacer una disección crítica ni resumir las tesis de McLuhan (para eso están sus propios escritos) trataré de situar brevísimamente al lector ante el hecho psicológico-social de la «comunicación» y señalar luego las fuentes culturales que, a mi juicio, explican, clarifican y preceden al «McLuhanismo». Ante todo: ¿qué es la «comunicación»? «El término «comunicación» —observa McLuhan— ha sido empleado extensivamente en relación con carreteras y puentes, vías marítimas, ríos y canales, aún antes de que se convirtiera en «movimiento informativo» en la era de la electricidad». <sup>3</sup> Actualmente, ya en la era de la electricidad, podemos decir que la comunicación es un circuito emisor-signo-receptor, basado en un código previamente aceptado por el emisor y el receptor, quien opera el descifrado e interpretación de las señales recibidas. Ya sé que esta no es la única definición posible del hecho, y tal vez no la mejor, pero puede sernos de utilidad al iniciar este itinerario a través de una materia de la que la bibliografía castellana es prácticamente virgen. Según la definición propuesta, el signo es el portador de la información. O, más precisamente, es la información misma. En la actualidad, la información transmitida es ya

---

2. <sup>1</sup> *The Gutenberg Galaxy*. . Routledge and Kegan Paul Ltd. (Londres), pág. 253.

3. <sup>2</sup> *Understanding Media: the extensions of Man*. McGraw-Hill Book Co. (edición ampliada de 1965), pág. 90.

4. <sup>3</sup> *Understanding Media*, pág. 89.

susceptible de ser cuantificada científicamente. Lo es, desde que en 1927 el norteamericano R. V. L. Hartley propuso en el Congreso Internacional de Telegrafía y Telefonía un sistema y una unidad que, en su honor, se conoce hoy con el nombre de *hartley*. Pero además de poderse diferenciar la información en términos de cantidad, se diferencia también en términos cualitativos muy diversos, pues puede revestir la forma de información oral, gráfica, táctil (alfabeto Braille), gestual (lenguaje de sordomudos; código expuesto en este libro por Ray L. Birdwhistell), olorosa (mal explorada todavía), etc. Es decir, que todos los sentidos del hombre (y del animal) son susceptibles de recibir información diferenciada.

Los progresos de la tecnología, particularmente a partir del invento de la imprenta, han provocado de un modo decisivo la ampliación y extensión de los medios de comunicación del hombre, no sólo en términos de vastedad y multiplicación del elemento receptor, sino suscitando además mutaciones sociales importantes. No sólo la tecnología de la imprenta creó el público lector y «sustituyó el anonimato creador por el concepto de «autor»,<sup>1</sup> sino que «creó la uniformidad nacional y el centralismo gubernamental, pero también, a su vez, el individualismo y la oposición al gobierno en cuanto tal». <sup>2</sup> La primera revolución industrial y la era electrónica luego han potenciado el fenómeno de la comunicación de masas hasta límites gigantescos (radio, cine, televisión), conllevando fenómenos sociológicos sobre los que me parece ocioso insistir.

Todo ello, así expuesto, no es en realidad muy nuevo, pero interesa particularmente para situar aquí la especulación de McLuhan en el marco cultural de otras aportaciones anteriores de diversos campos y de las que, en cierto modo, ha sido este escritor un perspicaz aglutinante. En mi opinión, el «McLuhanismo» se basa, por lo menos, en tres aportaciones científicas previas muy considerables, de las que es una consecuencia natural. Estas aportaciones son: a) el desarrollo de la lingüística a partir del filólogo suizo Ferdinand de Saussure; b) la psicología de la Gestalt (que, junto con la anterior, ha contribuido decisivamente al desarrollo actual de las investigaciones estructuralistas); y c) los estudios de dos marxistas europeos —Béla Balázs y Walter Benjamin— sobre la reproductibilidad mecánica de la obra de arte.

a) De la lingüística saussuriana y post-saussuriana habría mucho que decir, pero quiero ceñirme únicamente a unos conceptos básicos. En su revolucionaria aportación, recogida por sus alumnos y publicada con el título de *Cours de linguistique générale* (1916), Saussure define el lenguaje como un «sistema de signos» y crea la nueva ciencia de la *semiología*: «La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de todos estos sistemas.

«Se puede, pues, concebir una *ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por

---

5. <sup>1</sup> *The Medium is the Message (An inventory of effects)*. Books Ltd., pág. 122.

6. <sup>2</sup> *he Gutenberg Galaxy*, ág. 235.

consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego *sêmeion*, «signo»)<sup>1</sup>.

Pero esta jovencísima *semiología* creada por Saussure como «ciencia general de los signos», de la que la lingüística sería una de sus ramas, ha sido literalmente invertida después por Roland Barthes, aunque con cierta cautela, cuando responde a la proposición de Saussure: «la lingüística no es una parte, incluso privilegiada, de la ciencia general de los signos. Es la semiología la que es una parte de la lingüística: muy precisamente, la parte que atañe a las *grandes unidades significantes* del discurso».<sup>2</sup>

Alejándonos de la querrela, inoperante a nuestros efectos, que opone ambas concepciones, queremos señalar tan solo el lugar de privilegio que —tanto en los estudios lingüísticos como en semiología— ha ocupado hoy la semántica, y particularmente la *semántica lógica*, «conjunto de reglas que determinan bajo qué condiciones es aplicable un signo a un objeto o a una situación, y que permiten poner en correlación los signos y las situaciones que son susceptibles de designar».<sup>3</sup> Definición, por otra parte, que nos remitiría al concepto crucial de *connotación*, como valor secundario que se añade o sustituye al originario en un sistema de valores de un hablante. Todo ello, como se ve, tiende a desplazar a la vieja ciencia lingüística, de fundamento historicista y etimologista, hacia una nueva que se adentra en el campo de la psicología y, de aquí, en el de la sociología.

b) Como todo problema de comunicación acaba por conducir al terreno de la psicología y de la fisiología (relación signo-sujeto y problemas de su percepción), es ineludible referirse a la escuela alemana de psicología de la Gestalt (*Gestaltpsychologie*), iniciada por Max Wertheimer en 1910 y desarrollada fundamentalmente por Kohler y Koffka. Nacida como una reacción contra la psicología atomista y asociacionista, esta escuela se especializó en estudios sobre la percepción de formas visuales, acústicas, táctiles, etc., llevando a cabo una enérgica crítica de la llamada «hipótesis de constancia» y no perdiendo jamás de vista que «tanto en psicología como en física no hay fenómenos físicos *per se*, sin que haya un observador con su punto de vista; hecho que, como es sabido, ha tenido las más importantes consecuencias en la moderna física del átomo (N. Bohr)».<sup>4</sup> Acumulando una ingente cantidad de experimentos sobre percepción, Kohler llegó a valorar más las afirmaciones de los sujetos «ingenuos» que las de los «cultos» (condicionados), con un razonamiento análogo al que McLuhan utiliza para explicar que Faraday llegó a ser un excelente físico gracias a su escaso bagaje matemático.<sup>5</sup>

c) La tercera aportación, que me parece de la máxima importancia, se refiere a la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Su primera formulación

---

7. <sup>1</sup> *Curso de lingüística general*. . Losada S. A. (Buenos Aires, quinta edición, 1965), pág. 60.

8. <sup>2</sup> *Le degré zéro de l'écriture suivi d'Eléments de sémiologie*. -tions Gonthier (París, 1965), pág. 81.

9. <sup>3</sup> *Diccionario de términos filológicos*, Fernando Lázaro Carreter. Ed. Gredos (Madrid, segunda edición ampliada, 1962), pág. 362.

10. <sup>4</sup> *Psicología de la forma (Gestaltpsychologie)*, David Katz. Ed. Espasa-Calpe, S. A. (Madrid, tercera edición, 1967), pág. 19.

11. <sup>5</sup> *The Medium is the Message*, . 92-93.

científica procede del húngaro Béla Balázs, que en su libro *El hombre visible y la cultura cinematográfica (Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, 1924)*, contrapone el «espíritu legible», creado por la imprenta y que había eclipsado durante siglos «el rostro de los hombres», al «espíritu visible», que ha sido redescubierto por una nueva tecnología creada a finales del siglo XIX: el cine. Este «espíritu visible» tiene la ventaja, según Balázs, de ser universal en su comprensión, como las matemáticas, al no estar ligado a particularismos idiomáticos nacionales, como ocurre con los productos de la imprenta. El alemán Walter Benjamín completó este panorama de la alianza entre la tecnología multiplicadora y la cultura <sup>1</sup> al señalar que la fotografía y el cine han hecho envejecer brutalmente a las artes figurativas clásicas, al despojar a la imagen de su aristocrática «aura» de *unicidad*. Lo que explica, también, el reflejo despectivo de un Duhamel y de otros intelectuales ante este «placer de ilotas», destinado a las masas. Desprecio aristocrático que se acentuará más tarde ante la *Konsumenkultur* por excelencia que es hoy la televisión.

Y aquí alcanzamos uno de los puntos neurálgicos de la naturaleza de los *mass media* y de sus equívocos en relación con las tecnologías multiplicadoras y difusoras. La comunicación oral, anterior en muchos milenios al invento de la imprenta, puede ser colectiva, como lo era de hecho en el ágora griega. Pero difícilmente nos referiremos a ella como a una típica «comunicación de masas», del mismo modo que nos abstendremos de calificar como «televisión» (a pesar de su rigor etimológico) al anteojo de Galileo, que es su precursor histórico en una era pre-electrónica. Porque un rasgo, no el único, que define necesariamente a los *mass media* es la existencia de un vasto destinatario colectivo, en gran escala, sin que importe el hecho de que el consumo se realice en comunidad (cine) o en privado (libro, televisión). En este punto McLuhan incurre en una de sus típicas contradicciones. En el presente libro, en el texto *Classroom without walls*, indica acertadamente que «pensamos en el libro como en una forma individual, en cuanto aislaba al lector y contribuía a formar el «Yo» occidental: sin embargo, el libro ha sido el primer producto de una producción para la masa». En cambio, en su última obra, escribe: «La tecnología de la imprenta creó el público. La tecnología eléctrica la masa». Distinción que ni es sostenible en términos de cantidad (hay películas minoritarias que tienen un público numéricamente inferior al de cualquier *best-seller*), ni bajo el ángulo del ritual del consumo en comunidad (la radio y la televisión son, en lo que se refiere al consumo aislado, equiparables al libro). Cabrían todavía nuevas matizaciones entre público y masa, en el plano de la psicología, si atendemos a la «conciencia de público», que es completamente distinta en el lector, en el espectador cinematográfico, aislado en la oscuridad frente a la pantalla, y en el individuo que integra la masa de un estadio en una competición deportiva o en un mitin político.

Es sin duda más preciso, como hace Armando Plebe en el prólogo de la edición italiana del presente libro, referirse a «nuevos lenguajes» para diferenciar a los que son producto de la era electrónica, recordando con él que

---

12. <sup>1</sup> *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica (1936)*. Cfr. G. Lukács, *Estética IV. (Cuestiones liminares de lo estético)*. . Grijalbo (1967), pág. 174 y G. Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*. Ed. Lumen (Barcelona, 1968), pp. 10-11.

mientras estos nuevos lenguajes nos van sumergiendo en una cultura visual post-literaria, otros pueblos primitivos (como los esquimales), están abandonando ahora su milenaria fase de cultura oral, pre-literaria, para avanzar hacia la etapa de la comunicación literaria (pág. 20). En este ciclo histórico que recorre el arco cultura oral, cultura literaria, cultura visual falta, como casi siempre en estos trabajos, las imprescindibles consideraciones socioeconómicas que condicionan a las culturas subdesarrolladas del Tercer Mundo.

Y aquí radica, a mi modo de ver, una de las insuficiencias típicas de estos estudios, que eluden de un modo casi sistemático el análisis del papel desempeñado por los *mass media* en la «economía de consumo» neocapitalista, al servicio de una clase dirigente y destinados a la manipulación psicológica del consumidor.<sup>1</sup> Cuando McLuhan escribe que «las sociedades se han configurado siempre en mayor medida por la naturaleza de los medios utilizados por el hombre para comunicarse que por el contenido de la comunicación»,<sup>2</sup> está prescindiendo maliciosamente de los contenidos de clase de la información, consecuencia lógica de la propiedad capitalista de los *mass media*, detentados por la alta burguesía industrial, y está haciéndose acreedor —aunque sería necio desdeñar la importancia decisiva de los medios en sí mismos— de los reproches de «formalista» y de «tecnócrata» (la técnica más importante que los contenidos que esta técnica vehicula). Este rasgo, unido a su irrefrenable tendencia a la pirueta sofista, se convierten en argumentos de peso para emprender una crítica a fondo del «McLuhanismo», crítica que no voy a ahondar aquí y que en ningún caso puede ignorar, en cambio, la excepcional cantidad de utilísima información contenida en sus obras y el torrente de fecundas sugerencias que su lectura suscita, que son siempre enérgicos estimulantes intelectuales en un terreno resbaladizo y apasionante en el que se entrecruzan, entre otras disciplinas, la lingüística, la antropología, la psicología y la sociología.

La estructura antológica del presente libro contribuye a hacer de él uno de los más útiles que pueda desear un lector no familiarizado con el tema, ya que en él se abordan, con gran solvencia, problemas fundamentales relacionados con la comunicación táctil, visual y verbal, además de la problemática de los «nuevos lenguajes», estudiados en gran parte por un McLuhan aún no lanzado a las piruetas intelectuales de sus obras más recientes y más discutibles, con todo lo que su carga revulsiva comporta para bien y para mal. Obras que habría que leer a la luz de la vieja y ya polvorienta sabiduría de John Locke, cuando con criterio escéptico nos ponía en guardia, hace trescientos años, sobre las «verdades establecidas», en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Que este criticismo de Locke sobre el *human understanding* sea complemento de los *understanding media* del profesor canadiense, para que con ello clarifiquemos nuestra comprensión de los gigantescos *mass media* en

---

13. <sup>1</sup>Sobre este tema véase mi trabajo *La cultura de la imagen en Reflexiones ante el neocapitalismo*. Ediciones de Cultura Popular (Barcelona, 1968). Y, muy particularmente, el libro de V. Packard *Las formas ocultas de la propaganda* (*The hidden persuaders*, 1957), y su respuesta, desde el campo contrario, *La estrategia del deseo* (*The strategy of desire*, 1963), de Ernest Dichter.

14. <sup>2</sup> *The Medium is the Message*, pág. 8.

un mundo ultratecnificado y en el que paradójicamente muchas comunidades humanas siguen viviendo todavía en las tinieblas del neolítico, mientras sobre sus cabezas vuelan los potentes superreactores que enlazan continentes en pocas horas. Pero la coexistencia del tam-tam y del televisor en el mismo planeta, y a veces a escasos kilómetros de distancia, es tema que nos llevaría muy lejos de los propósitos de la presente introducción.

Román Gubern  
Mayo de 1968

# INTRODUCCIÓN

Los artículos que figuran en esta Antología proceden de *Explorations*, una revista dedicada a las comunicaciones publicada entre 1953 y 1959. Todos sus números son ahora ejemplares de coleccionista.

*Explorations* estudiaba la técnica de lenguajes tales como la imprenta, el formato de los periódicos y la televisión. Sostenía que una revolución en la elaboración y distribución de ideas y sentimientos modifica no solamente las relaciones humanas sino también la sensibilidad humana. Afirmaba también que desconocemos en gran medida el papel que ha desempeñado la alfabetización en la configuración del hombre occidental y que ignoramos igualmente el grado en que los medios electrónicos de comunicación han contribuido a configurar los valores modernos. Los intereses que se jugaban en la alfabetización eran tan profundos que la alfabetización misma nunca fue examinada. Y la actual revolución electrónica es ya tan permanente que nos es difícil colocarnos fuera de ella para estudiarla objetivamente. Pero puede hacerse, y constituye un enfoque fructífero examinar uno de los medios de comunicación a través de otro; estudiar la imprenta con la perspectiva de los medios electrónicos o la televisión a través de la imprenta.

Cuando De Tocqueville quiso estudiar la democracia, se dirigió al nuevo mundo porque se dio cuenta de que la América colonial tenía una enorme ventaja sobre Europa. Podía desarrollar y aplicar inmediatamente todas las consecuencias de la imprenta (en el libro, en el periódico y, por extensión, en la producción en serie en la industria y en la organización) porque no existía en América el fondo de tecnología anticuada a liquidar antes de empezar esta tarea. Los europeos tuvieron que pasar por un largo y penoso período para poder explotar la nueva tecnología de la imprenta.

Hoy tienen los Estados Unidos la mayor carga de tecnología anticuada que existe en el mundo; la vida americana está penetrada por sistemas educativos e industriales edificados sobre la imprenta y sobre métodos derivados de la imprenta. Los países subdesarrollados tienen una enorme ventaja sobre nosotros: guardan con la tecnología electrónica una relación similar a la que nosotros tuvimos con la tecnología de la imprenta. Y está por determinar lo que tenemos que hacer o podemos hacer para realizar un lavado de cerebro en nosotros mismos respecto a esta anticuada herencia.

El factor que interesa en esta situación es la utilización de cintas electrónicas mediante las cuales se envía la información desde diferentes puntos simultáneamente y en concierto; anteriormente, con la imprenta, una unidad seguía a la otra. Mediante este desplazamiento desde la configuración lineal a la configuración en grupo, la alfabetización ha perdido su principal apoyo en la estructura social de nuestro tiempo, porque la fuerza de motivación de la enseñanza de la lectura y el desarrollo de una alta cultura literaria, era el hecho de que esta disciplina escolar correspondía a todos los patrones y fines del mundo exterior. Hoy el mundo exterior está abandonando esta misma forma y proporciona cada vez menos motivaciones para la enseñanza de la lectura y la consecución de una cultura literaria en nuestras escuelas.

Nuestros conceptos mismos de análisis de los medios de comunicación son literarios; se limitan al análisis del contenido y no tienen nada que ver con las nuevas configuraciones de los medios electrónicos. Probablemente la mejor forma de analizar los medios de comunicación sea a través de «la ignorancia organizada». Este sorprendente concepto parece haber surgido durante la segunda guerra mundial, cuando el organismo Operations Research de las Fuerzas Armadas encargó a biólogos y psicólogos el estudio de problemas de armamento que normalmente habrían correspondido a los ingenieros y a los físicos. Aquellos técnicos, que no entendían nada de armamento, en lugar de añadir un conocimiento especializado sobre los distintos problemas, pasaban por encima de ellos logrando una visión de conjunto. Cuando se arroja un conocimiento sobre una nueva situación, se comprueba que esa situación es relativamente opaca; si uno organiza su propia ignorancia, tomando la situación como un proyecto global, sondeando y explorando todos los aspectos al mismo tiempo, uno encuentra aperturas inesperadas y puntos de vista nuevos. Así el químico Mendeleev, para descubrir el grupo que faltaba en la tabla de elementos, no se limitó a utilizar los conocimientos disponibles. En lugar de eso, se preguntó: ¿Cuáles han de ser las características del resto, si aquellos elementos que conocemos están de alguna manera relacionados entre sí?

Rouault formuló el principio de la «luz *a través*», más que la «luz *en*», pintando cristal teñido. La peculiaridad de la televisión, a diferencia de la fotografía y del cine, es que la imagen se constituye por *luz a través*; haciendo que los puntos de luz del mosaico en desplazamiento se proyecten al telespectador. La forma de comunicación de *luz a través*, que exige una iluminación total desde dentro, es manifiestamente distinta de las formas analíticas de la alfabetización que crean un hábito de percepción y análisis que de modo deliberado y por medios organizados, toman un único elemento a la vez.

El alfabeto fonético y sus derivados hacen hincapié en materia de percepción, en el conocimiento analítico de una sola cosa a la vez. Esta intensidad de análisis se consigue al precio de que todas las demás cosas del campo de percepción pasen al estado subliminal. Durante 2500 años hemos vivido en lo que Joyce llamaba la «Concepción de ABCED». Como resultado de esta fragmentación del campo de la percepción y de la ruptura del movimiento en aspectos estáticos hemos conseguido un poder de conocimiento y de tecnología aplicada que no tiene paralelo en la historia humana. El precio que por ello pagamos es que existimos desde el punto de vista personal y social en un estado de conocimiento subliminal casi absoluto.

En esta época de *todo-a-la-vez*, hemos descubierto que es imposible, desde el punto de vista personal, colectivo y tecnológico, vivir en lo subliminal. Paradójicamente, en este momento de nuestra cultura, volvemos nuestros ojos una vez más al hombre pre-alfabetizado. Para él no existía un factor subliminal en la experiencia; sus formas míticas de explicación interpretaban todos los niveles de cualquier situación al mismo tiempo. Esta es la razón por la cual Freud no tiene sentido cuando sus teorías se aplican al hombre pre-alfabetizado o post-alfabetizado.

Los medios electrónicos del hombre post-alfabetizado contraen el mundo hasta reducirlo en una aldea o una tribu en la cual todo le sucede a todo el mundo al mismo tiempo: todo el mundo conoce y por tanto participa en todo aquello que está sucediendo y en el mismo momento en que sucede. La televisión concede esta calidad de simultaneidad a los acontecimientos que tienen lugar en esta aldea global.

Esta participación simultánea en las experiencias colectivas, como sucede en una aldea o en una tribu, crea una concepción de aldea, o tribal, y prima el hecho de la vida en común. En esta nueva yuxtaposición tribal, nadie lucha por una preminencia individual que sería suicida desde el punto de vista de la sociedad y que por tanto se convierte en tabú. Los adolescentes buscan deliberadamente la mediocridad como forma de conseguir este *estar juntos*. Refuerza esta tendencia el estímulo del mundo adulto, que es esencialmente individualista. Los adolescentes desean ser artistas, pero no pueden «estar juntos» si son excepcionales; por ello boicotean lo excepcional.

Del mismo modo que los esquimales han perdido su carácter de tribu mediante la imprenta, pasando en el curso de unos pocos años desde el estado de nómadas primitivos al de técnicos alfabetizados, así nosotros, en un período igualmente breve, estamos pasando a constituir una tribu a través de los medios electrónicos. La alfabetización que estamos abandonando, la quiere para sí el esquimal; el lenguaje oral que él rechaza, nosotros lo aceptamos. Que esto sea bueno o no es una cosa que está por ver. Por el momento es importante que comprendamos sus causas. El objetivo de esta Antología es contribuir a crear una conciencia sobre el fenómeno de la imprenta y de las nuevas tecnologías de la comunicación al objeto de que podamos orquestarlas, minimizar sus contradicciones y choques mutuos y sacar lo mejor de cada una de ellas en el proceso educativo. El actual conflicto conduce a la eliminación de la motivación de aprender y a la disminución del interés en las anteriores conquistas. Conduce a la pérdida del sentido de la medida. Sin la comprensión de la gramática de los medios de comunicación, no podemos aspirar a conseguir una conciencia contemporánea del mundo en que vivimos.

**I.**

## **La comunicación táctil y visual**

# COMUNICACIÓN TÁCTIL

*Lawrence K. Frank*

Recientemente supe de un hombre que había comprado un armadillo. Antes de llevarlo a casa le roció con DDT debajo de las escamas: cayeron insectos muertos hasta llenar el suelo. Pero a los pocos días el armadillo se puso enfermo. Le dijeron al dueño que pusiera de nuevo parásitos bajo las escamas y este remedio resultó un completo éxito. A mi modo de ver se planteaba aquí un importante problema.

La piel sirve a la vez de receptor y de transmisor de mensajes, algunos de los cuales están culturalmente definidos. Su aguda sensibilidad permite el desarrollo de un sistema tan elaborado como el Braille, pero el sistema táctil es mucho más fundamental que lo que implican estas futilidades y constituye una forma básica de comunicación.

En la infancia se constata en primer lugar el reconocimiento y reacción a las *señales*, luego a los *signos* y finalmente a los *símbolos*. El niño llega con un repertorio de señales biológicas; responde a estas señales mediante patrones de reflejos tales como toser, bostezar, estornudar y tragar. Cuando se reciben dos señales más o menos concomitantemente, como sucede en un experimento de reflejos condicionados, la segunda, llamada señal no condicionada y anteriormente indiferente, puede convertirse en subrogada o signo de la primera. Más tarde el niño aprende que no sólo estos signos están definidos por los demás sino que sus respuestas están igualmente definidas. Y así empieza a utilizar símbolos táctiles culturalmente establecidos.

Con el tiempo, esta forma primitiva de comunicación se ve enriquecida por el lenguaje; y en parte, se establece el fundamento del aprendizaje del idioma. La madre consuela a su hijo mediante caricias y más tarde con caricias y palabras, diciéndole finalmente desde el otro cuarto: «duerme, hijo. Aquí estoy».

La comunicación táctil nunca se sustituye totalmente; se elabora simplemente mediante el proceso simbólico. Cassirer observa: «el lenguaje vocal tiene una ventaja técnica muy grande sobre el lenguaje táctil; pero los defectos técnicos de este último nunca destruyen su utilidad esencial». En algunas relaciones interpersonales realiza una comunicación más completa que la palabra. Por ejemplo, en el momento de reconfortar a una persona desconsolada, cuando «faltan las palabras». En *After Many a Summer Dies the Swan*, Huxley escribe: «las intuiciones animales directas no se comunican mediante palabras; las palabras no hacen más que suscitar los propios recuerdos de experiencias similares». Yo puedo decir por ejemplo que tengo un *sentimiento* intuitivo o que tal cosa ha sido una experiencia *conmovedora* refiriéndome así a un medio más primitivo y posiblemente más básico que el lenguaje mismo.

## *La piel*

La sensibilidad táctil es probablemente el proceso sensorial más primitivo, que aparece como tropismo en el organismo inferior. Muchos organismos

infrahumanos se orientan mediante sensibilizadores o antenas a través de las cuales se abren camino sensorialmente a través de la vida. Es también un medio de la mayor importancia en la vida humana.

La piel humana, que no tiene más que vestigios del pelo que cubre el cuerpo de los animales, es probablemente más sensible que la de los otros mamíferos, aunque el movimiento del pelo puede estimular las sensaciones cutáneas mediante desplazamientos foliculares: frotar «a contrapelo» puede hacer cosquillas mientras que frotar «a favor del pelo» resulta reconfortante. Acariciar rítmicamente al niño no solamente le tranquiliza sino que al parecer promueve su bienestar y su eficiencia metabólica. Las caricias, especialmente rítmicas, son de enorme significación en la vida adulta.

Las ratas a las que se trata bien metabolizan mejor la comida y son menos susceptibles a diversas formas de shock, convulsiones producidas experimentalmente, etc. Las que han sido criadas desde su nacimiento con un collar de cartón alrededor del cuello para impedirles lamer su propio cuerpo son incapaces de cuidar a sus pequeños lamiendo su cuerpo. Las crías de gato no pueden orinar ni defecar si la madre no lame su ano o su uretra para provocar la evacuación.

Orbelli descubrió lo que él llamaba «conexiones simpáticas» de la piel al músculo liso de los intestinos, que proporcionan el sistema de conducción de estímulos reconfortantes a estos órganos altamente móviles. El conducto de la boca al ano está guarnecido por células epiteliales que no están totalmente desconectadas de la piel y que se derivan de la misma capa embriológica. Además, los órganos terminales de los estímulos táctiles aparecen en la boca y alrededor de la boca y del ano y en los genitales, y son muy numerosos y sensibles en la piel adyacente a esas partes del cuerpo. Los descubrimientos de Orbelli no han sido confirmados, pero es difícil comprender cómo puede operar el sistema de apaciguamiento táctil, salvo que existan otros modos de conducción además de los procesos sensoriales actualmente conocidos de calor-frío, dolor y presión.

Podemos decir que la piel, como órgano de comunicación, es altamente compleja y multiforme, con una inmensa gama de operaciones funcionales y un amplio repertorio de reacciones. Estas solamente pueden comprenderse suponiendo un sistema sensorial y nervioso más ricamente dotado que las categorías de calor-frío-dolor-presión: probablemente la inervación simpática de las glándulas del sudor y de los capilares está conectada con las vísceras y posiblemente con otros sistemas del organismo. En la medida en que la dilatación y constricción capilar por medio del frío o del calor inicia o acelera alteraciones en la circulación de la sangre, la estimulación táctil, especialmente la caricia rítmica, puede ser un componente fundamental del proceso homeostático. Una persona sometida al miedo o al dolor puede recuperar su equilibrio fisiológico a través de contactos táctiles con una persona que le sea, en este sentido, simpática.

Bott demostró que el dedo corazón era pasivamente el más sensible al esthesiómetro de cabello, mientras que el dedo índice era mucho más sensible cuando se utilizaba deliberadamente para detectar un cabello escondido bajo un papel de fumar. En otras palabras, la persona tiene una conciencia selectiva

y variable desde el punto de vista táctil, que está relacionada de algún modo con la conducta deliberada.

### *El desarrollo de la personalidad*

La sensibilidad táctil aparece muy pronto en la vida fetal, probablemente como el primer proceso sensorial que pasa a ser funcional. El feto flota más o menos en el fluido amniótico y recibe continuamente los impactos rítmicos del latir del corazón de la madre que choca en la piel de todo su cuerpo, magnificado por el fluido. Los propios latidos de su corazón se sincronizarán más tarde, o no, con los latidos del corazón materno. En ambos casos experimenta una serie de impactos sobre la piel a los cuales responde continuamente, como una resonancia fisiológica. Así, incluso antes del nacimiento, se ajusta a un ambiente rítmicamente pulsativo. En el nacimiento experimenta presiones y constricciones, que a veces son intensas y luego queda expuesto repentinamente a presiones atmosféricas y a una temperatura cambiante, que despiertan la actividad respiratoria y posiblemente diversas reacciones táctiles.

El mamífero recién nacido «necesita» ser acariciado y lamido por su madre; permanece cerca de su cuerpo, recibiendo calor y contactos táctiles y siendo a la vez lamido y amamantado. El tratamiento del recién nacido humano puede aproximarse a este patrón o desviarse espectacularmente de él. A algunos niños se les deja cerca de la madre, se les da el pecho y se les permite mamar libremente todo el tiempo que lo desean; a otros se les limitan estos contactos táctiles. Pero en la mayor parte de los casos se acaricia y se lame al niño rítmicamente; toca con sus labios el cuerpo de su madre, más específicamente el pezón y lo acaricia cada vez más con los dedos. De este modo, evoca en ella los estímulos que «necesita», es decir, el calor, la leche, etcétera.

Parece probable que el recién nacido, con su capacidad subdesarrollada e inadecuada para la homeostasis, requiere estas experiencias para el mantenimiento de su equilibrio interno. Así, mantiene el calor a través de los contactos corporales; mantiene o recobra su equilibrio cuando es trastornado por el miedo, el dolor, el hambre o el frío a través de la estimulación táctil rítmica derivada de las caricias.

El niño emocionalmente trastornado responde cada vez con mayor calma a las caricias o incluso a las palmadas vigorosas aunque rítmicas en la espalda. Lo que puede despertar o mantener despierto a un niño mayor, hace dormir a un recién nacido; esta diferencia de edad fundamenta el supuesto de una temprana sensibilidad infantil o de la necesidad del estímulo táctil rítmico que después se desvanece o se incorpora en otros patrones.

El niño empieza a comunicarse consigo mismo sintiendo su propio cuerpo, explorando su forma y de este modo establecer su imagen corporal. Más tarde centra su visión en sus pies y sus dedos y así empieza a construir imágenes visuales para reforzar las experiencias táctiles.

La calidad o intención del mensaje, en contraste con su contenido, puede ser transmitida por el tono de voz emotivo, la expresión facial, el gesto o suavidad al tocarle y el receptor responde en gran medida a esta intención o calidad. Normalmente la madre habla al niño o murmura o canta a medida que le

acaricia o le tiene en brazos y de esta forma aprende a reconocer el sonido de su voz como sustitutivo de su contacto. Con el tiempo sus palabras tranquilizadoras son aceptadas como equivalentes de la experiencia táctil, aunque ella no se encuentre dentro de la distancia que permite el contacto. Igualmente, puede aprender a reconocer una nota de disgusto en su voz o puede temblar como si fuera sometido a un castigo físico que ha experimentado previamente al ser reñido. Parece evidente que su recepción de los mensajes verbales se determina en gran medida por su previa experiencia táctil.

La orientación espacial inicial del niño tiene lugar a través de exploraciones táctiles: tocando con sus manos y a menudo con sus labios y probando la calidad, tamaño, configuración, textura y densidad de todo lo que puede alcanzar. Estas manipulaciones suponen actividades motoras y coordinaciones neuromusculares cada vez más hábiles, establecidas a través de mensajes táctiles gradualmente sustituidos mediante indicaciones visuales. Los golpes, el dolor, el calor son señales táctiles primarias: los signos visuales —tamaño, configuración, apariencia, color— se convierten en sus sustitutos. Se olvida a menudo la prolongada enseñanza que fue necesaria para que el niño dominara estos patrones motores. El adulto escasamente recuerda hasta qué punto, en su vida temprana, se basó en el tacto para su orientación inicial respecto a las dimensiones espaciales del mundo.

De este modo la percepción del mundo por parte del niño se construye y se configura mediante experiencias táctiles. Estas se sobrecargan cada vez más de otros patrones simbólicos hasta el punto de que llegan a ser inaccesibles, excepto a través de experiencias tales como pintar con los dedos, modelar barro o jugar con el agua. Tal vez el poder de la música y de la poesía, con sus patrones rítmicos y su variable intensidad de sonidos, depende en gran medida de un subrogado auditivo de experiencias táctiles primarias.

El niño empieza por explorar todo lo que está a su alcance, pero aprende gradualmente que existen prohibiciones respecto a personas y cosas y comienza a restringir sus contactos. Se le enseña el carácter inviolable de lo que anteriormente le era accesible y entra en el mundo social, con sus elaborados códigos de respeto por las cosas y las personas.

Además, el niño aprende a distinguir, primeramente por medios táctiles, entre el «yo» y el «no yo». Más tarde modifica estas definiciones estableciéndolas en forma verbal, pero las definiciones táctiles siguen siendo anteriores y básicas.

Los niños parecen diferir ampliamente por su necesidad de experiencias táctiles y su respuesta a tales experiencias. La privación de tales experiencias puede comprometer el futuro aprendizaje del niño, especialmente del lenguaje y de todos los sistemas simbólicos, incluyendo la comunicación táctil más madura. Si se limitan gravemente estas experiencias, deberá esperar hasta que su capacidad de comunicación visual y auditiva estén lo suficientemente desarrolladas para permitirle entrar en comunicación satisfactoria con los demás.

Este niño puede hacerse anormalmente dependiente de la autoridad de los padres y llegar a ser excesivamente obediente a sus órdenes; le faltará la experiencia de la comunicación original y puede ser que este repentino salto no

sólo le resulte muy difícil sino que origine relaciones insanas. Esto ofrece tal vez la clave de personalidades esquizofrénicas incapaces de entrar completamente y de un modo efectivo en el mundo simbólico de los demás. Muchas de esas personas fueron en su primera infancia niños rechazados y privados del amor materno. Puede arrojar también alguna luz sobre la debilitación del pensamiento abstracto observada en niños que vivieron separados de su madre. Existen pruebas de que no sólo la incapacidad de la lectura sino también el retraso oral y las dificultades de expresión se deben a menudo a la privación temprana y a la confusión de la comunicación táctil. Esta privación puede evocar la búsqueda de subrogados: masturbación, acto de chuparse el dedo, llevarse los dedos a la nariz, a los oídos, al cabello o la necesidad de otras formas de comunicación. El niño se enajena a menudo de su madre hacia los cinco o los seis años, cuando los contactos táctiles empiezan a disminuir en nuestra cultura. Muchos niños varones rehuyen tales contactos y a otros se les niegan, mientras que a menudo se prolongan por más tiempo cuando se trata de niñas. Esta disminución de la sensibilidad táctil y de las experiencias táctiles, característica de la infancia media, el llamado período de latencia, cesa de pronto en la pubertad, cuando el chico y la chica sienten la avidez de tales contactos, buscando tocar y ser tocados. En la adolescencia aumenta la comunicación táctil, primeramente entre miembros del mismo sexo, cuando los chicos andan juntos colocando el brazo sobre los hombros del compañero y las niñas rodeando la cintura de las amigas y luego con los primeros intentos de exploración heterosexual. La comunicación táctil en la pareja humana adulta ha sido elaborada por algunas culturas produciendo patrones extremadamente complejos.

### *Creación de patrones culturales*

Cada cultura activa o limita la comunicación táctil, no sólo entre sus miembros, sino entre el individuo y el mundo exterior, ya que en cada momento el hombre se comunica con su medio ambiente, recibiendo estímulos y respondiendo a ellos, a menudo sin percepción consciente (por ejemplo, presión en los pies o en las nalgas, viento frío, uso del tabaco).

El color de la piel puede servir como identificación visual, suscitando respuestas que son a menudo táctiles, por ejemplo, la evitación de contactos, el deseo de tocar. La amplitud del vestido y las partes del cuerpo cubiertas por el mismo difieren entre las culturas y el acuerdo con el momento, el lugar y la ocasión. Las artes de adorno corporal, incluyendo la pintura, el tatuaje, las incisiones y la utilización de cosméticos son formas de resaltar la apariencia de la piel. Lo mismo ocurre con el cuidado de la piel, especialmente el cuidado mutuo, el baño, la unción, el perfumado y el afeitado son patrones de modificación de la piel que indican que el cuerpo se dispone táctilmente para la comunicación. De esta forma el cuidado y adorno del cuerpo constituyen sustitutos de invitaciones a los contactos táctiles reales o simbólicos; la «mirada de admiración» indica que el mensaje fue recibido, comprendido y aceptado.

Estos adornos encuentran su significación en el desempeño de una función real y permiten a los demás responder apropiadamente. En gran medida los

papeles masculino y femenino se definen por patrones de exhibición de la piel, artes corporales, vestido, y los tipos de contacto táctil permitidos entre ellos. Cada cultura tiene un código bien establecido para estas comunicaciones. El pudor, la palidez y el rubor pueden asociarse con su violación; la modestia con su observancia.

La comunicación táctil es de gran importancia en el establecimiento de la inviolabilidad de cosas y personas bajo penas por formas de actuar no sancionadas. De hecho, el tabú del incesto, tan fundamental en la organización social, se aprende primordialmente sobre la base de las restricciones táctiles. El «no tocar» se extiende lo mismo a objetos materiales y supone un arraigado sentido de los derechos de propiedad; las primeras exploraciones del niño son canalizadas y pronto aprende no sólo *quien* sino también *de quien*. Gradualmente transforma estas prohibiciones maternas en inhibiciones autoadministradas aprendiendo a percibir cosas y personas como símbolos o signos de evitación.

Puede afirmarse que gran parte del sistema de parentela, así como de rango, casta, función social y edad, se aprende y se mantiene en términos táctiles. El apretón de manos, quitándose previamente el guante, el baile agarrado, los contactos con la nariz, el beso, el hecho de pasar el brazo por encima de los hombros o alrededor de la cintura, son todas ellas formas claramente definidas, ya que son experiencias táctiles de amor. La textura de un alimento, el «tacto» de un tejido, la temperatura de una bebida, se definen tanto desde el punto de vista cultural como personal. Los fabricantes dicen tener grandes dificultades en comercializar productos que tienen todos los requisitos menos el de «buen tacto»: los muebles de metal son demasiado fríos, los platos de plástico demasiado ligeros. Juzgamos incluso una pintura no sólo por su forma, colores y contenido sino también por la textura y por lo que sentiríamos si la tocáramos. Es posible que nuestra apreciación de la escultura se vea reducida por culpa del cartel habitual en las galerías de arte: «No tocar».

La comunicación con el yo por medio de la masturbación es probablemente universal, aunque esté aceptada solamente por algunas culturas. Otras formas de comunicación táctil con el yo son los tics, la acción de rascarse, de acariciarse el pelo, de apretar objetos y el masaje, la última de las cuales se practica también profesionalmente. Finalmente, cada cultura establece patrones de experiencias dolorosas que deben aceptarse: los azotes, la bofetada en la cara, andar sobre el fuego o manipularlo, la escarificación, la aceptación estoica del frío o de las heridas.

Los conceptos altamente abstractos parecen estar fuera de la gama de la mayor parte de los mensajes táctiles y probablemente tienen lugar solamente en sistemas tales como el Braille.

# CINÉSICA Y COMUNICACIÓN

*Ray Birdwhistell*

La cinésica es el estudio de los aspectos visuales de comunicación no verbal interpersonal. Se divide en tres ramas: La pre-cinésica, que trata de los aspectos fisiológicos, pre-comunicativos del movimiento corporal. La micro-cinésica que se ocupa de la derivación de los kine (partículas mínimas de movimiento corporal aislable) en clases morfológicas manejables. Y la cinésica social que se ocupa de estas construcciones morfológicas en su relación con la comunicación.

## *Pre-cinésica*

La actual investigación en materia de cinésica supone que los desplazamientos corporales visualmente perceptibles, cuyas variaciones han sido repetidamente observadas y están sujetas a sistematización, son aprendidos. Este supuesto no excluye la consideración de la influencia fisiológica. Las generalizaciones sobre variaciones individuales de velocidad e intensidad deben aguardar el resultado de investigaciones neuromusculares y endocrinas más exactas. Pero el hecho de no mantener la independencia de la pre-cinésica con respecto a la micro-cinésica y a la cinésica social conduce a un reduccionismo. En las primeras fases de la investigación se desestimaban datos importantes al arrojarlos a la papelera de conceptos tales como «prurito», «cansancio», «relajación muscular», «tono», etc. Pero estos estímulos del movimiento corporal dependen a menudo, si no habitualmente, del contexto del acto y de su definición social. «Rascarse», «cambiar de posición», «desperezarse», «relajarse» y «ponerse rígido» son solamente algunas de las reacciones fisiológicas aparentemente simples que están socialmente definidas y controladas. Llamarlas equívocamente psicósomáticas es sacrificar la claridad experimental a la colaboración entre las disciplinas.

En este análisis utilizaré como ilustración el cierre y apertura de los párpados de un ojo. Este ejemplo contiene muchos elementos de comportamiento que no son significativos (en el presente) para la investigación cinésica. Por ejemplo, una cámara de alta velocidad registra casi mil posiciones del párpado en el cierre y apertura. Un gráfico derivado de este film muestra descansos, inversiones y desplazamientos de velocidad que son imperceptibles para el ojo sin ayuda mecánica. La sociedad «selecciona» solamente una porción de esta escala para definir la interacción.

La partícula mínima aislada recibe el nombre de *kine*. Los miembros de un grupo utilizan solamente algunos de los kines de la escala discriminada para la interacción social.

## *Micro-cinésica*

La micro-cinésica trata de la sistematización de los kines significativos en clases manejables. En una serie de pruebas, cinco jóvenes enfermeras informaron de que podían distinguir once diferentes posiciones del cierre del párpado (once kines con significado discriminativo). Todas estuvieron de

acuerdo en que solamente cuatro «significaban» algo (cuatro kines con significado diferencial). Las nuevas pruebas realizadas con las enfermeras revelaron que estos cuatro kines no eran posiciones precisas sino gamas de posiciones que las enfermeras dijeron ser «ojos muy abiertos», «párpados bajos», «ojos entornados» y «ojos fuertemente cerrados» todas las cuales distinguían ellas de los ojos «abiertos» y «cerrados».

Como consecuencia de esta investigación se halló que sólo una de las cinco enfermeras podía reproducir más de cinco de las veintitrés posiciones a las que reconocían significado diferencial. Se utilizó luego un grupo de control formado por estudiantes universitarios varones, de edad semejante, y se estableció que todos ellos podían reproducir al menos diez, llegando el promedio a quince. Un joven extremadamente avisado halló treinta y cinco kines y obtuvo fácilmente veintitrés con significado diferencial. Es muy significativo que se observara mucha menos diferencia entre los sexos en la capacidad de nuestros informantes japoneses y alemanes. (Esto puede estar relacionado con el reducido número de informantes en los grupos no americanos). Con este experimento creemos haber aislado diferencias significativas de reconocimiento y reproducción dentro de la escala de informantes y entre los dos sexos. Del mismo modo que tenemos un vocabulario de lectura y de audiencia más amplio que nuestro vocabulario de expresión verbal, es posible que tengamos un mayor catálogo de visión que de actuación. Parentéticamente, sólo la investigación morfológica nos ha dado cierto sentimiento de seguridad al describir cualquier movimiento particular como *idiocinésico*.

Para volver a nuestro procedimiento metodológico, tan pronto como se descubrió que la variación de uno u otro de los kines en una determinada zona del compuesto hacía variar el significado diferencial de éste, describimos la combinación abstraída como kinemorfo. Por ejemplo, «párpados bajos», combinado con «cejas elevadas bilateralmente y bajas en la posición media» tiene evidentemente un significado diferencial con respecto a «párpados bajos» combinado con «elevación unilateral moderada de la ceja».

El descubrimiento de que la variación de las cejas o los párpados puede variar el significado diferencial del kinemorfo nos aleja de la fácil tentación de entrar en el examen de los modificadores y sujetos o predicados. No obstante, tengo el presentimiento de que la investigación comparativa de las culturas conducirá al desarrollo de la sintaxis cinésica. La actual investigación parece indicar que en la cultura americana media, el movimiento circular de los ojos tiene prioridad cuando se trata de definir una situación, sobre el movimiento de las manos, los brazos, el tronco e incluso la cabeza. Esto se hace evidente cuando comparamos tales datos con los derivados de los informadores de Europa del Sur y del Sudeste asiático.

Permítaseme que ilustre varios de estos puntos con un extracto de un experimento:



FIGURA 1

Ojo izquierdo cerrado; derecho abierto Margen orbital izquierdo entornado  
Boca en posición «normal» Punta de la nariz bajada (nariz de conejo).

(Esta proyección se mantuvo por no más de cinco segundos. Nueva prueba con duración más corta).

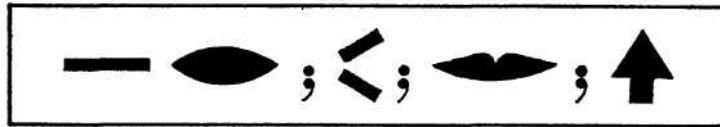


FIGURA 2

Ojo derecho cerrado; izquierdo abierto Margen orbital izquierdo entornado  
Boca en posición «normal» Punta de la nariz bajada (nariz de conejo).

Observación del informante: «tienen aspecto diferente, pero no significan nada diferente».

Análisis provisional: El cambio desde cerrar el ojo derecho a cerrar el ojo izquierdo no cambia el significado. En este caso el predominio del izquierdo y del derecho es alokínico. La presencia del entornado unilateral no fue observado por el informante.

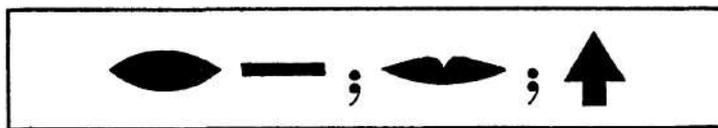


FIGURA 3

Ojo izquierdo cerrado; derecho abierto

Boca en posición «normal»

Punta de la nariz bajada

Ninguno de los dos márgenes orbitales entornados.

Observación del informante: «Es lo mismo que el primero».

Análisis provisional: Entornado morfológicamente insignificante.

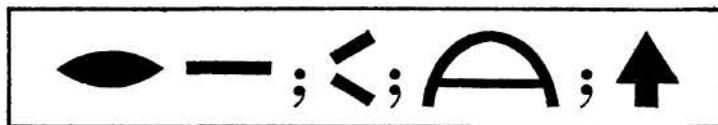


FIGURA 4

Ojo izquierdo cerrado; derecho abierto

Margen orbital izquierdo entornado (o no entornado)

La boca con las comisuras bajas

Punta de la nariz bajada

Observación del informante: «Bien, esto cambia las cosas».

Análisis provisional: Posición de la boca morfológicamente significativa.

He aquí dos ejemplos del modo de registrar situaciones: Ambos fueron tomados en su propio contexto, uno en un autobús y el segundo en una casa particular. Solamente en el segundo hubo alguna información directa además

de la proporcionada por la situación misma. Excepto en la medida en que existen diferencias culturales regionales en los Estados Unidos, pueden éstas describirse como elementos de la cultura americana común. La madre y el hijo hablaban con acento de Tidewater, Virginia. La señora de la casa es nativa de Cleveland, Ohio, y residente en Washington desde 1945, el invitado es de una pequeña ciudad de Wisconsin y reside actualmente en Chicago. Tanto la señora como el invitado pueden considerarse pertenecientes a la clase media alta medida con arreglo a un análisis tipo Warner. La ruta del autobús en la cual fue registrada la situación del autobús conduce a un barrio de tipo semejante. La forma en que estaban vestidos la madre y el hijo no era congruente con la de las demás personas que viajaban en el autobús y que se apearon, igual que el observador, antes de que lo hicieran la madre y el hijo. Tanto la señora como su invitado se acercaban a los cuarenta años. El niño tenía unos cuatro mientras que la madre parecía tener de veintisiete a treinta. En la figura 1 y 2 la acentuación y la entonación se indican encima del texto correspondiente utilizando símbolos empleados en la obra de Trager y Smith *Outline of English Structure*; cualificadores de voz, por ejemplo el hecho de arrastrar palabras (^), se indica mediante símbolos creados por esos autores. En algunos lugares se da también una transcripción fonémica del texto. Los símbolos cinésicos se dan debajo del texto correspondiente, aunque sólo se ilustran y no se traducen.

### *Cinésica social*

En este análisis evito la palabra «gesto», ya que el gesto se limita a aquellas acciones cuyas descripciones contienen racionalizaciones vocalizadas por parte del actor o del observador. La investigación ha revelado, no obstante, que los gestos no tienen más sentido que otros actos. Los significados subjetivos vocalizados a ellos adjuntos no nos proporcionan necesariamente una visión del significado de la acción de la cual el gesto es un aspecto independiente aunque ilusoriamente visible. Consideremos la variedad de mensajes transmitidos por una acción de la cual «tocarse la nariz con el pulgar» es el foco *explícito*. La ilusoria abundancia de gestos ha traído consigo los mismos inconvenientes para el desarrollo de la cinésica que la gramática formal tiene para la comprensión de la lingüística. La investigación más lograda en el campo de la cinésica ha venido del intento de entender la relación entre la comunicación visible y la comunicación audible. Los nuevos desenvolvimientos en materia de lingüística hacen posible la relación orgánica entre tales fonemas; especialmente patrones de entonación, superfijos de frase y cualificadores de voz. Tan íntima es la relación que el lingüista-kinesiólogo formado ha podido describir muchos de los movimientos de una persona que habla, escuchando un disco u oyendo una conversación telefónica. Además se ha visto que un oyente puede «escuchar» cambios de entonación que no fueron pronunciados sino que fueron expresados mediante movimientos por el informante y viceversa. Sin embargo, estos fenómenos no son inseparables. Smith y Trager han descrito como *meta-incongruente* la situación que se produce cuando el significado subjetivo que llevan las palabras en una emisión de sonidos es contradicho por la entonación o los cualificadores de voz

utilizados con esa expresión. Una situación comparable se produce cuando la emisión de sonidos tiene un significado contextual y la acción que la acompaña tiene otro. La utilización de tales datos tiene un evidente valor para los entrevistadores. Las meta-incongruencias son tan importantes para los que se interesan en el «comportamiento inconsciente» como lo es el reconocimiento de que tienen lugar «lapsos» y «balbuceos» cinésicos.

De mayor interés tal vez para el no lingüista es el proceso de funcionamiento de una conversación de grupo. En un estudio de una pandilla de muchachos, pusimos especial atención a la «proporción origen-respuesta». Tres de los nueve chicos de este grupo, según la cuenta de las palabras, hablaban mucho. En quince escenas registradas (cinco escenas para cada uno de los tres) pronunciaron entre el setenta y dos y el noventa y tres por ciento *de las palabras* habladas. Uno de los tres era considerado por el grupo como jefe. (Incidentalmente, daba origen a mayor número de conversaciones o nuevas tendencias de conversación que cualquiera de los otros chicos). Pero el otro jefe reconocido por el grupo tenía uno de los porcentajes más bajos en la cuenta de palabras del grupo. Según nuestra cuenta tenía una tasa media en la creación de nuevas conversaciones pero pronunciaba solamente un dieciséis por ciento de las palabras. Sus dotes de mando parecían ser de tipo cinésico.

En comparación con los otros chicos tomaba parte en pocos actos no relacionados es decir en actos que no podían relacionarse con la cadena interactiva. (Estos «actos no relacionados» parecen ser intentos abortivos de originar acciones; parecen relacionados con un comportamiento similar en niños más pequeños, excepto que los niños mayores se dan cuenta de mayor frecuencia de cuando el grupo no responde. ) Comparado con los adultos de la vecindad era cinésicamente más «maduro» que los otros chicos. Restregaba menos los pies y tenía menos «pensamientos dramáticos», —era característica de este grupo una sustitución (?) de las construcciones kinemórficas de las descripciones verbales— y mostraba menos construcciones kinemórficas con la mano y con la boca que sus compañeros. Aunque hablaba relativamente poco, se le consideraba un buen conversador. El análisis kinesiológico de este chico reveló que era «buen oyente». Sus respuestas raras veces eran meta-incongruentes. Dirigía la conversación con kinemorfos de cara y de cabeza y escasamente movía las piernas y los pies, lo que generalmente lleva consigo un significado contextual de intranquilidad, malestar o negación.

#### EJEMPLO 1

Esta situación fue observada en un autobús hacia las dos y media el 14 de abril El niño estaba sentado junto a la ventana. Parecía cansado de mirar por la ventana y después de mirar a todos los anuncios del coche y a todos los pasajeros, se inclinó hacia su madre y le tiró de la manga, hizo un gesto de malhumor y empezó a dar coces en el aire.

Su madre había estado sentada muy rígida en su asiento con los paquetes en la falda y las manos rodeando los paquetes. Parecía «perdida en sus pensamientos».

Como su llamada inicial no atrajo la atención de la madre, el niño empezó a sacudir de nuevo su manga, subrayando al parecer cada sacudida sus palabras.

La madre se volvió y le miró, siseó por lo bajo para hacerle callar y colocó su mano derecha firmemente sobre sus muslos.

El muchacho protestó audiblemente, cerró ambos puños y golpeó su propio pecho. Al mismo tiempo levantó las piernas para liberarse de la mano de su madre. Bajó las comisuras de los labios y frunció el entrecejo.

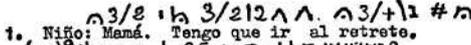
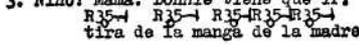
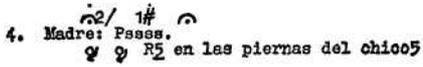
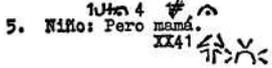
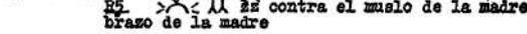
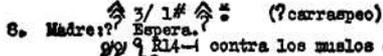
La madre retiró la mano de los muslos del niño y la colocó de nuevo en su anterior posición rodeando los paquetes.

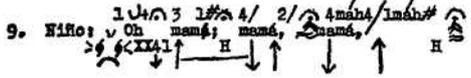
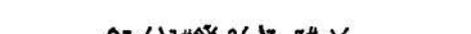
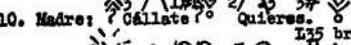
El niño agarró fuertemente el brazo de su madre y continuó frunciendo el ceño. Como no llegó ninguna respuesta inmediata, se volvió y colocó ambas rodillas en la cara externa del muslo derecho de su madre.

Ella le miró, se inclinó hacia él y le golpeó en la parte anterior del muslo.

Empezó el niño a sacudir los puños cerrados arriba y abajo moviendo vigorosamente la cabeza entre cada movimiento inferior-superior de sus puños.

Ella se volvió frunciendo el ceño y arrugando los labios le habló entre dientes. De pronto ella miró alrededor, observó que otros pasajeros la miraban y forzó una sonrisa. Al mismo tiempo que terminaba de hablar, metió la mano derecha bajo su brazo izquierdo y apretó el brazo del chico. El se quedó sentado sin moverse.

1. Niño: Mamá. Tengo que ir al retrete.  
(ma)  tira de la manga de la madre
2. Madre:  
3. Niño: Mamá. Donnie tiene que ir.  
 tira de la manga de la madre
4. Madre: Pases.  

5. Niño: Pero mamá.  

6. Madre:  (abiertos; suave)
7. Niño:  (en voz alta; gemido)  
 contra el muslo de la madre  
brazo de la madre
8. Madre:  (?carraspeo)  

9. Niño:  Oh mamá; mamá; mamá;  

10. Madre:  ¿Cállate? Quieres.  
 bajo su propio brazo derecho

EJEMPLO 2

El invitado de honor llega cuarenta y cinco minutos tarde. Están esperando tres parejas además del señor y la señora de la casa. El señor había organizado la lista de los huéspedes.

Cuando la señora abrió la puerta para que entrara el invitado, sonrió con los dientes cerrados. A medida que empezó a hablar retiró las manos serrando los puños entre sus pechos. Abriendo mucho los ojos los cerró luego lentamente y los mantuvo cerrados durante varias palabras. Cuando empezó a hablar inclinó la cabeza hacia un lado y luego la volvió hacia el invitado con un movimiento lento. Luego arrugó los labios momentáneamente antes de continuar hablando, indicándole que entrara.

El la miró fijamente, sacudió la cabeza y extendió los brazos con las manos abiertas. Luego empezó a restregar los pies contra el suelo y levantó una mano volviéndola ligeramente hacia fuera. Asintió con la cabeza, levantó la otra mano y la volvió del lado de la palma a medida que continuaba vocalizando. Luego dejó caer ambas manos y las mantuvo con las palmas hacia adelante al lado y algo alejadas de sus muslos. Continuó restregando los pies.

Ella le sonrió separando los labios de los dientes apretados. Luego, a medida que le indicaba donde tenía que poner el abrigo, inclinó la cara momentáneamente en una pose inexpresiva. Sonrió de nuevo, cloqueó y lentamente cerró los ojos, los abrió y los volvió a cerrar de nuevo señalando al invitado con sus labios. Luego movió la cabeza de un lado a otro. Cuando dijo la palabra «todo» movió la cabeza arriba y abajo de un lado a otro, cerró de nuevo sus ojos lentamente, arrugó los labios y puso la mano en la solapa del huésped.

El huésped se encogió de hombros, lo cual hizo que la señora dejara su solapa. Cogió el abrigo con ambas manos, frunciendo el ceño y luego parpadeó rápidamente manteniendo fuertemente su abrigo con las manos.

1. Señora: <sup>003/2/2\</sup> Te llamamos que no viniera usted, pero <sup>3/2\ 2\ 3/ 1 2\ 3/ 1</sup> # estupendo # <sup>1</sup> <sub>4 4 4 4 4 4</sub>

2. Huesped: <sup>2/3 2/2/ 1 2\ 3/2 3/3/ 4/3/2/</sup> Lo siento estaba ocupado # sabe usted llamadas <sub>2 2 2 2 2 2</sub>  
<sup>2/3/1/</sup> y todo esto # restriega los pies  
<sup>5/5</sup> -restriega los pies <sub>5/5</sub>

3. Señora: <sup>2 3 2/1 3/2/ 2 3/ 2/</sup> Ponga su abrigo aquí # Todo el mundo se está muriendo de <sub>3 3 3 3 3 3</sub>  
<sup>2/ 3/1</sup> ganas de verle # <sup>2\ 2\ 2\ 3/2\ 2\ 2/ 2/</sup> Les he hablado mucho de usted # <sub>3 3 3 3 3 3</sub>  
<sup>3/1</sup> R113 cogió la solapa del invitado

4. Huesped: <sup>2\ 3/2// 1 1 2\ 3/1 1/1 1/1 2/2 3/2/</sup> Usted tiene bueno no sé # Si # No # Me encantaría <sub>1 1 1 1 1 1 1 1 1 1</sub>  
<sup>1 1 1 1 1 1 1 1 1 1</sup> se quita el abrigo # sujeta el abrigo # <sub>1 1 1 1 1 1 1 1 1 1</sub>  
<sup>2 3/1</sup> verles a ustedes

# CONCEPCIÓN DEL ESPACIO EN EL ARTE PREHISTÓRICO

S. GIEDON

El problema de la concepción espacial es objeto de análisis en todas partes. Los estudiosos se preguntan por ejemplo: «¿Qué cosas han cambiado y cuáles han permanecido inmutables en la naturaleza humana en el curso de la historia? ¿Qué es lo que nos separa de otros períodos? ¿Qué es aquello que, después de haber sido suprimido y arrojado a lo inconsciente durante largos períodos de tiempo, reaparece ahora en la imaginación de los artistas contemporáneos?».

Esta cuestión de la continuidad de la experiencia humana me ha interesado profundamente durante varios años, especialmente en relación con los principios del arte (en la prehistoria) y de la arquitectura (en Egipto y Sumeria). Pronto descubrí que las reproducciones fotográficas existentes del arte primitivo eran bastante insuficientes para las exigencias de la moderna historia del arte. Hice por tanto varias visitas a las cavernas de Francia y España primero acompañado por Hugo P. Herdeg uno de los mejores fotógrafos suizos y luego con él y con Achille Weider, y posteriormente, desde la prematura muerte de Herdeg hace dos años, sólo con Weider. Juntos acumulamos las necesarias fotografías, que yo seleccioné cuidadosamente para obtener aquellos aspectos más estrechamente relacionados con nuestros problemas inmediatos. Cualquiera que haya tratado de trabajar durante ocho o nueve horas al día en estas cavernas entenderá las dificultades que experimentamos al tomar estas fotografías algunas de las cuales no se habían podido hacer hasta entonces.

No obstante no se trataba solamente de «cazar» las fotografías. Yo trataba por encima de todo de lograr una comprensión más próxima de esa experiencia fundamental que recibe el nombre de «arte».

Estoy seguro de que este artículo sobre «Concepción del espacio en el arte prehistórico» encontrará alguna oposición porque choca de forma directa con el criterio prevaleciente de que en la prehistoria «la forma individual surge simplemente en contraposición al caos».

Es mi creencia que el arte no puede existir sin una relación con el aspecto que lo rodea, lo cual supone una concepción espacial. Los trabajos de los artistas contemporáneos, por ejemplo, la estructura de algunas de las obras de Kandinsky y de Klee, ha demostrado que el arte prehistórico no es necesariamente caótico. El historiador de arte acepta humildemente su silenciosa lección.

La prehistoria es el estado pre-arquitectónico del desarrollo humano. Tan pronto como se desarrolló la arquitectura en Egipto y Sumeria y pasó a ser predominante sobre la escultura y la pintura, se desarrolló también una nueva concepción del espacio que, con muchas variaciones, se prolongó hasta la construcción del Panteón en Roma. A partir de entonces se inició una nueva fase —otra concepción espacial— que duró hasta el siglo XIX. Una tercera concepción del espacio arquitectónico se estableció a fines del siglo pasado y principios del presente.

## *Intangibilidad del espacio*

Es posible dar al espacio límites físicos, pero, por su naturaleza, el espacio es ilimitado e intangible. El espacio se disuelve en la oscuridad y se evapora en la infinitud.

Son necesarios ciertos medios para que el espacio sea visible: debe adquirir forma y límites, bien de la naturaleza o por la mano del hombre. Todo lo demás está relacionado con esto. El espacio es intangible y sin embargo puede ser percibido.

¿Qué constituye esta percepción del espacio?

Confinar el vacío dentro de dimensiones tales que se cree una forma que arranque una reacción emotiva inmediata, requiere una compleja serie de condiciones. La dilucidación del proceso por el cual una impresión de palabras inarticuladas se transforma en una experiencia emotiva se aleja mucho del razonamiento lógico.

¿Qué es lo que ocurre?

En el reino de la arquitectura se experimenta el espacio por medio de la observación en la cual los sentidos de la vista y del tacto se interrelacionan. En primer lugar ésta es una simple afirmación de hecho. Pero a través de las relaciones de los elementos más diversos y del grado de su énfasis —líneas rectas o curvas, planos, estructuras, masas, proporciones, formas de todos tipos— una cuestión de simple observación física puede ser traspuesta a otra esfera. Estos diversos elementos se contemplan de pronto como una entidad única, como un uno, imbuido de cualidades espirituales. Esta transformación de un simple hecho físico en una experiencia emotiva deriva de un alto nivel de nuestra facultad de abstracción. Antes de examinar esta cuestión es necesario ojear brevemente los principios de la percepción espacial y su temprana supremacía.

### *La naturaleza de la concepción espacial*

El primer hecho observable sobre el espacio es su condición de vacío, un vacío a través del cual se mueven las cosas o en el cual están las cosas. El demiurgo humano —la tendencia humana casi divina de intentar nuevas cosas y de conceder una calidad espiritual a las impresiones de los sentidos— opera también en relación con el espacio. El hombre toma conocimiento del vacío que le circunda y le da una forma física y una expresión.

El efecto de esta transfiguración que eleva el espacio al reino de las emociones, se denomina concepción espacial. Esta concepción espacial refleja las relaciones del hombre con su medio ambiente.

La concepción espacial es un registro físico de las realidades con que el hombre se enfrenta. El mundo que tiene ante sí se transforma. De este modo se da cuenta, por decirlo así, de la necesidad que tiene de pactar con él, de dar una expresión gráfica a su posición con respecto al espacio.

En su primer manifiesto de 1924, los surrealistas hablan de un «*Automatisme psychique pur* par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, ou l'absence de toute contrôle exercé par la

raison». <sup>1</sup> Una concepción espacial no es más que un registro físico automático en el reino del medio ambiente visible. Se desarrolla instintivamente, permaneciendo por lo general desconocido para sus autores. Es precisamente debido a su manifestación inconsciente y, por decirlo así, obligatoria, por lo que la concepción espacial nos da una penetración en la actitud de un determinado período con respecto al cosmos, al hombre y a los valores eternos.

Esta actitud con respecto al espacio cambia continuamente, unas veces en pequeño grado, otras de modo radical. Como veremos más adelante, ha habido muy pocas concepciones espaciales en todo el desarrollo del hombre. Cada una de ellas ha comprendido largos períodos de tiempo. No obstante, dentro de cada una de estas épocas se han concebido muchas variaciones y transiciones, ya que las relaciones con el espacio están siempre en un estado de suspensión y las transiciones surgen unas de otras.

### *La concepción espacial del arte primitivo*

¿Cuál es la concepción espacial del arte primitivo?

Si por concepción espacial entendemos el poder de cualquier período histórico para transformar un simple acto de percepción en una experiencia emotiva, entonces podemos decir que no existe ningún arte que no se base en una relación con el espacio.

La concepción espacial de un período es la proyección gráfica de su actitud con respecto al mundo. Esto es aplicable tanto al arte renacentista, en el cual todo está dominado por el ojo del espectador —una concepción espacial que se configura gráficamente por la proyección en perspectiva de una visión larga y de nivel sobre una superficie plana—; al arte egipcio, en que se representan diversos aspectos diferentes del mismo objeto en planos horizontales y verticales sin modificar y en su tamaño natural; o al arte neolítico en el cual se dejan flotando en el espacio las abstracciones geométricas. En la base de las dos primeras concepciones espaciales que acabamos de mencionar hay un sentimiento de orden que ha estado enraizado en nuestra naturaleza humana durante más de 5. 000 años. Este sentido del orden supone —al menos desde los tiempos de Egipto y Sumeria— la relación de todo lo que uno ve con la vertical o la horizontal. Cada uno de nosotros tiene en su cerebro una especie de secreta balanza que inconscientemente nos impulsa a pesar todo lo que vemos en relación con la horizontal y la vertical. Esto se extiende desde la composición de una pintura al más corriente de nuestros hábitos diarios. Nos sentimos ligeramente intranquilos cuando no nos colocan el tenedor y el cuchillo verticalmente al lado del plato en la mesa o cuando, en nuestro despacho, el papel de carta está colocado asimétricamente con respecto a la carpeta. No obstante, ésta no es la única concepción del orden. Hay otra que no depende de la vertical y que tiene lugar en el arte primitivo.

---

15. <sup>1</sup> «Un automatismo psíquico puro mediante el cual nos proponemos expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento o ausencia de todo control ejercido por la razón. » André Bretón, *Manifiesto de Surréalisme*, París, 1924, página 42.

La composición pictórica de los artistas prehistóricos no es racional teniendo en cuenta nuestro modo de pensar. Sin embargo ellos dominaban la sintaxis del arte pictórico.<sup>1</sup> Lo que ocurre es que ellos tenían un enfoque diferente del que nosotros nos hemos acostumbrado a tener desde nuestra aceptación del predominio de la vertical y de la horizontal que —incluyendo su corolario natural, la simetría— se han enraizado de tal manera en nuestra conciencia que parecen constituir una condición absoluta del orden.

Este modo de considerar las cosas era desconocido para el hombre prehistórico como lo sigue siendo para los pueblos primitivos. La ambigüedad, la existencia de contradicciones aparentes y del entretrejo de los acontecimientos sin consideración a nuestro sentido del tiempo (antes y después) son las cuestiones que encuentran expresión en el arte primitivo. ¿Qué es lo que diferencia la concepción espacial de la prehistoria de la de otros períodos? ¿Existen algunos criterios que persistieron durante todo el período prehistórico? Fue casi por casualidad que yo descubrí cómo los artistas prehistóricos realizaban sus composiciones revelando de este modo su actitud con respecto al espacio.

No lejos de Les Eyzies está el pequeño museo de Laugerie Basse, situado directamente bajo una cortina colgante de roca. Laugerie Basse fue una de las primeras cuevas que se excavaron. Los primeros descubridores del arte primitivo —un francés y un inglés, E. Lartet y H. Christy— realizaron aquí sus excavaciones en 1863 e informaron de su descubrimiento en su *Reliquia Aquitanicae*.

En el pequeño museo había un bloque triangular de piedra con los lados curvados que atrajo mi atención debido a su forma. Lo saqué a la luz del sol. Vi entonces que en la parte superior de la cara izquierda e inclinado hacia abajo había un esbozo de un toro. Los cuartos traseros del toro desaparecían en la piedra junto con los extremos de las patas traseras. En cambio, la línea del lomo estaba grabada con mucha firmeza y con una hendidura muy marcada en la posición de los omoplatos. Como ocurre muy a menudo en las obras de arte prehistórico la cabeza estaba modelada con mucha fuerza. A primera vista parecía que el animal estaba paciendo en una especie de repisa ligeramente convexa mientras que sus patas delanteras que tenían especial relieve descansaban en un nivel más bajo.

Cuando levanté la piedra para devolverla a su sitio, la giré por casualidad en un ángulo de unos 180 grados. Esto me permitió ver que la curva de la repisa componía el cuello y el pecho de otro animal que, en nuestra forma de contemplar la pintura se habría dicho que descansaba sobre su cabeza. La línea del cuello y de la cabeza de esta criatura semejante a una gacela aparecían claramente en el nuevo ángulo de luz. El resto de su cuerpo estaba indicado solamente a grandes líneas. Al parecer el animal estaba representado en vuelo. Una de las patas delanteras estaba colocada a lo largo de la cabeza del toro la cual, debido al cambio de luz, había desaparecido, al menos de nuestros ojos. Pero los ojos del hombre prehistórico eran libres. No creía necesario traducir cada composición en paralelos verticales.

---

16. <sup>1</sup>Moritz Hoernes y Oswald Menghin, *Urgeschichte der Bilden den Kunst in Europa*, Viena, 1925. pág. 127.

Este bloque labrado es ciertamente una de las obras menos importantes del período magdaleniense pero debido a la casualidad de verlo del otro lado yo había visto que la luz hacía aparecer y desaparecer animales.

Esto me hizo comprender de pronto las intenciones del arte primitivo, su principio de composición. Me resultó evidente que el hombre paleolítico miraba las cosas y el espacio de una forma muy distinta de la que acostumbramos nosotros.

### *Los esquimales y el arte magdaleniense*

Algunos años después, cuando visitaba el Canadá, obtuve una nueva confirmación de esto hablando con un antropólogo de la Universidad de Toronto, Edmund Carpenter. Carpenter había vivido durante algún tiempo con los esquimales Aivilik en las 20.000 millas cuadradas de la isla de Southampton al norte de la bahía de Hudson. En su ensayo «Conceptos espaciales de los esquimales» examina la concepción del espacio de los esquimales Aivilik en relación con su sentido de la dirección, sus puntos de vista sobre el Universo y por encima de todo su arte.

La forma de vida de los esquimales es en líneas generales similar a la del hombre magdaleniense de la era glacial. Los esquimales son más «primitivos» que los indios norteamericanos, que ya demuestran en su arte que están dominados por la vertical y la horizontal y por la necesidad de organizar estas líneas de dirección en una superficie plana.

Si se da a un esquimal Aivilik una fotografía colocada al revés, no encuentra necesario girarla. Cuando los niños esquimales no pueden terminar un dibujo en una hoja de papel trazan el resto en el reverso. Esto es similar al modo en que los esquimales componen sus grabados sobre hueso o sobre dientes de morsa. Tienen la «costumbre de rasgar hasta que la figura llega al límite del marfil; luego vuelven al colmillo y terminan la figura por el otro lado».

«Al mirar estas piezas», dice Carpenter, «me sorprendí a mí mismo volviéndolas de un lado, luego del otro, orientando cada figura en relación conmigo mismo. Los Aivilik no lo hacen. Los grabadores trazan una serie de figuras cada una de ellas orientada —según nuestro punto de vista— en una dirección diferente».

E. S. Carpenter tuvo la amabilidad de enviarme una reproducción de un mango de cuchillo esquimal (Royal Ontario Museum, Toronto) que representaba a un reno caribou en dos posiciones características: una en guardia, la otra paciendo. Si el mango se gira 90 grados el animal que está paciendo se coloca de pronto con la cabeza levantada y en actitud vigilante.

En publicaciones de excelentes etnólogos sobre los esquimales se citan frecuentemente casos de exploradores que dieron un lápiz y un papel a los esquimales, pidiéndoles que reprodujeran sus animales y demonios. El resultado carece de atractivo y no tiene impacto emocional alguno. La razón es que el material en dos dimensiones no era para ellos un modo adecuado de expresión. Lo que necesitaban para su imaginación era un colmillo de foca con toda su libertad. Desde la época en que cruzaron el estrecho de Bering procedentes de Asia hacia el año 1500 antes de Jesucristo, los esquimales han

mantenido su concepción del espacio como herencia prehistórica y la seguirían manteniendo si la influencia occidental no les contaminara.

Un pequeño objeto de *art mobilier* puede recordarnos la espontaneidad prehistórica en la utilización de planos y direcciones. En un *propulseur* (propulsor de lanza) de Mas d'Azil los dos extremos salientes de un asta de reno se utilizan para grabar dos cabezas de caballo mirando en direcciones diferentes. Una tercera cabeza sin piel aparece torneada al revés de modo totalmente inesperado para nosotros.

En esta forma de ver las cosas sin ninguna «relación consigo mismo» lo que distingue el arte primitivo del arte posterior. No es el desorden sino una forma diferente de orden lo que se sigue, un orden del cual nuestra elaborada cultura ha perdido la clave.

### *Las cavernas no son arquitectura*

El habitáculo del hombre prehistórico no estaba situado en el interior de las cavernas. Se refugiaban en rocas colgantes como en Laugerie Haute y Laugerie Basse (Dordogne, Francia), en la entrada de las cavernas como en Altamira (España) o en sus proximidades como en Compairelles (Dordogne, Francia), donde, a lo largo de un corredor bajo, se han encontrado manchas oscuras junto a las fisuras de la roca, a través de las cuales se escapaba el humo.

No se han encontrado restos de habitáculos humanos en el interior de las cavernas. Estas eran lugares sagrados en los cuales, con la ayuda de pinturas que poseían un poder mágico, podían desarrollarse los ritos sagrados.

Estas cavernas debían su existencia a las fuerzas de la erosión, que a menudo les daban formaciones fantásticas. Algunas veces la superficie había sido pulimentada por la arena y el agua. La pesada arcilla se hundía en el suelo pero, en muchos casos, se adhería también a las paredes y a los techos. Después del período de los cataclismos gotas de agua fuertemente calcáreas de las corrientes de la montaña se filtraron a través de los techos y gradualmente depositaron cortinas translúcidas a lo largo de las paredes o formaron columnas que crecían de abajo arriba o de arriba abajo hasta encontrarse en el centro.

En algunas de las cavernas en las que no se permite entrar a los turistas y que han permanecido intactas a través de decenas de miles de años, surgen del suelo formaciones de cristal que parecen de sueño, gruesas algunas, blancas como la nieve otras y finas como agujas —como sucede en Tuc d'Auboubert (Pirineos franceses). Estas fantásticas cavernas subterráneas encerraban sin duda un ambiente de prodigio y misterio. Pero hay que tener cuidado. Estas cavernas que contienen el arte primitivo no tienen nada que ver con la arquitectura.

Todo el mundo es libre de interpretar las formas fantásticas que encontramos en estas cavernas diciendo que parecen catedrales, salas de banquete, galerías, capillas o lo que se quiera. Pero, en realidad, estas secuencias ininterrumpidas de formas, a veces claramente definidas, a veces extremadamente amorfas, no tienen conexión alguna con la arquitectura.

Las bóvedas, tan altas que están más allá del alcance del rayo de luz de la linterna, se alternan con pasajes en forma de tubo, tan bajos que uno tiene

que arrastrase penosamente por ellos, con repentinos abismos, grandes rocas y descensos de cascote. Además, la caverna tiene solamente un interior; carece de exterior. En todos estos aspectos son muy distintas de la arquitectura posteriormente inventada por el hombre.

Estas cavernas no poseen espacio en el sentido que nosotros damos a esta palabra, ya que en ellas reina una oscuridad perpetua. Las cavernas, desde el punto de vista espacial, están vacías. Esto puede apreciarlo muy bien cualquiera que haya tratado de encontrar por sí solo la salida de una de ellas. El débil rayo de luz de su antorcha es tragado por la absoluta oscuridad que le rodea, mientras los túneles de roca y las cuevas de piedras movedizas se extienden en todas direcciones, repitiendo como un eco su pregunta: ¿Dónde está la salida de este laberinto?

### *La luz y el arte de las cavernas*

Nada destruye más los verdaderos valores del arte primitivo que el brillo de la luz eléctrica en este reino de la noche eterna.<sup>1</sup> Las antorchas o las pequeñas lámparas de piedra en las que se quema grasa animal y de las que se han encontrado ejemplos, permiten obtener visiones fragmentarias de los colores y líneas de los objetos pintados. En esta luz suave y temblorosa estos colores y líneas adquieren un movimiento casi mágico. Las líneas grabadas e incluso las superficies de color, pierden su intensidad bajo una luz fuerte y a veces desaparecen del todo. Sólo una suave luz lateral —*lumière frisée*— puede despertar su fuerza original. Únicamente de este modo puede verse el fino trazado del dibujo sin que quede sofocado por el basto fondo.

Creo que he insistido ya lo suficiente sobre el hecho de que el hombre prehistórico no asociaba las cavernas con la arquitectura. Las cavernas le proporcionaban simplemente un lugar que él podía utilizar para sus artes mágicas. Elegía estos lugares con el más exquisito cuidado. Algunos de ellos, porque la formación rocosa parecía particularmente adecuada, pero en la mayor parte de los casos porque tenía la creencia de que poseían poderes especiales. No había normas fijas.

Sin embargo, puede adivinarse una característica que se repite una y otra vez, y es que el hombre prehistórico no consideraba que las cavernas fueran un edificio que tuviera que decorar: los signos secretos y las figuras se colocan en lugares que son de acceso extremadamente difícil y en el fondo más remoto de la caverna, donde las paredes se estrechan hasta formar una simple grieta. Esto demuestra que el hombre prehistórico estaba más deseoso de esconder sus creaciones artísticas que de exponerlas. Parecían moverse a la débil luz de su temblorosa lámpara. La tradición de ocultar las manifestaciones más sagradas en lugares accesibles sólo a los iniciados persistió en los templos egipcios, donde la estatua del dios estaba escondida en una celda oscura en lo más profundo del templo. Nadie sino el rey y el gran sacerdote tenían acceso a este lugar. Lo que en la prehistoria proporcionaba la naturaleza se tradujo después en arquitectura.

---

17. <sup>1</sup>Por desgracia, a menudo es necesario utilizar el flash cuando se toman fotografías en las cavernas, pero siempre que nos es posible utilizamos luces más suaves con reflectores.

Una vez nos damos cuenta de que el hombre prehistórico no consideraba las cavernas como un espacio arquitectónico, podemos percatarnos de la libertad con que empleaba los materiales naturales para sus propósitos, y empieza a aparecernos el nuevo concepto de la concepción espacial de la prehistoria: el poder imaginativo sin trabas con el cual el hombre prehistórico trata las superficies y su actitud con respecto a ellas.

### *Libertad de tratamiento de las superficies*

Las superficies de las cavernas y de las rocas colgantes son a veces planas y a veces curvadas. Cambian continuamente en su forma y en su dirección, a veces también en su color. Esto puede afirmarse especialmente de las rocas y de las cavernas calizas de la Dordogne, uno de los centros del arte primitivo. Las paredes de la roca están aquí tan suavemente pulimentadas como si un glaciar hubiera pasado sobre ellas. Pero las superficies nunca son regulares. Las paredes están curvadas en todas las direcciones posibles.

Esta multiformidad de las superficies, su infinita libertad de dirección y su perpetuo cambio sirven de base a todo el arte primitivo, que está más próximo que cualquier otro a la naturaleza, pero que sabe también cómo preservar la individualidad esencial de la existencia humana.

A pesar de todo, habría sido posible sin duda elegir planos verticales y horizontales. Pero esto no se hizo nunca. Ninguna de las superficies inclinadas recibe preferencia de ningún tipo. Para que se elija una superficie debe poseer algunas propiedades mágicas. En cualquier caso el arte primitivo no se utilizaba para «decorar» un espacio según nuestros criterios. En la prehistoria el hombre actuaba con absoluta libertad en el momento de elegir superficies.

Esta es la razón por la cual tenemos que liberarnos lo más posible de los puntos de vista que han venido formando parte de nuestra herencia cultural durante miles de años, si deseamos aproximarnos a la comprensión del arte primitivo. Las líneas y la orientación de una pintura no tiene relación alguna con la horizontal ni con la vertical; la elección de una superficie no depende de su ángulo de inclinación. Tanto si la estructura y configuración de la superficie es lisa como si es curvada o está agrietada, siempre puede encontrarse la posibilidad de utilizarla plenamente.

### *El techo de Pech-Merle*

Sólo podemos mencionar aquí algunos casos. En el techo húmedo y arcilloso de la llamada Salle des Hiéroglyphes en la caverna de Pech-Merle, que mide unos 10 metros por 4, una generación tras otra en los tiempos auriñacenses, dibujaron con los dedos esbozos de figuras deprecatorias, superpuestas unas sobre otras: mamuts, diosas con cabeza de pájaros y algunos fragmentos de otros seres. Estas figuras fueron cuidadosamente copiadas y descifradas por su descubridor, el abate Lemozi. Trabajó tumbado en una postura arriesgadísima, sobre las rocas resbaladizas que están bajo este techo y que descienden hasta perderse en la nada. Los dibujos de este techo, que datan de los principios del arte, están suspendidos sobre un vacío. Aquí no se trata de decorar un espacio.

Muchos milenios después aparece el mismo fenómeno en el techo de la caverna de Altamira, que representa el punto culminante del arte magdalenense. Esta bóveda de piedra está a poco más de un metro y medio del suelo, de modo que es imposible permanecer de pie debajo de ella. Se ha cavado por tanto un pasadizo para que los visitantes puedan entrar. En esta bóveda están los famosos frescos de animales y símbolos gigantescos que por uno de los lados se hunden en la tierra. Para tener una buena visión de este techo debe uno colocarse tendido al nivel original del suelo. Ni siquiera en esa posición puede contemplarse la estructura de toda la composición de un solo golpe de vista. No fue creado para el público ni para decorar un espacio: es pura magia en razón de sí misma.

Ni el techo ligeramente curvo de Pech-Merle, perteneciente al período más primitivo, ni el techo de Altamira, perteneciente al período de la máxima perfección artística de la prehistoria, tratan de llenar un espacio arquitectónico. Existen por sí mismos, flotando independientemente en el espacio vacío de abajo.

### *La galería de Lascaux*

Las superficies curvas y sinuosas se tratan del mismo modo. A veces los arcos de formación natural y los pasajes tienen una configuración tan regular que parecen ser una obra humana. La bóveda que parece de catedral y los pasajes ramificados de Lascaux dan esa impresión. Los techos están compuesto de piedra caliza no porosa y muy recia. Mediante la condensación se cubrieron enteramente de pequeños cristales de caliza que daban una superficie enormemente sólida para la pintura. Las paredes, por otra parte, no sirven para ser pintadas porque son de piedra quebradiza con grietas horizontales.

La bóveda, con su friso de animales gigantes, así como el pasaje que sale de ella casi en forma de eje (llamada, por ello, el *diverticule axial*) muestran la forma de tratar las superficies curvas. El pasaje en forma de túnel es particularmente interesante. A primera vista, la bóveda semicircular de la parte próxima al techo, con sus colores luminosos y su fondo cristalino, tiene casi la apariencia de una galería de un castillo barroco italiano. Pero al observarla desde más cerca se ve que para pintar esta superficie curva y cóncava que se extiende hacia dentro se ha adoptado el mismo criterio que para hacer los diminutos grabados magdalenenses en piezas redondeadas de hueso.

El ganado primitivo de color rojizo, los caballos de color bazo, las puntuaciones y otros signos mágicos están libremente dispuestos en ángulos variables y sin embargo, uno no puede dejar de pensar que existe un sentido general de la composición. Un ejemplo de esto lo ofrece la organización dinámica de las cabezas y cuellos de tres reses de color rojizo que se van estrechando gradualmente en el dibujo. El resto de los cuerpos se curva siguiendo las sinuosidades del techo. Se une al grupo un pony «chino» amarillo, dibujado a otra escala y una serie de esbozos de otros animales a la derecha y a la izquierda.

Esta forma de mirar las cosas es precisamente lo que hoy nos interesa a nosotros: el modo en que el hombre prehistórico podía captar las cosas en su

totalidad sin necesitar organizariás de acuerdo con un punto de vista estático ni ajustarías a la vertical. Esta sensación se obtiene al contemplar la posición dada a un toro rojo en este pasaje descendente. Según nuestra forma de ver las cosas, parece que esté saltando en el abismo.

Probablemente el hombre magdaleniense no veía el salto ni el abismo. Veía simplemente un tercer animal que iba a reunirse con los otros dos. Esto sigue el mismo principio que aparecía en el bloque triangular grabado de Laugerie Basse.

En el extremo del *diverticule axial* de Lascaux hay una serie de caballos. Uno de ellos «ha caído de espaldas con las cuatro patas en el aire». Este caballo, que ha «caído en un precipicio», ha sido interpretado como prueba de una tragedia animal, muy frecuente en los tiempos solutrenses, cuando se conducían manadas de caballos salvajes por las montañas. Pero también aquí parece que debe actuarse con cautela al hacer interpretaciones naturalistas. Es probable que el caballo de Lascaux no haya caído en un abismo del mismo modo que el bisonte multicolor de Castillo no sube verticalmente por una estalacmita aunque así lo haya representado el artista prehistórico.

El bisonte puede verse en la segunda cámara de la caverna de Castillo, que está a unos centenares de metros de La Pasiga. El atrevido cincelado de sus potentes ijadas sorprende inmediatamente al entrar en el recinto debido a la profunda mella hecha en una de las estalacmitas, lo cual le distingue de todos los demás que le rodean. Viéndole más de cerca, se percibe que algunas partes del animal, el rabo, los flancos, la línea de la espalda y la panza «están formados por un accidente rocoso», como observaron Alcalde del Río, quien descubrió esta caverna en 1903, y el abate Freuil que por primera vez la describió e ilustró.<sup>1</sup>

### *Superficies irregulares convexas: Castillo y Altamira*

Como sucede siempre en el arte primitivo, el ojo del cazador de la era glacial descubre en la estructura de las rocas, las imágenes de los animales a los que persigue. Los franceses describen este reconocimiento de formaciones naturales como «épouser les contours» (casar los contornos). Unas pocas líneas, un golpe de cincel o un poco de color son suficientes para traer el animal al campo de visión.

En Altamira, el artista magdaleniense pudo transformar las horribles excrescencias del techo en un bisonte —yacente, cayendo o de pie— con una maestría de línea y color hasta entonces desconocida.

Unos centenares de años antes, el ligero cincelado del búfalo vertical de Castillo da pruebas del mismo principio: el poder de organizar superficies irregulares con una completa libertad. Para el ojo del hombre prehistórico carece totalmente de significado que el animal aparezca en posición vertical o en cualquier otra posición.

Al formar el bisonte de Castillo el artista procedió teniendo en cuenta las formas naturales de la piedra que tenía ante sí. Cinceló las patas traseras con

---

18. <sup>1</sup>H. Alcalde del Río, Abbé Henri Breuil, R. Pere Lorenzo Sierra, *Les Cavernes de la Région Cantabrique (Espagne)*, Monaco, 1912, pág. 149, láminas 75 y 76.

mucha precisión, justo debajo de los flancos redondeados; reforzaba la línea natural de los cuartos traseros y de la panza y realzaba con una punta de color negro los crines y las partes bajas. La pequeña cabeza del animal, los esquemáticos cuernos y el morro pintado desaparecen casi en la roca. Toda la insistencia se concentra en la tensión de su vigoroso cuerpo.

### *Superficies descendentes: los bisontes de Tuc d'Audoubert*

La libertad de tratamiento de las superficies, independientemente de su dirección horizontal o Vertical, es un principio básico del arte primitivo. Esto aparece de nuevo en una situación insólita donde el fondo de la obra de arte tuvo que preocuparse primero el caso de los dos bisontes modelados en alto relieve en el *sancta sanctorum* de la caverna de Tuc d'Audoubert. Estos bisontes fueron modelados en un plano inclinado. Su base es un bloque de roca caída del techo. En su casi inaccesible situación, aunque desde luego cuidadosamente estudiada, en el fondo de la caverna, estos dos animales han sido modelados sobre la roca en la húmeda arcilla de la caverna. Habrían podido ser modelados en posición vertical pero no lo fueron. El plano inclinado realza lo impresionante de este rito de fertilidad y hace la posición de monta del animal macho terriblemente vivida. La misma utilización del plano inclinado aclara la libertad de tratamiento de la superficie plana en el arte primitivo.

La cuestión de si existía el sentido de la composición y del énfasis de las formas artísticas en el período primitivo queda aquí contestada con gran claridad.

En primer lugar, hay una corriente que fluye hacia dentro de la caverna y luego desaparece en el subsuelo. En la caverna de Tuc d'Audoubert hay que subir tres planos de distinto nivel antes de llegar a una entrada en la que se ven huellas de pies del período magdalenense. Estas marcas de talón le hacen a uno pensar que este lugar es similar a la Salle des Hiéroglyphes en Pech-Merle, con las diosas-pájaros en el techo. Finalmente, en el fondo más remoto de la caverna, debajo de un techo en forma de bóveda, aparece la pareja de bisontes colocada en una especie de altar. Su modelado es tan fuerte que emana un extraordinario sentido del espacio, aunque de hecho su tamaño es sorprendentemente pequeño: el toro es de 62 centímetros y medio y la vaca de 60 centímetros.

### *Resumen*

El signo distintivo de la concepción espacial del arte primitivo es una completa independencia y libertad de visión que no se ha vuelto a alcanzar posteriormente. No existe, en el sentido que damos nosotros a estas palabras, arriba ni abajo; no hay una clara separación de los objetos mezclados ni tampoco norma alguna de tamaño proporcional. Los gigantescos animales de la época magdalenense aparecen junto a los pequeños ciervos de los tiempos auriñacenses, como por ejemplo, en la bóveda de Lascaux. La violenta yuxtaposición de tamaños y de épocas se acepta como natural. Todo está dentro de un presente continuo, el flujo perpetuo de hoy, ayer y mañana. Todas las obras de arte prehistórico constituyen una demostración de este principio. Siempre que es posible no se destruyen los dibujos anteriores, pero

las líneas de las obras de los diversos períodos se mezclan del tal manera que a veces —aunque esto ocurre solamente a nuestros ojos— aparecen como inextricables. Muy pronto se reconoció que esta sobreimpresión no era debida a la mera casualidad sino a la deliberada intención de no destruir el pasado. Peyrony y Capitán, que en los primeros años de este siglo exploraron la caverna más importante de la Dordogne señalaron ya entonces:

Siempre se encuentran dibujos de diferentes períodos sobrepuestos unos sobre otros; los últimos, aunque no tengan relación con los demás, nunca los destruyen más de lo absolutamente necesario. Los antiguos dibujos nunca fueron deliberadamente destruidos. Por el contrario fueron respetados como si fueran sagrados.<sup>1</sup>

El arte primitivo fue obra de los nómadas. Siendo esto así es asombroso que muchas de las cavernas contengan obras que se extienden desde el principio al fin de la prehistoria, desde los tiempos auriñacenses a los tiempos aciliacenses. Es este un período que cae fuera de la escala de nuestra limitada concepción del tiempo.

### *El cambio inminente*

La historia revela que una concepción espacial —la actitud del hombre con respecto al espacio— se mantiene durante largos períodos de tiempo, que en otros aspectos pueden producir grandes cambios. Desgraciadamente no nos es posible desarrollar aquí este tema ni dar algo más que unas breves indicaciones de los desarrollos subsiguientes.

El arte primitivo nunca coloca los objetos en un medio ambiente inmediato. El arte primitivo no tiene fondo. Esto se ve muy claro en los grandes murales como el techo de Altamira así como en los pequeños objetos rituales de *art mobilier*. Es inherente a la concepción prehistórica del espacio: todas las direcciones lineales tienen iguales derechos e igualmente todas las superficies, son regulares o irregulares. Pueden colocarse en cualquier ángulo con respecto a la horizontal en toda la escala de los 360°. Al hombre primitivo, los animales que ahora nos parecen estar colocados sobre la cabeza, no se le antojan invertidos porque existen en un espacio libre de las fuerzas de la gravedad. El arte primitivo no tiene fondo.

El surgimiento de la alta civilización de Sumeria y Egipto cambió totalmente la situación. La relación con un número ilimitado de direcciones fue sustituida por la relación con una dirección única: la vertical. La horizontal no es más que su subproducto natural, igual que el ángulo de 90° que ambos definen. Con el creciente dominio de la vertical como principio rector, el eje y la simetría bilateral aparecen en toda la composición de los relieves, en la escultura y en la naciente arquitectura.

En el segundo volumen de un próximo estudio seguiremos este desarrollo a través del período formativo del arte egipcio, cuando todas las direcciones se relacionaron con la línea vertical y todas las superficies pasaron a subordinarse al plano vertical, incluyendo las partes del cuerpo humano. Aunque estos cambios se mencionan aquí solamente al objeto de contrastarlos con la libertad

---

19. <sup>1</sup>Capitán y Peyrony, «L'Humanité primitive dans la région des Eysies», París, 1924, págs. -96.

prehistórica, existe en un aspecto una cierta relación con la representación prehistórica: todos los objetos están proyectados en un plano liso que no permite las distorsiones de la perspectiva tal como aparecen al ojo natural. El ojo egipcio tradujo inmediatamente estas figuras planas en tres dimensiones con la misma facilidad con que el arte primitivo ajustaba los animales en cualquier posición concebible.

Bastarán dos ejemplos: el primero es un santuario primitivo dedicado a la diosa *Neith* del primer período dinástico, pintado de tal manera que los muros que cierran el recinto así como el patio están colocados en un plano vertical.<sup>1</sup> Es difícil para nuestros ojos ajustarse a esta convención y ver la forma tal como la veían los primitivos egipcios. Este modo de concebir y representar objetos no cambia nunca en el antiguo arte egipcio. El segundo ejemplo es una pintura mural de principios del siglo XV antes de Jesucristo, que demuestra el gran encanto que podía alcanzar, por decir lo así, esta proyección matemática. Es una pintura mural de la tumba de *Rek-nu Re* en Tebas (copia al temple en el museo de Arte Moderno de Nueva York). Representa una alberca con dos sirvientes sacando agua de ella. Como sucede en todo el arte egipcio, la profundidad del agua se indica por líneas verticales en zig-zag. Los árboles que rodean la alberca están colocados horizontalmente. Los dos sirvientes sacan agua con vasijas de cerámica. Sus movimientos son libres y elegantes aunque sus cuerpos están colocados en ángulo recto uno con respecto al otro.

### *Concepción espacial prehistórica y arte contemporáneo*

La abstracción, la transparencia y el simbolismo son elementos constitutivos del arte prehistórico y contemporáneo. El espacio en que ambos se desarrollan tiene muchas cosas en común. Existen diferencias, pero no es ésta la ocasión de entrar en ellas. Pero el momento, lo único que nos interesa es su similitud interna. Su espacio es un espacio sin fondo, un espacio universal. Debemos a artistas como Kandinsky y Klee el hecho de haber sabido captar la concepción espacial del arte primitivo. Ellos han abierto nuestros ojos a la organización pictórica que no depende exclusivamente de la vertical. En una de las primeras obras de Kandinsky, *El filo blanco* (Guggenheim Museum, New York, 1913), encontramos una pasión por explotar la recién obtenida libertad de líneas y color en el espacio sideral. Paul Klee siguió el mismo camino pero a su manera. En una de sus pinturas más conocidas y más frecuentemente reproducidas —el *Paisaje con pájaros amarillos* (Kunstmuseum, Basilea)—, los pájaros están sentados sobre plantas fantásticas que se resisten a todo intento de definición botánica. En la parte superior de la pintura uno de los pájaros amarillos está representado al revés, indicando la ingravidez espacial. Recuerda los paisajes submarinos en los que el cuerpo puede moverse en todas las direcciones porque no está bajo la ley de la gravedad. Más desarrollada todavía está la atmósfera cósmica en un cuadro menos conocido, el llamado *Ad Marginem* (1930). Un planeta flota en el centro de un fondo de color verdoso indeterminado. A lo largo del margen crecen fantásticas figuraciones. Plantas, animales, ojos que son formas en *status nascendi*, polivalentes en su

---

20. <sup>1</sup>A. Bodawy, «History of Egyptian Architecture», El Cairo 1954, figura 22.

significación. Igual que las figuras híbridas primitivas, no pueden limitarse a especies zoológicas definidas. Aquí y allá se inscribe en estas formas una letra trazada con una caligrafía precisa, que pierde de pronto su aspecto cotidiano para transformarse en el símbolo mágico que fue originalmente. Desde la parte superior desciende el tronco desnudo de una planta y un pájaro con un largo pico anda cabeza abajo en un espacio sin gravedad. Las formas no revelan ni siquiera la remota similitud con los motivos prehistóricos. Solamente el problema de la continuidad —tal como nosotros la entendemos— pasa a primer plano, no en el sentido de una continuidad racional y directa sino más bien como propiedad de la mente humana que ha estado sumergida durante años en profundidades insondables, y que repentinamente aparece de nuevo en la superficie. Esto ha ocurrido en nuestra época.

## COLOR PURO

*Fernand Léger*

Una pared desnuda es «una superficie muerta, anónima». Cobra vida solamente con la ayuda de objetos y color. Le dan vida o la destruyen. Una pared manchada o coloreada pasa a ser un elemento vivo.

La transformación de la pared por el color es uno de los más difíciles problemas de la moderna arquitectura. Para llevar a cabo esta transformación mural el color debe liberarse. ¿Cómo?

Hasta los descubrimientos artísticos de los pintores de los últimos cincuenta años, el color o tono estaba firmemente ligado a un objeto: un vestido, un cuerpo, una flor, un paisaje tenían la función de tener un color.

Para utilizar el color sin reservas, la pared tenía que liberarse, pasando a ser un campo experimental. El color tenía que extraerse, independizarse, de los objetos en que había caído prisionero.

Hacia 1910, con Delauny, yo empecé personalmente a liberar el color puro en el espacio.

Delauny realizó un experimento de su invención, manteniendo las relaciones de los colores puros complementarios. Yo busqué mi propio camino en un sentido opuesto, evitando las relaciones complementarias y desarrollando la fuerza de los colores locales puros.

En 1912 hice algunos rectángulos en el azul puro y en rojo puro en la pintura *Femme en bleu*.

En 1919, con *La Ville*, el color puro, trazado en un dibujo geométrico, alcanzó su máxima potencia. Podía ser estático o dinámico; pero lo más importante era haber aislado un color, de modo que tuviera un actividad plástica por sí misma, sin estar ligado a un objeto.

La moderna publicidad comprendió muy pronto la importancia de este nuevo valor: el color puro salía de los cuadros, tomaba posesión de las carreteras y transformaba el paisaje. Las nuevas señales abstractas —los triángulos amarillos, las líneas curvas, azules, los rectángulos rojos— aparecían a los ojos del conductor para guiarle en su camino.

El color era el nuevo objeto, el color libre, el color de la nueva realidad.

Los arquitectos comprendieron sus posibilidades dentro y fuera del edificio. Desapareció el papel de pared. Apareció la pared blanca y desnuda. Un obstáculo: sus límites.

El espacio que yo llamo «rectángulo habitable» va a ser transformado.

El sentimiento de encarcelamiento —el espacio limitado— va a transformarse en un espacio coloreado sin fronteras.

El rectángulo habitable pasa a ser un rectángulo elástico. Retrocede una pared azul celeste, avanza una pared negra, desaparece una pared amarilla. Tres colores elegidos, enfrentados en un contraste dinámico, pueden destruir la pared. Un piano negro ante una pared de color amarillo claro crea un shock visual, reduciendo el rectángulo habitable a la mitad de sus dimensiones.

Nuestra educación visual ha sido simétrica. El paisajismo moderno puede ser absolutamente nuevo si empleamos la asimetría. Desde una situación estática,

muerta, en la que no puede permitirse el juego ni la fantasía, estamos llegando a un nuevo campo que es totalmente libre.

Yo vivía en un suburbio parisino y tenía en mi cuarto un viejo arcón donde ponía mis objetos personales. Me gustaba colocarlos de modo asimétrico: el objeto más importante a la izquierda, los otros en el centro y a la derecha.

Tenía una criada, una chica de pueblo, que limpiaba todos los días. Cuando volvía por la noche, encontraba siempre mis objetos organizados simétricamente: el más importante en el centro y los otros, simétricamente colocados a cada uno de los lados. Fue una batalla silenciosa entre la criada y yo, una batalla muy larga porque ella pensaba que mis objetos estaban colocados en desorden.

Tal vez una casa redonda sería el lugar adecuado para estudiar esto. Sería el mejor lugar para percibir «la destrucción espacial y visual de la pared».

El ángulo tiene una fuerza geométrica de resistencia que cuesta mucho de destruir.

El volumen exterior de la arquitectura, su peso sensible, su distancia, puede reducirse o aumentarse como consecuencia de la elección del color.

El «negro exterior» puede atacarse, del mismo modo que el muro interior.

¿Por qué no llevar a cabo la organización policroma de una calle, de una ciudad? Durante la primera guerra mundial solía pasar mis permisos en Montparnasse; allí me encontré con Trotsky y a menudo hablábamos del difícil problema que planteaba colorear una ciudad. Quería que yo fuera a Moscú porque le entusiasmaba la perspectiva de una calle azul y de una calle amarilla.

Creo que en la urbanización de las viviendas de la clase media se deja sentir más que en ningún otro campo la necesidad de la policromía. El color libre es indispensable en los centros urbanos.

El problema de la policromía interior y exterior: una visión matizada de fachadas estáticas que conducen a un centro atractivo. En este lugar concibo un monumento espectacular, móvil, claro, con ciertas posibilidades de cambio, dándole el mismo tipo de importancia que el Catolicismo ha dado a la iglesia al colocarla en el centro de las aldeas.

El color liberado ejercerá su función con nuevos materiales modernos y la luz se utilizará para orquestar el conjunto.

Las viejas factorías de Rotterdam eran oscuras y tristes. Las nuevas son claras y coloreadas; transparentes. Algo ocurrió entonces sin que se llamara la atención al personal; los vestidos de los obreros se volvieron limpios y aseados. Los obreros se dieron cuenta de que alrededor de ellos, dentro de ellos, había tenido lugar un acontecimiento importante.

¡Qué emancipación moral la de un hombre que se hace consciente de las tres dimensiones, del volumen exacto del peso! Este hombre no es ya una sombra que trabaja mecánicamente detrás de una máquina. Es un ser humano nuevo ante un trabajo renovado. He aquí el problema del mañana.

Exposición Internacional de París de 1937. Los organizadores llamaron a gran número de artistas para tratar de darle un efecto sensacional, un efecto espectacular que quedara grabado en la memoria de los visitantes cuando se volvieran a casa. Yo propuse: ¡París de blanco! Pedí a trescientos mil parados que limpiaran y rascarán todas las fachadas.

¡Crear una ciudad blanca, clara! Por la noche, la Torre Eiffel como director de orquesta, con los proyectores más potentes del mundo, difundiría a lo largo de las calles, sobre las casas blancas, luces claras multicolores. Los altavoces difundirían música melodiosa en este nuevo mundo de color... Mi proyecto fue rechazado.

El culto de las viejas pátinas, de las ruinas sentimentales; el gusto de las casas destartaladas, oscuras, sucias, pero enormemente pintorescas, el polvo secular que cubre el emotivo recuerdo histórico no permitió que mi proyecto se realizara.

Oímos diariamente la palabra «hermoso»; el hermoso puente, el hermoso automóvil. Este sentimiento de belleza, que se adjudica a las construcciones útiles, es una prueba de la enorme necesidad que los hombres sienten de un escape hacia el arte.

El mismo término se utiliza para una puesta de sol. Hay por tanto un término común entre la belleza natural y la belleza manufacturada.

¿Por qué no hacer, por qué no fabricar entonces el momento de la belleza?

Un lugar inútil, un lugar magnífico para descansar, que sería un refugio para las masas anónimas tras su agotadora jornada con su ritmo apresurado.

Es posible realizarlo, utilizando las nuevas libertades, mediante las artes mayores: color, música, forma. ¡Todo en libertad!

Pensamos en los tiempos antiguos, cuando se construían templos magníficos que dan fe de las civilizaciones del pasado. Es inconcebible que nuestra época no consiga levantar sus templos populares. La arquitectura en todos los períodos, ha sido el medio de expresión plástica más sensible para el pueblo: el más visual, el más grandioso. Domina la visión, fija la mirada. Imaginemos un lugar deslumbrante en que se unificaran la sensación de claridad, los luminosos campanarios, las religiones, la necesidad de la verticalidad, árboles altos y chimeneas de fábricas.

Los hombres levantan entusiasmados los brazos al cielo para expresar su alegría en esta elevación. Para hacerla alta y libre. He aquí la obra del mañana.

## *EL OJO MÓVIL*

*Jacqueline Trywhitt*

A 23 millas de Agra en la India, con su fabuloso Taj Mahal, está Fatehpur Sikri, una ciudad de ensueño construida en piedra arenisca del color de la puesta de sol. Uno se acerca a Fatehpur Sikri en silencio, porque ha estado desierta durante trescientos años, pero inmediatamente después de entrar en el centro de la ciudad —el Mahal-i.Kas— el corazón se reconforta y los ojos se extasían. Uno experimenta una extraña sensación de libertad y reposo, una invitación a avanzar como flotando y, al mismo tiempo, a divagar perezosamente. A donde quiera que el ojo se vuelva se mantiene la visión pero a cada momento cambia. Vemos al fondo una pared de piedra aparentemente sólida que luego resulta ser una mampara transparente. Pero en ninguna parte hay un centro fijo: en ninguna parte hay un punto desde el cual el observador pueda dominar el conjunto. Pero tampoco puede el espectador apartarse totalmente del centro. Desde el momento en que entra en el corazón de la ciudad pasa a formar parte de la escena, que no se impone a él sino que se aparece gradualmente, a su propio ritmo y según su propio placer.

El Mahal-i.Kas era el centro de una ciudad de unos cincuenta mil habitantes. Es una plaza algo más grande que la de San Marcos de Venecia y, como en ella, está enmarcada por edificios y aperturas y contiene edificios que están dentro de ella como objetos, dimensionando su propio espacio y quedando realzada por él. A pesar de que hay muchos detalles que no son occidentales en el ornamento arquitectónico, el visitante contemporáneo de Fatehpur Sikri se ve inmediatamente sorprendido por la similitud de la composición espacial de estos sólidos y vacíos del Mahal-i.Kas con los modernos criterios occidentales sobre el juego de libertad y encerramiento, transparencia y reposo.

Nada en esta ciudad abandonada de Fatehpur Sikri es fortuito y ninguno de los efectos se deben a los agregados del tiempo ni a sus estragos. La ciudad fue construida de una vez por Akbar el Magnífico hacia 1570 y fue abandonada, aunque no destruida, unos veinte años después. Si bien muchos de los edificios son muy bellos, la suprema calidad del Mahal-i.Kas radica en la soberbia proporcionalidad del espacio. La mayor parte de los edificios de dentro de la plaza y alrededor de ella son simétricos en su diseño pero su composición espacial no es nunca axial. Aunque queda claro a primera vista que se trata de una composición ordenada, uno busca en vano la clave de esta composición con arreglo a los principios del arte académico occidental. Este artículo es un intento de encontrar esa clave.

Es muy difícil para nosotros salirnos de las normas de la visión aceptada por nuestra cultura occidental y darnos cuenta, siquiera desde el punto de vista intelectual, que ésta no es la única forma de mirar las cosas. Por ejemplo, nuestros ojos han estado condicionados durante 500 años por un planteamiento intelectual: el punto de vista único, el cual, aunque no es más intelectual que la aceptación del dominio de la vertical, se capta con mayor facilidad como característica adquirida que es de nuestra visión. Es, sin

embargo, peculiar al mundo occidental donde siguió al desarrollo de la ciencia de la óptica: el estudio del ojo como pieza inanimada de un mecanismo colocado en la mesa del científico. El resultado óptico fue el desarrollo de la perspectiva lineal: el «punto de desaparición» único y la penetración del paisaje por un ojo único penetrante —mi ojo, mi ojo dominador. Esto creó una revolución en nuestro modo de percibir los objetos alrededor de nosotros y en la organización racional del paisaje, fuera éste rural o urbano. Así nació el «panorama»: la penetración de la infinitud por medio de una línea conducida, normalmente una avenida de árboles o una calle simétrica. Y la «vista» es decir, el remate del panorama organizado por un objeto de interés, a menudo la fachada simétrica de un gran edificio que sólo podía contemplarse adecuadamente desde un punto central y a cierta distancia. Todas las demás «vistas» se consideran, consciente o inconscientemente, como malas: «hay que verlo desde aquí».

Para muchas personas es extremadamente difícil, e incluso incómodo, aceptar la perspectiva lineal como forma condicionada de visión, limitada y parcial en su ámbito. «Así es como lo veo yo» es la descripción usual de una buena fotografía ya que la cámara, con su ojo único fijo expresa perfectamente la perspectiva lineal.

Pero el resto del mundo ve las cosas de una manera muy diferente.

El espectador de una pintura china ha de contemplarla dejando correr sus ojos a lo largo de un rollo o verticalmente en un *kakemono*. Por ejemplo, en una pintura vertical de una escena de montaña, el espectador se sorprenderá a sí mismo mirando primeramente a una casa o a un pescador en la parte inferior, nivelando tal vez sus ojos con las ramas de un pino próximo. Luego observará el sendero de montaña que asciende pero para entonces su ojo se habrá desplazado y estará contemplando la escena desde ese punto de visión, mirará a los picos inaccesibles medio ocultos entre las nubes. El espectador no ve una imagen instantánea de toda la escena de la montaña a través de la mirilla de una cámara imaginaria en la cabina de un helicóptero flotando en el aire; participa, mediante su ojo móvil, en la interrelación del hombre y la montaña. De modo similar, en los largos rollos pintados, el ojo se mueve lentamente a lo largo de la pintura, de derecha a izquierda, viendo la escena cambiar y desarrollarse. Los objetos vienen hacia el espectador en vez de alejarse de él porque aquí el ojo raramente penetra el paisaje. La técnica de dibujo es una forma de la perspectiva paralela más que de la perspectiva lineal: el espectador está normalmente en un ángulo de la escena (más que en el foco de la misma) y las líneas paralelas se abren ligeramente a medida que se alejan, subrayando así su posición central aunque siempre móvil.

Esta visión cambiante, esta ausencia del impedimento del punto de vista único existía en nuestro mundo occidental en los tiempos clásicos. Un ejemplo típico puede verse en algunas de las pinturas murales que ahora se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York, tomadas de una habitación de una casa de Boscoreale en Italia del Sur y que datan de principios de la era cristiana. Aparece aquí una complicada escena urbana: edificios de varios pisos con balcones salientes y largas columnatas, escalonados uno detrás del otro. Hay patios, árboles, escaleras y calles. El espectador capta la escena desde una serie de puntos de vista, flotando de alguna manera frente a ella,

posándose sus ojos ora bajo un balcón colgante, ora sobre un tejado voladizo. Pero cada «vista», cada objeto sobre el cual descansan momentáneamente sus ojos está trazado, podríamos decir, «de modo correcto».

En una tesis que no he tenido ocasión de leer, un erudito griego, el Dr. C. A. Doxiades, intenta dar una explicación de la disposición asimétrica, aunque cuidadosamente planeada, de los edificios de la Acrópolis de Atenas. Representa Doxiades el campo de visión del ojo como un triángulo equilátero, con el ojo y no el punto de desaparición en el vértice. Coloca luego este ojo humano en una serie de puntos de ventaja sobre la Acrópolis y demuestra como, desde cada uno de estos lugares, se ofrece al ojo un panorama arquitectónico completamente organizado y equilibrado.

Teniendo en cuenta estos ejemplos podemos volver a Fatehpur Sikri para ver si nos son de alguna utilidad al tratar de resolver el sistema de pensamiento que subyace a su composición altamente intelectual y altamente organizada y sutil, que da al espectador una sensación tan placentera.

Existen varios lugares de descanso dentro del Mahal-i.Kas siendo el más notable tal vez la terraza de las habitaciones particulares de Akbar, las terrazas del Panch Mahal (el Pabellón de Placer, de cinco pisos), la entrada del Dewan-i.khas (el Salón de Audiencia Privada) y el balcón que domina el gran patio exterior, el Dewan-i.Am (el Salón de Audiencia Pública). Desde cada uno de estos lugares se nos ofrece una escena panorámica cuidadosamente equilibrada, no con un objetivo central, es cierto, sino con un movimiento coordinado de visión. En cada uno de estos casos, la escena tiene un centro transparente y objetos de interés equivalentes, aunque no idénticos, que limitan la visión a derecha e izquierda. Por ejemplo, desde la entrada del Dewan-i.khas uno ve en el centro una piscina cuadrada a través de las columnas transparentes de un edificio que está en medio, flanqueadas a la derecha por las fantásticas terrazas flotantes del Panch Mahal y a la izquierda por el tejado curvado del balcón real que preside el Dewan-i.Am. Desde las terrazas del Panch Mahal, el centro está ocupado por el espacio del Mahal-i.Kas enmarcado por el resplandeciente Dewan-i.khas a la izquierda y las estructuras del palacio de Akbar a la derecha.

Un campo de visión panorámica desplazándose lentamente a través de unos 60 o 90 grados parece corresponder más a la concepción visual que subyace a esta composición que la visión única penetrante que exige un punto central de interés y una equilibrada simetría a cada uno de sus lados.

Posiblemente sea esta visión panorámica que se presenta al ojo móvil lo que da al espectador moderno ese sentimiento de relajación en Fatehpur Sikri. Pero otra clave de su composición está ciertamente en el hecho de que todas las dimensiones, sea de la configuración de espacios por la disposición de las estructuras, o del espaciamiento de las columnas, o el tamaño y forma de las aperturas y paneles, debieron ajustarse a una escala reguladora de proporciones basada ciertamente en el cuadro y probablemente en el módulo de oro. En nuestras escuelas académicas occidentales de arquitectura del siglo XIX, el «módulo de oro» fue tan mal utilizado que pasó a relacionarse con las formas más baladíes del manierismo estilístico arquitectónico, pero es significativo hoy que el más importante arquitecto de nuestro tiempo y uno de los líderes de la rebelión contra la mano muerta del academicismo de la

Escuela de Bellas Artes, Le Corbusier, haya creado de nuevo recientemente un sistema de medición de proporciones basado en el «módulo de oro», bajo el nombre de «Modulor».

Ha pasado cerca de medio siglo desde que los artistas y científicos occidentales empezaron a rechazar la tiranía del punto de vista estático —la concepción de un objeto estático y de un universo estático— para redescubrir la importancia de la visión en movimiento. Esta estrecha relación de los descubrimientos de los artistas y científicos no es fortuita, sino que todos ellos son fundamentalmente uno y el mismo. En el Japón, no fue hasta casi a fines del siglo XIX (después de la penetración del pensamiento occidental) cuando se introdujo la palabra «artes» en el sentido de «bellas artes». Hasta entonces el «arte» había sido solamente «la forma de hacer las cosas», fuera ello resolver un problema, construir una casa o preparar el té. Existía una «forma de hacer» que era difícil y existía una inteligencia imaginativa y una concentración, y existían también los meros sucedáneos de «la forma de hacer las cosas». El «artista» desclasado de la sociedad normal, el «bohémio», es una reciente invención occidental.

Tenemos ante nosotros muchas pruebas del hecho de que nuestra visión occidental está cambiando, pero estas pruebas quedan en su mayor parte fuera del reino de la racionalización consciente porque no hemos aprendido todavía a organizarnos de modo intelectual.

El ojo móvil aparece ante nosotros en el cine y en la televisión. Vemos la escena desde un cierto punto de vista, luego nos acercamos a ella —no gradualmente sino de un golpe— y luego la contemplamos desde un ángulo totalmente distinto. Aceptamos esto porque ésta es la forma en que realmente funciona nuestro eje. Podemos cambiar a voluntad su foco y alterar su posición. Pero no nos damos cuenta de ello al contemplar las nuevas formas de la pintura contemporánea, en las que los rasgos característicos de estos distintos puntos de vista se nos presentan sobrepuestos en una superficie única, no en secuencia temporal sino en fragmentos yuxtapuestos tal como, de hecho, se registran en nuestra visión mental. Hemos aprendido a «leer» la rápida secuencia de puntos de vista del cine que «marea» todavía a la gente que no está acostumbrada al arte de «ver películas», pero la mayor parte de nosotros no hemos aprendido todavía a «leer» las obras de la pintura contemporánea.

Hoy contemplamos los jardines de Versalles y quedamos impresionados, al menos exteriormente —y lógicamente— (pero en nuestro fuero interno lo encontramos bastante aburrido). Andamos por Main Street de noche y exteriormente —y lógicamente— confesamos que es una mezcla caótica (pero en nuestro fuero interno lo encontramos estimulante). He aquí nuestro problema de planificación urbanística: cómo encontrar la clave de un sistema intelectual que nos permita organizar los edificios, el color y el movimiento en el espacio, sin basarnos enteramente ni en la «intuición» introspectiva («presiento que es de este modo») ni en un punto de visión único, anticuado y estático basado en la limitada ciencia óptica del Renacimiento.

## **II.**

### **Las comunicaciones verbales**

# TRADICIÓN ORAL Y TRADICIÓN ESCRITA

*David Riesman*

Quiero tratar aquí tres cuestiones muy amplias: 1) cuáles son las diferencias entre las culturas que dependen totalmente de la palabra hablada y aquellas culturas que dependen de la imprenta; 2) cual será la influencia de la palabra escrita ahora que se han desarrollado nuevos medios de comunicación de masas; y 3) qué puede suceder en aquellos países en que la tradición de los libros no está plenamente establecida y en los que los más modernos medios de comunicación de masas influyen ya de modo decisivo.

En un principio la única palabra era la palabra hablada. Los antropólogos no hablan ya de los pueblos que están estudiando como primitivos ni mucho menos salvajes; prefieren el término menos discutible, de «pre-alfabetizados», y yo no creo que estén equivocados al hacer de la alfabetización la línea divisoria. Existe, naturalmente, importantes diferencias entre una tribu pre-alfabetizada que depende totalmente de una tradición oral y una cultura campesina en la cual gente no alfabetizada vive dentro del ámbito moral e intelectual de una tradición de literatura escrita, como sucede en la China o en la India. Puede observarse que, cuando la tradición oral es exclusiva, existe la tendencia a colocar a los ancianos en una posición privilegiada porque son las personas que tienen almacenadas en su memoria la experiencia y la sabiduría del grupo. La escritura en cambio, como sucedía en Egipto, tiende a promover la jerarquía del conocimiento más que la jerarquía de la edad.

La influencia de la palabra hablada en una cultura pre-alfabetizada se revela en el siguiente pasaje de la autobiografía de una mujer india papago:

Los hombres de todos los pueblos se encontraron en la montaña de la Cesta y allí les habló mi padre, sentado con los brazos cruzados y hablando por lo bajo como hacen todos los hombres grandes. Luego cantaron las canciones de guerra:

O, viento amargo, sigue soplando  
porque así mi enemigo  
que avanza vacilante,  
caerá.

Cantaron muchas canciones pero yo, que soy una mujer, no puedo decirlas todas. Sé que con sus canciones cegaban al enemigo y le aturdían y decían al topo que royera sus flechas. Y sé que llamaban a nuestros guerreros muertos que se han convertido en buhos y viven en el país de los apaches para que vinieran y les dijeran dónde estaba el enemigo.<sup>1</sup>

En relatos como éste nos damos cuenta de la fuerza emotiva que puede transmitir la palabra hablada o cantada en un grupo así, tan poderosa que puede dañar la moral de un enemigo distante y es capaz de despertar al

---

21. <sup>1</sup>Ruth Underhill, «Autobiography of a Papago Woman», *Memoir 43, American Anthropological Association, 1936.*

desierto, con todas sus pequeñas criaturas que se deslizan como espías a través de la maleza. En estas ocasiones la tranquila voz del padre resuena en la memoria de la tribu. Igualmente sucede en otras ocasiones menos trascendentales, como cuando en las largas noches de invierno los hermanos de la mujer papago dicen: «Padre, cuéntanos algo», y su padre, tendido en la estera, cuenta como empezó el mundo:

Nuestro relato sobre el mundo está lleno de canciones y cuando los vecinos escuchaban las canciones de mi padre abrían la puerta y cruzaban el umbral. Venían familia por familia y hacíamos un gran fuego y manteníamos la puerta cerrada contra la fría noche. Cuando mi padre terminaba una frase repetíamos la última palabra.<sup>1</sup>

Esta aquí implícito el hecho de que una sociedad que depende de las tradiciones y de las comunicaciones orales es, considerada desde nuestra actual perspectiva, una sociedad de ritmo lento; tanto los adultos como los niños, tienen tiempo suficiente para desarrollar la alfombra de la memoria.

En la medida en que la palabra hablada o cantada monopoliza el medio ambiente simbólico, tiene una fuerza impresionante; pero una vez que en ese medio ambiente entran los libros, la situación no vuelve a ser la misma. Los libros traen consigo un distanciamiento y una actitud crítica que no son posibles en una tradición oral. Cuando una sociedad depende de la memoria, emplea todos los posibles artificios del demagogo y del poeta: rima, ritmo, melodía, estructura, repetición. Debido al hecho de que tendemos a recordar mejor las cosas que hemos sentido más profundamente, las palabras memorables en una tradición oral son a menudo aquellas que llevan una mayor carga de sentimientos de grupo y aquellas que mantienen vivos en el individuo el sentido infantil de dependencia, los temores y júbilos de los jóvenes y algo de su respeto por los ancianos. (De hecho apenas se puede hablar, en tales culturas, de *individuos* en el sentido moderno de la palabra, ya que la individuación depende en cierto grado de la diferenciación y de la distancia social). Por otra parte, piénsese en las personas que, en algunas tribus, se encargan de los ritos de la recolección, los cuales son capaces de repetir las plegarias para la lluvia y otras ceremonias con una perfecta exactitud oral: las palabras individuales han perdido aquí el tono afectivo y el aprendizaje rutinario ha ocupado el lugar de la oratoria casera.

En una tribu pre-alfabetizada, virtualmente todo el mundo es especialista en materia de tradición oral. Eggan informa de que en las remotas islas de las Filipinas los mensajes se transmiten oralmente con una fabulosa exactitud desde nuestro punto de vista, pues sabemos que un mensaje o rumor no tiene más que pasar por dos o tres personas para hacerse irreconocible. Para los miembros de la tribu, las palabras son como los cubos de agua de una brigada de bomberos, que deben manejarse con toda atención, mientras que nosotros pensamos que podemos permitirnos el lujo de ser descuidados con la palabra hablada porque estamos mediatizados por la palabra escrita.

Naturalmente, en otro sentido, todos empezamos nuestra vida como pre-alfabetizados; nuestra tradición escrita está precedida por una tradición oral.

---

22. <sup>1</sup> *Ibid.*

La cultura adulta, que es en gran medida la cultura de la palabra escrita, contamina en la mayor parte de nosotros nuestra imaginación infantil; se pierde, no como Freud pensaba, porque sea sexual y prohibida, sino porque carece de significación para nosotros, que somos gente alfabetizada. Soñamos todavía con este «lenguaje olvidado» original y nuestros grandes artistas se renuevan a menudo y nos renuevan a nosotros mediante traducciones de este lenguaje en el escrito vernacular del adulto.

El proverbio, como depósito inventado de la sabiduría y la erudición de la tribu, es un puente entre la fase oral y la fase escrita de la historia. Edwin Loeb escribe que el proverbio, como tipo de afirmación abstracta, generalizadora y fácilmente recordable sobre la experiencia —el más alfabetizado por decirlo así de los estilos pre-alfabetizados del discurso— está asociado solamente con los pueblos ganaderos. Es precisamente entre estos pueblos seminómadas relativamente avanzados en los que se siente la necesidad de tener un cuerpo de leyes de la propiedad —¿a quien pertenece el nuevo ternero?— y el proverbio es una regla mnemotécnica de los juicios tribales. Muchos de nuestros escritos sagrados más primitivos son colecciones de proverbios.

El fallecido Harold A. Innis tenía un cierto placer spengleriano en demostrar que los materiales sobre los que se escribían las palabras contaban a menudo más que las palabras mismas. Decía por ejemplo que el papiro, que es ligero y se puede almacenar fácilmente en un país de desiertos, dio a los sacerdotes de Egipto el dominio del calendario y de los recuerdos sociales y fue esencial para la extensión de la soberanía de las dinastías egipcias desde el punto de vista espacial y para la hegemonía de los sacerdotes desde el punto de vista temporal. Las tablas de arcilla de Sumeria fueron desplazadas por las nuevas formas del mismo modo que muchas salas de cine del centro de las ciudades han sido desplazadas por la televisión y por los cines *drive-in*, en que la película se presencia desde el coche. Es comprensible que haya sido un canadiense uno de los primeros en estudiar estos problemas sistemáticamente, después de haber visto como los bosques de su país fueron cortados a beneficio del Reader's Digest y otras formas del imperialismo popular americano.

El libro ha sido uno de los primeros, y posiblemente, el más importante de los productos fabricados en masa y su impacto demuestra la falsedad de la idea corriente de que la producción en masa trae consigo, por su mismo carácter, la masificación de los hombres. La imprenta, al sustituir al manuscrito iluminado, creó al lector silencioso cuyos ojos se mueven a la derecha y a la izquierda a lo largo de las líneas como una lanzadera, funcionando con monotonía de color y con movimiento acompasado, como un mecanismo semi-automático. Esto contrasta con la variedad y el color que supone «leer» un manuscrito iluminado, en que la lectura se hacía generalmente en voz alta y en grupo, y en que las ilustraciones daban vida a la situación, convirtiendo a esa lectura en algo más sensorial y menos racionalista. Este tipo de lectura aparece en la perspectiva histórica como fase de transición entre la palabra hablada y la palabra silenciosa, mientras que las películas y la televisión han traído consigo algunas de las cualidades y estados emocionales ligados a la época de los manuscritos.

El libro, como la puerta, sirve para fomentar el aislamiento: el lector quiere estar solo, lejos del ruido de los demás. Esto sucede así incluso con los tebeos para niños, que asocian su lectura con el hecho de estar solos, igual que asocian la televisión con la familia y el cine con los amigos de su edad.

Así el libro contribuye a liberar al lector de su grupo y de las emociones colectivas y permite la contemplación de reacciones alternativas y la posibilidad de sentir nuevas emociones. Weber ha puesto de relieve la importancia del libro de contabilidad del comerciante al racionalizar al propietario y a su negocio; otros historiadores han subrayado el papel que desempeñó la Biblia impresa en el desafío a la autoridad de la Iglesia Romana. Lutero y especialmente Calvino, al hacer aumentar por medio de su doctrina el creciente aislamiento de los hombres, invitaba a cada peregrino a avanzar por sí mismo, con el libro en la mano, tratando al mismo tiempo de instituir una nueva autoridad en el lugar de la antigua autoridad. Pero, como ilustran las sectas disidentes del protestantismo, el libro tiende a ser un disolvente de la autoridad: del mismo modo que en los libros de contabilidad del comerciante hay páginas en blanco esperando ser rellenadas, igualmente, cuando se ha desafiado a la autoridad tradicional, se nos plantea la cuestión: «¿y ahora qué?».

Al mismo tiempo, aunque el libro contribuyó a que la gente se saliera del círculo de la familia y de la parroquia, les ligó también en asociaciones no contiguas de verdaderos creyentes. El campesino polaco que aprendió a leer y a escribir pasó a identificarse con el mundo urbano del progreso y de la ilustración, de la ideología y de la utopía, aunque siguiera viviendo en el mundo campesino. Esta identificación tuvo muchos de los elementos de una conversión, siendo la imprenta misma y el mundo que ella abrió una especie de evangelio. En este país de casi universal alfabetización hemos olvidado el entusiasmo que puede suscitar la imprenta en los pueblos recientemente alfabetizados, los movimientos de «que cada uno enseñe a otro» de Méjico, de las Filipinas y de otros países, la avidez de libros (de libros que la mayor parte de los bibliotecarios definirían como libros «buenos») en la Unión Soviética y en otros países recientemente industrializados. No es casual que un industrial autodidacta como Carnegie se convirtiera en el promotor y patrocinador del movimiento bibliotecario de los Estados Unidos. Entre la gente muy educada y en países en que la cultura literaria está establecida desde hace tiempo, no existe semejante entusiasmo.

Puede decirse que la imprenta marcó la época del surgimiento e influencia de las clases medias, es decir de las clases orientadas hacia el futuro, de las clases móviles. La lectura y la educación fueron los caminos que esta clase utilizó para incrementar su influencia en el mundo y para desplazarse a lo largo de él durante los grandes períodos colonizadores. Incluso la novela, denunciada como frívola y sensual para los puritanos, tuvo una importante función en el cambio de la sociedad. Yo no pienso tanto en su utilización como mecanismo de reforma y educación cívica adulta, como ocurre en *Oliver Twist* y en *La Cabaña del Tío Tom*, como en su utilización, algo menos evidente, como artificio mediante el cual la gente se prepara para nuevos contactos y nuevas situaciones vitales, es decir, una socialización anticipada, una preparación imaginativa, para desempeñar papeles que puedan surgir más

tarde en la propia carrera. La misma concepción de la vida que va implícita en el concepto de *carrera* se facilita con la espectacular estructura de la novela, especialmente la *Bildungsroman*, con su protagonista, su interés por las motivaciones, su exigencia al lector de que se proyecte a sí mismo en las experiencias descritas. En una sociedad que dependa de la tradición oral, los individuos tienen ciclos vitales —viven en la infancia; son iniciados; llegan a adultos; crecen; mueren— pero no tienen una «carrera» en nuestro sentido abstracto del término. La novela del siglo XIX contribuyó a desorientar a muchas camareras y a unas cuantas duquesas pero, con mayor frecuencia, contribuyó a preparar a la gente para su carrera en un mundo desorientado de rápida industrialización y urbanización, donde las acciones ficticias y las acciones reales no eran tan distintas unas de otras y la vida y el arte podían imitarse mutuamente.

Si la comunicación oral mantiene junta a la gente, la imprenta es el medio de aislamiento por excelencia. Personas que en una tribu pre-alfabetizada hubieran sido incomprendidas pueden establecer a través de los libros una identidad más amplia, pueden entender e incluso menospreciar a los enemigos de su casa, de su persona y de su grupo. Aunque las migraciones geográficas de pueblos pre-alfabetizados tienen algo en común con los desplazamientos desconocidos de los rebaños de ciervos, los lectores de la época del descubrimiento estaban mentalmente preparados para algunas de las experiencias de su movilidad geográfica; habían abandonado el hogar en su imaginación, aun cuando no hubieran vagado por tierras tan lejanas o entre pueblos tan extraños como aquellos con los que tenían que encontrarse. La educación libresca de estos hombres auto-dirigidos contribuyó a endurecerles y prepararles para los viajes: querían convertir al pagano, civilizarle, comerciar con él, y si alguno tenía que cambiar en el encuentro, ese tenía que ser el pagano, mientras ellos, cuando se trasladaban a lo ancho de la superficie del planeta o ascendían por la escala social, seguían siendo los mismos. El paradigma de estos hombres fue el inglés en los trópicos quien, aun estando solo, se vestía para cenar con su tradicional sentido de la ceremonia, brindando por la reina, y con un retraso de seis meses, leía con indignación el editorial del *Times* de Londres. Sus lazos con el mundo de la imprenta le ayudaron constantemente en su solitario periplo.

En la actualidad, los sucesores de estos hombres son a menudo gente dirigida por otros; son hombres moldeados por los medios de comunicación de masas al margen de su educación escolar, más que por la educación escolar misma; hombres que, más que ser ambiciosos, tienen una mentalidad de relaciones públicas; hombres templados para los encuentros, más que endurecidos para los viajes; si se trasladan de un punto a otro del globo es a menudo para ganarse la simpatía de los nativos o tratar de comprender sus costumbres y no para explotarles en aras de la ganancia o de la gloria de Dios. Entretanto, son los nativos mismos los que están en marcha, y las profundas diferencias entre las sociedades que dependen de la tradición oral y aquellas que dependen de la imprenta tienden a disminuir con la irrupción de la radio y el cine. A menudo la diferencia decisiva está entre los campesinos mismos dentro del país —en países como la India u Oriente Medio o África—, la diferencia entre aquellos que escuchan la radio o van al cine y aquellos que

rechazan esas cosas como la voz del diablo o como carentes de interés para ellos. En el Oriente Medio pudo determinarse que los campesinos que escuchaban Radio Ankara o la BBC o la VOA tenían ya o adquirieron pronto una sensibilidad diferente de la de aquellos que no las escuchaban. Los primeros estaban preparados en su imaginación para unos viajes que probablemente nunca realizarían. Al preguntar a uno de estos campesinos que haría si de pronto le hicieran presidente de Turquía, por ejemplo, o donde le gustaría vivir si no pudiera vivir en su pueblo nativo, estaba en situación de contestar a estas preguntas; tenían un gran repertorio de opiniones —opiniones públicas— sobre tales cuestiones. En cambio, los campesinos dirigidos por la tradición, que no escuchaban la radio ni iban al cine, no podían contestar a estas preguntas; a la pregunta de qué harían si se les hiciera presidente de Turquía decían por ejemplo: «¿Cómo puede usted preguntarme esto? ¿cómo puedo yo... Presidente de Turquía?... ¡el dueño del mundo!» El mismo pensamiento les parecía sacrilegio. Estos hombres no podían imaginar tampoco vivir en ninguna otra parte y cuando se les insistía, algunos contestaban que se morirían si se les obligaba a abandonar su pueblo.

Es demasiado pronto para decir si la fase de la imprenta será omitida en los países subdesarrollados, del mismo modo que con la irrupción de la electricidad y de la energía atómica, puede suceder que se omita la fase del carbón y de la energía hidráulica. Es previsible que el cine y la radio despierten una avidez de papel impreso cuando dejen de ser una novedad y pasen a utilizarse conjuntamente con la imprenta. Del mismo modo que los bárbaros de Europa en la Edad Media se ponían al día calzándose las botas griegas, así también los países no industrializados pueden nutrirse durante mucho tiempo en el almacén de la ciencia y la tecnología occidental, incluyendo las ciencias de organización social; y en nuestra sociedad existe suficiente número de hombres auto-dirigidos que están dispuestos a salir de casa para contribuir a crear ejércitos en el Irán o factorías en Estambul.

## ESPACIO ACÚSTICO

### *Edmund Carpenter y Marshall McLuhan*

Tenemos a menudo dificultades para comprender un concepto puramente verbal. En Alicia en el País de las Maravillas:

«... el patriótico arzobispo de Canterbury, encontró (found) conveniente... »  
«¿Encontró (found) *qué?*» dijo el Pato.

«Lo encontró (found), replicó el Ratón más bien de mal talante: por supuesto que sabes lo que 'lo' significa».

«Sé lo que significa 'lo', cuando yo encuentro (find) algo», dijo el Pato: «Es generalmente una rama o un gusano. La cuestión es, ¿qué encontró (did find) el arzobispo?»

Nos sentimos más satisfechos cuando este *lo* es visible; es decir, cuando está orientado de una forma que comprendemos. En efecto, en nuestro mundo cotidiano el espacio se concibe en términos de lo que separa los objetos visibles. «El espacio vacío» sugiere un campo en que no hay nada *que ver*. Nos referimos a un tanque de gasolina lleno de vapores penetrantes o a una tundra barrida por poderosos vientos diciendo que están «vacíos» porque en ninguno de los dos casos se ve nada.

No todas las culturas piensan de este modo. En muchas culturas prealfabetizadas el poder de la tradición oral es tan fuerte que el ojo está subordinado al oído. En el principio era la palabra: la palabra hablada, no la palabra visual del hombre alfabetizado. Entre los esquimales no existe escultura silenciosa. Los ídolos son desconocidos; en su lugar, las deidades son bailarines enmascarados que *hablan y cantan*. Cuando la máscara habla contiene significado y valor; lo silencioso, lo estático —ilustrado en un libro o colgado en un museo— está vacío de valor.

Pero en nuestra sociedad, una cosa para ser real debe ser visible, y preferiblemente constante. Nosotros confiamos en el ojo, no en el oído. Desde que Aristóteles aseguró a sus lectores que el sentido de la vista estaba «por encima de todos los demás» y era el único en que se debía confiar, no hemos concedido al sonido un papel primordial. «Ver es creer». «Cree la mitad de lo que veas y nada de lo que oigas». «Los ojos del Señor preservan el conocimiento y El fulmina las palabras del transgresor». (Proverbios 22, 12). La verdad, pensamos nosotros, debe ser observada por el «ojo», luego juzgada por el «yo». El misticismo, la intuición son palabras sospechosas para los científicos. La mayor parte de nuestra celebración se hace en términos de modelos *visuales*, incluso cuando los modelos auditivos puedan resultar ser más eficientes. Empleamos metáforas espaciales incluso para estados psicológicos tales como tendencia, duración, intensidad. Para decir «después de» decimos «thereafter» y no el más lógico «thenafter»; «siempre» (always) significa «en todo tiempo»; «antes» (before) significa etimológicamente «enfrente de»; hablamos incluso de «espacio» o «intervalo» de tiempo.

Para los esquimales la verdad se comunica a través de la tradición oral, del misticismo, de la intuición, del conocimiento total, no simplemente por observación y medición de los fenómenos físicos. Para ellos la aparición visible

con los ojos no es tan común como la puramente auditiva; *el que oye* sería un término más adecuado que *el que ve* para designar a sus santos.

Pero una persona normal, cualquiera que sea la cultura a que pertenece, emplea la mayor parte de su actividad consciente en un mundo visual de tres dimensiones. Si acaso piensa sobre la cuestión, se siente inclinado a concluir que ésta es la forma, la única forma, en que está hecho el mundo. Merece por tanto la pena observar que el niño debe *aprender* a ver el mundo tal como nosotros lo conocemos. En el nacimiento o poco después, sus ojos constituyen un mecanismo fotográfico tan perfectamente desarrollado como lo serán en el futuro. En cierto sentido, son demasiado perfectos y demasiado mecánicos, va que le ofrecen un mundo en que todo es doble, está invertido, literalmente colocado del revés y privado de profundidad. En el curso del tiempo, por un tremendo esfuerzo de aprendizaje, coloca el mundo al derecho, consigue una fusión binocular y transforma el campo lateral de modo que ahora ve a su padre como a una persona, recta, completa y bilateralmente orientada.

Al mismo tiempo su creciente capacidad de movimiento le conduce a explorar táctilmente y cinestéticamente su panorama visual. Esta actividad es la base del desarrollo de la característica dominante de la expresión visual: la profundidad. Sin el movimiento motor y su cinestética sería difícil, si no imposible, que pudiera desarrollarse la percepción de la profundidad. Imaginemos a un niño incapaz de movimiento desde el nacimiento: ese niño viviría en el mundo bidimensional de su propia retina. No emergería para él ninguna persona ni objeto identificable como tal, ya que, a medida que se acercara su madre, aparecería como varias personas diferentes de tamaño cada vez mayor. Este niño no podría desarrollar la conciencia de sí mismo. Ni siquiera un niño ciego de nacimiento tiene esta incapacidad: tiene un espacio auditivo en que funcionar sin verse perjudicado por los irremediables conflictos visuales del niño hipotético y, lo que es más importante todavía, puede explorar este mundo auditivo mediante el tacto cuando se mueve. En otras palabras, la principal característica del espacio visual —la profundidad— no se deriva primariamente de la experiencia visual sino que viene de la locomoción y de su cinestética.

Suprimimos o desconocemos gran parte del mundo tal como se nos da visualmente al objeto de localizar e identificar *objetos* en tres dimensiones. Son los objetos los que llaman nuestra atención y orientan nuestro comportamiento; el espacio se convierte meramente en lo que debe cruzarse para llegar a ellos o venir de ellos. Está entre ellos pero son los objetos los que lo definen. Sin ellos tenemos un espacio vacío. La mayor parte de la gente siente un oscuro agradecimiento por Einstein porque se suele decir que él ha demostrado que el espacio infinito tiene algún tipo de límite. Esta gratitud no se debe a la comprensión de cómo pueda ser esto sino porque devuelve al espacio visual uno de sus elementos.

La característica fundamental del sonido, en cambio, no es su localización sino el hecho de que existe, es decir, de que llena un espacio. Decimos «la noche está llena de música» igual que el aire está lleno de fragancia; la localización carece de significado. El público de los conciertos cierra los ojos.

El espacio auditivo no tiene ningún foco preferente. Es una esfera sin fronteras fijas, un espacio construido por la cosa misma, no un espacio que

contiene la cosa. No es espacio pictórico, encerrado, sino dinámico, siempre fluente, que crea sus propias dimensiones momento tras momento. No tiene límites fijos, es indiferente al fondo. El ojo enfoca, señala, abstrae, localizando cada objeto en el espacio físico contra un fondo; el oído recoge el sonido procedente de cualquier dirección. Escuchamos igualmente bien si ese sonido viene de la derecha o de la izquierda, de delante o de atrás, de arriba o de abajo. No importa que estamos tendidos, mientras que en el espacio visual todo el espectáculo se altera. Podemos cerrar el campo visual, cerrando simplemente nuestros ojos, pero estamos siempre obligados a responder al sonido.

La audición tiene límites solamente dentro de los términos del umbral superior y del umbral inferior. Oímos ondas producidas por ciclos de doble vibración de unos 16 ciclos por segundo hasta unos 20000 por segundo. La cantidad de energía que se necesita para producir una sensación auditiva es tan pequeña que, si tuviéramos los oídos solamente un poco más sensibles, podríamos oír el choque de las moléculas del aire entre sí siempre, naturalmente, que consiguiéramos acostumbrarnos a desoír las continuas cataratas de sonido que semejantes oídos detectarían en la circulación de la sangre.

El espacio auditivo no tiene límites en el sentido visual. La distancia a que puede escucharse un sonido se determina más por su intensidad que por la capacidad del oído. Podríamos comparar esto al hecho de contemplar una estrella, en cuyo caso la sensación visual, al trascender el punto de desaparición, se consigue a costa de sacrificar el marco preciso que llamamos espacio visual. No hay en el espacio auditivo nada que corresponda al punto de desaparición en la perspectiva visual. Con la práctica puede uno aprender a localizar muchos objetos por el sonido pero esto puede hacerse con tanta mayor ventaja mediante la visión que apenas nos preocupamos de ello. Continuamos asombrándonos de los poderes «psíquicos» del ciego, que establece la dirección y la orientación traduciendo claves auditivas y táctiles al conocimiento visual que un día tuvo, orientación ésta infinitamente más difícil para los ciegos de nacimiento.

En general, el espacio auditivo carece de la precisión de la orientación visual. Naturalmente, es fácil determinar si un sonido procede de la derecha o de la izquierda porque el tamaño de la cabeza hace inevitable que los oídos se estimulen por fases ligeramente distintas de la onda (puede detectarse una diferencia de 16/10.000 de segundo). Pero es imposible, con los ojos vendados, juzgar exactamente si un zumbido neutral, a una distancia constante, está directamente delante o detrás de uno y, del mismo modo, si se encuentra directamente encima o debajo.

El Universo es el mapa potencial del espacio auditivo. No tenemos los ojos de Argos pero sí los oídos de Argos. Oímos instantáneamente cualquier cosa procedente de cualquier dirección y situada a cualquier distancia dentro de límites muy amplios. Nuestra primera reacción consiste en mover la cabeza y el cuerpo para llevar nuestros ojos a la fuente del sonido. Así, los dos campos de los sentidos se coordinan en equipo, y cada uno de ellos suministra para la sobrevivencia un elemento esencial del que el otro carece. Mientras que los ojos están limitados, dirigidos y restringidos a bastante menos de la mitad del

mundo visible en cualquier momento dado, los oídos lo abarcan todo y están constantemente alerta a cualquier sonido que se origine en su limitada esfera.

El oído está estrechamente asociado con la vida emocional del hombre, originalmente en términos de sobrevivencia. El «repentino y fuerte ruido» que Watson pensó que producía una reacción instintiva (inconsciente) de miedo en el niño ocasiona todavía nuestra rápida reacción (condicionada) de miedo cuando la percibimos, como nos ocurre por ejemplo al oír una bocina de automóvil. Es la sirena de la ambulancia y no el piloto luminoso lo primero que nos advierte. ¿De qué serviría que un taxista agitara una bandera o recurriera a cualquier otro equivalente visual como señal de advertencia? El raudo automóvil es suficiente advertencia siempre que uno esté mirando hacia ese lado. El espacio de la sensación auditiva, carente de dimensión, es la única solución en estas circunstancias; precisamente porque no tiene dirección, cualquier sonido repentino que proceda de cualquier parte será escuchado instantáneamente.

No todos los sonidos son repentinos y no todos producen miedo. El espacio auditivo tiene la capacidad para suscitar toda la gama de emociones en nosotros, desde la marcha hasta la ópera. Pueden llenarse con sonidos que no tienen «objeto» tal como exige el ojo. No necesita ser representativo sino que puede hablar directamente a la emoción. Naturalmente, la música puede ser visualmente evocadora, como lo es la música descriptiva, o se puede subordinar a los fines de la presentación visual, como en el caso de las melodías inventadas o plagiadas para adaptarlas a la lírica. Pero no tiene que ser necesariamente así.

Los poetas han utilizado durante mucho tiempo la palabra como encantamiento, evocando la imagen visual mediante un acento acústico mágico. El hombre pre-alfabético estaba consciente de este poder de lo auditivo para hacer presente la cosa ausente. La escritura anuló esta fuerza mágica porque era un medio mágico rival de hacer presente el sonido ausente. La radio la restauró. De hecho la radio es a veces en la evocación de la imagen visual, más eficaz que la visión misma. El chirrido de la puerta de *Inner Sanctum* era mucho más aterrador oído en la radio que cuando se veía la misma puerta en la televisión, porque la imagen visual que el sonido evoca procede de la imaginación.

Este juego entre las percepciones de los sentidos crea una redundancia cuando el elemento o modelo omitido sigue estando implícito. Tocamos, oímos y vemos «el rojo ardiente y crepitante». Quitando la palabra «rojo», seguimos sintiéndolo; el verde ni arde ni crepita. En *The Eve of St. Agnes*, Keats describe el tacto, el gusto, el sonido y el olor de los objetos:

... hechas sus oraciones,  
libera sus cabellos de todas sus perlas entrelazadas,  
suelta una a una sus tibias joyas;  
desciña su fragante cuerpo; despacio  
resbala crujiendo la rica vestidura a sus rodillas...

En otro lugar describe los frutos con su olor, su sabor, su tacto, incluso su sonido y de esta manera experimentamos el fruto; utiliza repentinamente sonidos como ele, o, u y la boca se llena de miel al formar estos sonidos.

Este tipo de juego crea un proceso dinámico —existente, vivo, el drama ritual— especialmente en sociedades primitivas en las que la asociación de elementos en estos patrones es especialmente poderosa. Gran parte de la inquietud intelectual de la Atenas del siglo V estaba relacionada con el descubrimiento del mundo visual y la traducción de la tradición oral a las formas escritas y visuales (probablemente la nueva función de la vista era tan interesante para los griegos como la televisión lo es para nosotros). El mundo medieval trató de canalizar lo acústico a través de los cantos gregorianos y litúrgicos pero se extendió también al mundo visual y la ventaja de que ello resultó tuvo probablemente mucho que ver con la creación de la pintura de perspectiva. El espacio visual puro es plano, de unos 180 grados, mientras que el espacio acústico puro es esférico. La perspectiva tradujo en lo visual las profundidades del espacio acústico. La separación de esta mezcla se produjo mediante la fotografía, la cual liberó a los pintores permitiéndoles volver al espacio plano. Hoy estamos experimentando los resultados emocionales e intelectuales de la rápida transferencia realizada entre las modalidades de los distintos medios de comunicación visuales y auditivos.

# LEER Y ESCRIBIR

*H. J. Chaytor*

En el mundo medieval los que sabían leer o escribir estaban en minoría y es posible que la mayor parte de ellos no leyeran ni escribieran con nuestros métodos ni con la facilidad con que nosotros lo hacemos. Para tener una idea de las dificultades en que ellos se encontraban es necesario considerar los procesos mentales que intervienen en la comprensión del lenguaje hablado o escrito. Los psicólogos no están en absoluto de acuerdo en este tema. Pero la mayor parte de ellos aceptarían probablemente la siguiente explicación.

Cuando oímos la frase «dame este libro» reconocemos la palabra «libro» como ordenación familiar de sonidos; en el lenguaje de la Psicología, obtenemos una «imagen acústica» que la experiencia nos permite identificar. Esta experiencia no sólo incluye el reconocimiento de determinados sonidos sino que tiene en cuenta también el tono, el énfasis y la entonación. La palabra individual «libro», dicha aisladamente, evocaría una imagen pero no llevaría consigo ninguna información a no ser que expresada por el gesto, por el énfasis o por la entonación. En algunos idiomas, la palabra aislada tiene diferentes significados según el «tono» utilizado por el que habla. Todos los idiomas son, en cierto grado, idiomas «tónicos»; la simple frase «buenos días» puede significar, según la forma de ser pronunciada, «estoy encantado de verle» o «aquí está ese pesado otra vez»; puede significar «gracias a Dios que se marcha» o «vuelve cuando puedas».

La experiencia, por tanto, tiene en cuenta otras cuestiones además de los sonidos que componen la palabra individual; pero, a efectos de este análisis, limitamos nuestra atención a la palabra como tal. La imagen acústica puede ser traducida a la imagen visual de un libro y, si el que escucha es analfabeto, éste será probablemente el final del proceso. Si el que escucha sabe leer, sustituirá la imagen visual de un libro por la palabra impresa «libro» y en cualquiera de los dos casos puede existir una semitendencia a articular la palabra, sentimiento conocido en psicología como imagen «cinestética» o «discursivo-motora».

Por tanto cuando un niño aprende a leer, lo que hace es construir a partir de los símbolos impresos una imagen acústica que pueda reconocer. Cuando ha logrado el reconocimiento, pronuncia la palabra, no sólo para satisfacción de su maestro sino también porque no puede entender por sí mismo los símbolos impresos sin transformarlos en sonidos; solamente puede leer en voz alta. Cuando puede leer más deprisa de lo que puede hablar, la pronunciación se convierte en un murmullo y con el tiempo cesa del todo. Cuando se ha llegado a esta fase, el niño ha sustituido la imagen acústica por la imagen visual y mientras continúe dependiendo de la letra impresa, como nos sucede a la mayor parte de nosotros, la situación no cambiará probablemente.

Cuando leemos, la imagen visual de la palabra impresa se convierte instantáneamente en una imagen acústica; va acompañada de imágenes cinestéticas y, si no leemos en voz alta, la combinación de las dos produce el «lenguaje interior» que, en la mayor parte de la gente, incluye las sensaciones

de hablar internamente y escuchar internamente. Puede suceder que la pronunciación interior caiga por debajo del umbral de la conciencia en el caso de aquellos que están muy acostumbrados a la letra impresa; pero aparecerá en la superficie si el individuo empieza a leer en un idioma extranjero con el cual no está enteramente familiarizado o a aprender de memoria un pasaje difícil que debe reproducirse oralmente al pie de la letra. Se dice que algunos médicos prohíben leer a los pacientes con afecciones graves en la garganta porque la lectura silenciosa provoca mociones en los órganos vocales aunque el lector puede no estar consciente de ellas. Así también, cuando hablamos o escribimos, las ideas evocan imágenes acústicas combinadas con las imágenes cinestéticas que inmediatamente se transforman en las imágenes visuales de las palabras. El que habla o el que escribe apenas puede concebir el lenguaje de una manera que no sea en forma impresa o escrita; las acciones reflejas por las cuales se realiza el proceso de leer o escribir han llegado a ser «tan instintivas» y se realizan con tanta rapidez que el cambio de lo auditivo a lo visual queda oculto al que lee o escribe, convirtiendo el análisis de estas cuestiones en un asunto de gran dificultad. Puede suceder que las imágenes acústicas y cinestéticas sean inseparables y que «la imagen» en sí misma sea una abstracción hecha a efectos del análisis, pero que no existe considerada en sí misma y como forma pura. Pero cualesquiera que sean las explicaciones que dé una persona sobre sus propios procesos mentales, y la mayor parte de nosotros estamos muy lejos de ser competentes en este aspecto, queda el hecho de que su idea del lenguaje se ve irrevocablemente modificada por su experiencia con la letra impresa.

El resultado es que no podemos pensar en el lenguaje sin hacer referencia a su forma escrita o impresa y muchos prefieren la palabra impresa a la palabra escrita porque la palabra impresa es más clara; ahorra el esfuerzo de la memoria y da tiempo para examinarla deliberadamente. La persona a la cual se ha leído una carta en voz alta pedirá ver el escrito, a fin de asegurarse que no ha perdido nada; durante una conferencia tomará notas para no olvidar cuestiones de interés; un policía quedaría incompleto si le faltara un lápiz que chupar y una libreta en que garrapatear sus notas. La visualización puede incluso ser una ayuda para la memoria; la mayor parte de nosotros tenemos una imagen clara, incluso en edad avanzada, de ciertas páginas de nuestra primera gramática latina o de nuestro primer libro de lectura, y los autores que se ocupan de cuestiones educativas han empezado a darse cuenta de que la disposición y compaginación del libro es casi tan importante para el que aprende como la lección que contiene. Es mediante la práctica visual que llegamos a dominar las vaguedades de la ortografía, y aquellos que se equivocan al deletrear las palabras son a menudo personas incapaces de excluir sus reminiscencias auditivas; a veces, cuando se tienen dudas sobre la ortografía de una determinada palabra, se escribe esa palabra en una cuartilla «para ver qué aspecto tiene», recobrando de este modo un recuerdo visual confuso. El oído y la vista, una vez desconectados, se han hecho inseparables; cuando oímos a uno que habla, el efecto de sus palabras se transmite desde la capacidad auditiva a la capacidad visual y vemos o podemos ver las palabras «en los ojos ce nuestra mente», queramos o no tomar notas. Y cuando leemos para nosotros mismos, la impresión visual va acompañada de una percepción

auditiva; oímos o podemos oír las frases que leemos y cuando redactamos escribimos bajo el dictado de una voz interior.

El sonido y la visión, el lenguaje hablado y la palabra impresa, el ojo y el oído no tienen nada en común. El cerebro humano no hace nada que pueda compararse en complejidad a esta fusión de ideas que supone enlazar estas dos formas de lenguaje. Pero el resultado de la fusión es que una vez que la conseguimos, al principio de nuestra vida, somos después incapaces de pensar claramente, con independencia y seguridad, sobre cualquiera de los dos aspectos de la cuestión. No podemos pensar en un sonido sin pensar en una letra; creemos que las letras tienen sonido. Pensamos que la página impresa es una imagen de lo que decimos y que esa cosa misteriosa que llamamos «pronunciar» es sagrada... La invención de la imprenta difundió el lenguaje impreso y dio a la imprenta un grado de autoridad que nunca ha vuelto a perder. <sup>1</sup>

Los niños aprenden los idiomas con mayor facilidad que los adultos porque pueden concentrarse totalmente en la sensación auditiva y no están mediatizados por los hábitos de visualización; por esta misma razón olvidan casi tan rápidamente como aprenden, salvo que estén en continuo contacto con el idioma de que se trata. Para el adulto, volver a la fase infantil de simple percepción es una tarea extraordinariamente difícil cuando tiene que enfrentarse con ella, como por ejemplo el misionero que se propone reducir un lenguaje no escrito a la escritura. Debe aprenderlo primeramente como lenguaje hablado hasta que lo domine tan plenamente que pueda descomponer las palabras que ha oído en los sonidos componentes y encontrar un símbolo para representar cada sonido, es decir, para formar un alfabeto. En esta tarea se verá constantemente mediatizado por el hecho de haber estado acostumbrado a contemplar el lenguaje en forma visualizada bajo la apariencia de una ortografía escrita.

Pero cuando el hombre normal educado aprende un nuevo idioma y oye una palabra que no le es familiar, suponiendo que haya alcanzado la fase en la cual es capaz de diferenciar las palabras de un nuevo idioma, su pregunta instintiva es cómo se deletrea la palabra, qué aspecto tiene esa palabra cuando está escrita, de qué deriva o con qué palabras conocidas está emparentada. Con esta ayuda puede asociar la nueva adquisición con su experiencia anterior y hacer una adición permanente a su vocabulario. Pero si tiene que depender exclusivamente de la audición, olvidará sin duda la nueva palabra, salvo que las circunstancias le obliguen a utilizarla con frecuencia. Esta es la consecuencia de haber ligado el lenguaje hablado con la palabra impresa; en la tinta de imprenta se ha ahogado la memoria auditiva, mientras que la memoria visual ha salido fortalecida.

---

23. <sup>1</sup>A. Lloyd James, «Our Spoken Language», London, Thomas Nelson and Sons, 1938, pág. 29.

El pensamiento, en el sentido más amplio del término, es apenas posible sin palabras. Cuando las ideas surgen en el umbral de la conciencia son formuladas por la mente mediante palabras; acostumbrados como estamos a recibir información por medio del lenguaje, seguimos inevitablemente el mismo método cuando estamos ocupados por un examen mental; discutimos la cuestión con nosotros mismos como podríamos discutirla con un interlocutor y esta discusión no puede realizarse sin utilizar palabras. De ahí que, hasta que las ideas no sean formuladas con palabras, apenas pueden considerarse como concebidas. Aquí se suscita una objeción: si el que piensa no posee palabras no puede pensar; pero si no piensa no puede poseer palabras; ¿cómo empezó entonces el proceso? ¿Preceden las ideas al lenguaje o bien la capacidad de discurso es innata y espera solamente el estímulo de las ideas provocadas por el accidente externo al objeto de entrar en la fase de acción? En otras palabras ¿qué fue primero, el huevo o la gallina? Esta cuestión ha interesado a los que se ocupan del origen del lenguaje pero no afecta la realidad del lenguaje interior como método de pensamiento interior. Esta realidad ha sido admitida desde la época de Homero hasta nuestros días. Odiseo, solo en su balsa enfrentado con la creciente tempestad «ante el peligro hablaba a su gran alma» a lo largo de veinte exámetros, y el discursador popular, al hablar de sus problemas dirá: «Entonces me dije, ya está bien» y terminará su catastrófica narración diciendo: «Y así yo me dije me voy a tomar un chato y vuelvo». Si el que piensa es iletrado, las imágenes que surgen en su mente serán auditivas; si sabe leer y escribir, serán visuales; en ambos casos puede darse a esas palabras si es necesario una expresión vocal inmediata.

Como hemos dicho, esta expresión vocal es necesaria para los niños que están aprendiendo a leer o para los adultos poco acostumbrados a la letra impresa; no pueden entender los símbolos escritos o impresos sin transformarlos en sonidos audibles. La lectura silenciosa viene con la práctica y cuando la práctica la ha hecho perfecta, no nos damos cuenta del grado en el cual el ojo humano se ha adaptado a atender nuestras exigencias. Si tomamos una línea impresa y la cortamos longitudinalmente por la mitad de modo que la parte superior de las letras quede separada exactamente por el medio de la parte inferior y luego entregamos los dos trozos de papel a dos amigos, comprobaremos probablemente que la persona a la que le haya tocado la parte superior de la línea, la leerá con más facilidad que la que tenga la parte inferior. El ojo del lector acostumbrado a la letra impresa no capta la totalidad de las letras sino la parte de ellas que sea necesaria para sugerirle el resto a su inteligencia. Del mismo modo, cuando escuchamos a alguien que habla con dificultad, aportamos instintivamente las sílabas e incluso las palabras que el otro no ha pronunciado. El ojo no se detiene tampoco a cada separación entre las palabras. Cuando leemos en nuestro propio idioma, nos detenemos en el punto, observamos algunas letras a cada uno de los lados del mismo y seguimos hasta el otro punto; el ojo no ha visto la formación completa de cada palabra pero ha visto lo suficiente para deducir el significado del pasaje. De ahí la dificultad de la lectura de pruebas de imprenta; nuestro método habitual de leer nos permite pasar sobre las erratas, porque vemos lo suficiente de cada palabra para dar por supuesto que están escritas correctamente. El número de lugares de interrupción variará con la naturaleza de la cuestión que estamos

leyendo; en un idioma extranjero estas interrupciones serán más numerosas que cuando leemos en nuestro propio idioma; y si leemos un manuscrito redactado a mano con muchas contracciones, nos veremos obligados a avanzar casi letra por letra.

El caso del lector medieval era muy diferente. De los pocos que sabían leer, sólo unos cuantos eran lectores habituales; en cualquier caso, el hombre corriente de nuestro tiempo ve probablemente más letra impresa y escrita en una semana que el erudito medieval veía en un año. Nada es más ajeno a lo medieval que el moderno lector, que mira superficialmente los titulares de un periódico y repasa sus columnas para buscar algún punto de interés, ojeando rápidamente las páginas para descubrir si merece la pena hacerlo más detenidamente y deteniéndose a recoger lo esencial de una página con una simple ojeada. Nada es tampoco tan ajeno a la modernidad como la enorme capacidad de la memoria medieval que, no mediatizada por las asociaciones de la letra impresa, podía aprender un idioma extranjero con facilidad y por los métodos aplicables a un niño, y podía retener en la memoria y reproducir largos poemas épicos y una complicada lírica. Dos puntos deben subrayarse aquí. El lector medieval, con pocas excepciones, no leía como nosotros leemos: se encontraba en el estadio del niño que está aprendiendo a leer; cada palabra era para él una entidad independiente y en ocasiones un problema que repetía para sí mismo en voz baja cuando había encontrado la solución: este hecho tiene gran interés para aquellos que dirigen las ediciones de los escritos que el erudito medieval reproducía.<sup>1</sup>

Además, como los lectores eran pocos y los que escuchaban eran muchos, esta literatura primitiva fue creada en gran medida para la recitación pública; de ahí que tuviera un carácter retórico más que literario y las normas de la retórica regían la composición.

Incluso un conocimiento superficial de la literatura medieval muestra que sus exponentes continuaban la costumbre de la recitación pública común en los tiempos clásicos. La queja de la primera sátira de Juvenal podía haberse repetido perfectamente en tiempos medievales. Los autores leían sus obras en público y ésta era para ellos la única forma de publicarlas; Giraldus Cambrensis leyó su *Topographia Hiberniae* en Oxford durante tres días consecutivos y a diferentes públicos. Las lecturas privadas a un círculo de amigos eran más comunes que estas lecturas en serie, y naturalmente aumentaron a medida que se multiplicaron los manuscritos y se difundió la educación. Era un público tal vez más deseoso de escuchar historias que de reunir información el que sostenía a una serie de juglares profesionales que deambulaban por los países y eran tan necesarios para la sociedad medieval como lo era su contrapartida en la civilización árabe. Ellos se ocupaban de la función de divertir a la gente, que ha sido absorbida en nuestros días por la radio y el cine.

---

24. <sup>1</sup>Según la regla de San Benito, cada monje tenía que recibir un libro de la biblioteca: «accipiant omnes singulos códices de bibliotheca, quos per ordinem ex integra legant qui codices in caput Quadragesimae dandi sunt» (Regula, cap. XLVIII). No se fijaba límite temporal alguno y los libros parece haber sido devueltos al principio de la siguiente cuaresma. Un libro para todo un año es sin duda una concesión generosa pero en este ejemplo se ve muy bien la lentitud con que avanzaban los lectores medievales.

Nosotros obtenemos la mayoría de nuestras informaciones e ideas a través del papel impreso, al paso que el hombre del medioevo las obtenía oralmente. No se las tenía que haber con las bellas ediciones de una University Press sino con un manuscrito a menudo garrapateado y lleno de contracciones y la pregunta que instintivamente se hacía no era si había visto sino más bien si había oído ésta o aquella palabra en otra ocasión; asociaba su tarea no con una memoria visual sino con una memoria auditiva. Tal era el resultado de su educación; había aprendido a confiar en la memoria de los sonidos hablados y no en la interpretación de los signos escritos. Y cuando había descifrado una palabra la pronunciaba audiblemente.<sup>1</sup>

Si las pruebas que tenemos a mano de este hábito mental y de acción son escasas es porque los testimonios primitivos se muestran constantemente silenciosos sobre temas acerca de los cuales nos gustaría tener información, simplemente debido al hecho de que estas cuestiones eran tan universalmente comunes que pasaban sin comentario. Como prueba que procede de los tiempos medievales puede citarse la *Regla de San Benito*, capítulo XLVII que ordenaba a los monjes «post sextam (horam) surgentes a mansa, pausent in lecta sua cum omni silentio; aut forte qui voluerit legere, sibi sic legat ut alium nom inquiete» que sugiere que la forma común de leer por sí mismo era la de hablar en voz baja o emitir murmullos. Bernard Pez relata de Richalm de Schonthal: «A menudo, cuando estoy leyendo el libro y solamente en pensamiento, como yo quisiera, ellos (los demonios) me hacen leer en voz alta al objeto de privarme lo más posible de la comprensión interior del texto y para que penetre lo menos posible en la fuerza interior de la lectura, y así, me vierto yo mismo en el discurso exterior». Este es el caso de un hombre que trata de acostumbrarse a la lectura silenciosa y no se ha forzado en ese hábito.

Cuando el ojo de un moderno copista deja el manuscrito ante sí al objeto de escribir, lleva en su mente una reminiscencia visual de lo que ha visto. Lo que llevaba el escriba medieval era un recuerdo auditivo y, probablemente en muchos casos, el recuerdo de una sola palabra a un tiempo.

---

25. <sup>1</sup>El proceso lo describe así un copista del siglo VIII al terminar su obra: «Qui scribere nescit nullum putat esse laborem. Tres digiti scribunt, duo oculi vident. Una lingua loquitur, totum corpus laborat, et omnis labor, finem habet, et praemium eius non habet finem» (Wattenbach, *Schriftwesen im Mittelalter*, Leipzig, 1896, pág. 495). Tres dedos mantienen la pluma, los ojos miran las palabras, la lengua las pronuncia cuando se escriben y el cuerpo duele de inclinarse sobre la mesa. El escriba es evidentemente incapaz de evitar la necesidad de pronunciar cada palabra a medida que la descifra.

# TIEMPO Y TIEMPO DE VERBO EN LA POESÍA ÉPICA ESPAÑOLA

*Stephen Gilman*

*El Poema del Cid* —permítaseme recordarlo para aquellos lectores que no tengan una enciclopedia a mano— es un poema épico español de 3.730 versos, escrito hacia el año de 1.140. Con una veracidad histórica sin precedentes en la poesía heroica de la Edad Media, refiere el exilio de Castilla de Rodrigo Díaz de Vivar, llamado el Cid (Sidi) por sus enemigos los moros. Como resultado de la calumnia y de la envidia cortesana, el rey de Castilla y León, Alfonso VI, «retira su amor» al héroe y le condena a una especie de extrañamiento social. Y lo que es peor, le ordena a él y al pequeño grupo de sus parientes y seguidores que abandone el reino dentro de un determinado plazo. Se dirigen al único lugar a que los antepasados de los «conquistadores» podían ir, esto es, a lo largo de la frontera para vivir por su valor y su ingenio entre los moros. El primero de los tres «cantares» da un emocionante relato de la pobreza inicial del Cid, de sus primeras escaramuzas y luchas y de su defensa casi picaresca contra dos sociedades hostiles. Los dos últimos «cantares» registran su creciente prosperidad, su vuelta al favor del rey y su captura de Valencia como feudo, acontecimiento que fue el asombro de la época.

El final del Poema está profundamente de acuerdo con la doctrina de Max Scheler de que el héroe por definición «enriquece» el mundo en valor. El anónimo «juglar» muestra en una serie de emocionantes episodios cómo el significado de España —no solamente de Castilla, sino por primera vez, de toda España— ha sido exaltado por la versión del heroísmo del Cid. No se trata de un hombre irracional y apasionadamente salvaje como los habitantes de las *Nibelungenlied*, ni tampoco un individualista que realiza increíbles proezas y demuestra una increíble temeridad, como Rolando. Más bien es un hombre práctico, un hombre de familia, un jefe natural con un toque humano y de humor único en el mundo medieval. Es un hombre de moderado juicio y dignidad natural, cualidades que nos recuerdan más a los hombres del Oeste americano (tal como aparecen en nuestra tipología nacional) que a los caballeros medievales. Después de haber sido explicado todo esto en la acción y en el diálogo, uno de los últimos versos aclara el significado de su persona —no solamente de sus conquistas y hazañas— para su pueblo: «A todos alcanza ondra por el que en buena nació». <sup>1</sup>

Es el Cid del Poema quien fija para España el patrón humano de los valores nacionales, quien por primera vez representa la afirmación del honor en el mantenimiento «íntegro» del individuo en todas las circunstancias adversas. En este aspecto el Cid, jovial y heroicamente triunfante, es idéntico al triste y siempre derrotado caballero de la Mancha. El Cid ha cumplido una función épica para su pueblo.

---

26. <sup>1</sup> «a todos alcanza ondra por el que en buena nació». Es éste uno de los epítetos épicos favoritos en relación con el Cid y se utiliza, como veremos, como nombre propio ennoblecedor.

La forma del Poema, escrito para un recital cantado en tres noches sucesivas, es extremadamente irregular. Sus versos son de longitud desigual y riman en asonantes en estancias irregulares. El término técnico es «Laissez». También la gramática es fluida al trazar el movimiento heroico. Faltan las conjunciones; cláusulas y frases cortas se suceden una a otra sin tener en cuenta la transición; y las formas morfológicas varían de verso a verso. Y lo más irregular de todo —tan irregular que es casi caótico— son los tiempos de los verbos. Los dos tiempos pasados regulares en español, el pretérito y el imperfecto, hacen caso omiso frecuentemente de la distinción de tiempo de acción metida con tantas dificultades en la mente y en el hábito de los estudiantes extranjeros. En efecto, muy pocas veces aclara el juglar que uno de estos tiempos muestra la condición pasada y el otro la conclusión pasada. Es perfectamente capaz de sustituir «había una vez (imperfecto) un rey que construyó (pretérito) una torre... » por su contrario. Más confusa todavía es la mezcla frecuente de presentes y pretéritos perfectos en la corriente narrativa. El siguiente pasaje (traducido al inglés literalmente y de modo incorrecto) servirá como ejemplo:

Soltaron las riendas — pienssan de andar  
cerca viene el plazdo — por el reyno quitar.  
Vino Mio Çid yazer — a Spinaz de Can;  
grandes yentes sele acojen — essa noch de todas partes.  
Otro día mañana — piensa de cavalgar.  
Ixiendos va de tierra — el Canpeador leal,  
de siniestro San Estevan — un buena çibdad;  
passó por Alcobiella — que de Castella fin es ya;  
la calçada de Quines — ívala traspasar.

Tradicionalmente esta loca mezcla de tiempos ha sido interpretada como un signo de la popularidad del poema épico del Cid, es decir, de la utilización de un lenguaje popular para contar su historia. Aunque el «Volksggeist» fue consignado desde hace tiempo a la historia de las ideas, la clasificación básica de la poesía, especialmente de la poesía épica, en poesía «popular» y poesía «cultivada», sigue siendo común entre nosotros. Y uno de los signos aceptados de esta «popularidad» es el uso indiscriminado y no calculado del «presente histórico» para hacer más «vívida» la narración.<sup>1</sup> La mente «popular» —y puede considerarse que se trata de la mente de un poeta que escribe para un público popular— desconoce tanto las normas de la secuencia de los tiempos verbales como los antiguos pintores desconocían las normas de la perspectiva. No existe un punto de vista narrativo (para utilizar un concepto que a menudo se aplica al arte de uno de los narradores más «cultivados», Henry James) a

---

27. <sup>1</sup>Hay un cierto tipo de incuestionable acercamiento del «presente histórico» tal como se utiliza en el lenguaje hablado con respecto a la mezcla de tiempos no sólo en el Poema del Cid sino también en la Chanson de Roland, en las otras «chansons de gestes» así como en infinidad de «romances» o baladas españolas. El hecho de la mezcla irracional distingue este tipo de «presente histórico» del uso más sistemático y también «más cultivado» del presente que hace, por ejemplo, Virgilio. En realidad, como trataré de demostrar, Virgilio me parece mucho más próximo a un uso «popular» del presente que estos poemas medievales.

partir del cual los tiempos de verbo puedan relacionarse entre sí lógicamente. Como resultado de esto, el poeta «popular» utiliza el tiempo según el impulso del momento o en el mejor de los casos, según su apreciación instintiva de las necesidades dramáticas del momento. Genio anónimo y autodidacta, escribe un lenguaje de expresión vital, una poesía que está libre de la conciencia gramatical del tiempo y del espacio. En frase de Jacob Grimm, tal poeta nos ofrece el fabuloso don de «la vida misma en pura acción».

Es incuestionable que ésta es una teoría atractiva. Tiene todo el encanto del romanticismo y refleja los atractivos del mito de la libertad perdida. Además, como trataré de demostrar, no es enteramente equivocada. Es incompleta; se la ha interpretado mal y equivocadamente en ciertos aspectos pero corresponde a cierta verdad subyacente. Veamos primero el error de insistencia. Bergson insiste en que la secuencia desde el caos preliminar al orden natural, una secuencia mental habitual derivada del mito de la acción, es la causa de una gran parte de los errores del pensamiento. Siempre existe un orden, incluso cuando es irreconocible desde el punto de vista del observador. El cuarto lleno de juguetes de un niño es un ejemplo de ello. La diseminación de piezas de madera y de soldados de plomo no refleja un desorden azaroso sino el curso vital de la existencia del niño en el cuarto. Este es, creo yo, el error de la interpretación neorromántica del presente histórico «popular». Como adultos llenos de ansiedad, estos críticos consideran el Poema y los poemas con él relacionados desde el punto de vista de una época que ha caído en la trampa del tiempo, del espacio y de la gramática, y que es consciente de la trampa. De ahí que subrayen que la libertad perdida sea desordenadamente anárquica e ignoren la posibilidad de otro tipo de orden ajeno a la táctica narrativa convencional. «Se ha hablado más de la "libertad desde" que de la "libertad hacia"».

Una observación casual me indicó que este sistema u orden oculto podría encontrarse en el Poema del Cid.<sup>1</sup> Observé que la secuencia de los tiempos era regular y no excepcional (desde el punto de vista de la gramática standard) *en el diálogo*. Y esto ocurre aproximadamente en un 45 por ciento de los versos, según la tabulación de un erudito alemán. Yo pensé que esto era una demostración de que la mezcla del presente y el pasado no era una cuestión de ingenuidad lingüística. En vez de ello, el poeta parecía tener dos formas distintas de utilizar el verbo: cuando el héroe habla lo hace desde su punto de vista heroico y los tiempos adquieren su curso normal. Pero cuando él mismo narra, parece descartar su punto de vista (en esto es correcta la interpretación romántica) en favor de algún otro principio de disposición de los tiempos. El poeta, como veremos, se abstiene reverentemente de «poseer» a su héroe y a sus hazañas desde la perspectiva temporal del presente. Se

---

28. <sup>1</sup>Respecto a la *Chanson de Roland* (y posiblemente a otras «*chansons de geste*») Anna Granville Hatcher ha publicado brillantes análisis estilísticos de la utilización de los tiempos. Pero su interpretación se basa en una narrativa completamente distinta de la española y no puede adaptarse a mi análisis. Ver «*Tense Usage in the Roland*» *Studies in Philology*, 1942, y «*Epic Patterns in Old French*», *Word*, 1946.

abstiene de encadenar esos hechos y hazañas a un pasado irrevocable adhiriéndose a la lógica gramatical de su posición narrativa.<sup>1</sup>

En este punto podría plantearse directamente la cuestión: ¿Cuál era el orden de los tiempos en la narración? Si no era un mero azar, ¿qué significaba en realidad cada uno de los tiempos? La respuesta supone un estudio del lenguaje narrativo con detalles en los cuales no necesito entrar aquí. Mi intención era tratar de descubrir las circunstancias lingüísticas que más frecuentemente acompañaban a los diferentes tiempos en su uso ordinario. Después de varios meses de penosa tabulación, llegué a una relación sugestiva: cuando el héroe era el sujeto designado de la frase (situación ésta muy frecuente en este Poema épico y en todos los demás), se utilizaba el tiempo pretérito cuatro veces más que el presente.<sup>2</sup> Inversamente, cuando el sujeto no tiene nombre propio (cuando se trata de cosas, grupos de personas y con muy poca frecuencia pronombres personales en singular) el presente sustituía al pretérito por un margen igualmente amplio. Así, estos dos tiempos parecían depender más del sujeto de la frase que del tiempo —pasado o presente— de la acción. Había aquí un aparente principio de orden estilístico, aparte de la libertad «popular» o «ingenua» del poeta de sortear el tiempo.

Los lectores que estén familiarizados con las culturas no civilizadas habrán sospechado ya la naturaleza de este principio. Habrán reconocido en esta correlación sujeto-tiempo un signo de la extraordinaria —y a menudo mágica— importancia que puede tener el nombre. Esto es especialmente aplicable a la poesía heroica, desde la «Iliada» hasta las baladas de nuestro tiempo. En la poesía, así como en la magia, el nombre es, en un sentido real, una invocación que nos trae al héroe y a sus hazañas desde el pasado. No es un signo. Pertenece a la esencia heroica y es significativo en este aspecto que el grito de guerra del Cid sea una especie de autoinvocación. El héroe español siembra el terror entre los moros y el valor entre el puñado de sus seguidores exiliados proclamando: «Soy Ruy Díaz, el Cid de Vivar, el Campeador». Es un nombre que el poeta nunca se cansa de utilizar (con innumerables variaciones de epítetos) y que el oyente nunca se cansa de escuchar. Es su convicción de que la épica no es una ficción, sino que más bien encierra una profunda y específica verdad humana. Solamente en su nombre puede ser «celebrado» épicamente un héroe, ya que solamente en su nombre puede expresarse su valor único. La alabanza y la adulación implican la comparación, elevación de la persona alabada a una determinada jerarquía de valores, mientras que el heroísmo es esencialmente incomparable. El héroe crea valores en su acción —valores tan únicos que es imposible alabarlos. Solamente pueden ser «celebrados» designando al que los ha hecho y sus hazañas.

---

29. <sup>1</sup>Los teóricos están de acuerdo (y la noción se remonta a Hesíodo, según Bowra) en que la épica se refiere por su misma naturaleza a una Edad Épica, a un pasado de virtud y valor «homéricos» y sobrehumanos. Pero el mero hecho de subrayar este pasado supone a su vez hacer hincapié en la «presentación», al hacer la «invocación» para despertar el asombro en el presente y la posible imitación. El pasado es importante para el presente y se convierte en un mito que debe ser realizado por el presente. No debe pensarse que la intención sea arqueológica o pintoresca (a la manera de Scott). Es decir, no debe considerarse como un pasado total e irrecuperable.

30. <sup>2</sup>Lo mismo puede decirse de los héroes secundarios así como de otros sujetos debidamente designados.

En este sentido se ha podido decir que «una rosa es una rosa» es un poema lírico laudatorio.<sup>1</sup>

Pero ¿por qué el tiempo pretérito? Castro observa en su *Estructura de la historia española*<sup>2</sup> que la gramática del Poema es axiológica más que lógica. Como narración, sus partes están dispuestas en términos de estimaciones de valor (igual que una pintura medieval, en la cual el santo más importante es el más grande) y no en términos de secuencia y consecuencia. En otras palabras, el pretérito es el tiempo de la acción realizada por el héroe designado porque expresa de alguna manera el valor especial de su acción. Es un tiempo de verbo que comunica importancia en vez de tiempo, un tiempo que no es realmente un «tiempo», del mismo modo que el oro del halo de un santo no es realmente un color. El presente, por otra parte, utilizado con aquellos sujetos de frase que no son «celebrados» con su nombre es de menor valor. Más que narrar vividamente (como hace el «presente histórico»), es un tiempo que llena, un tiempo de fondo desde el cual surgen los pretéritos en relieve estilístico.

Estas afirmaciones son meros supuestos —tan vagos como las generalizaciones románticas a las que sustituyen hasta que se comprueban en nuestra experiencia directa con el texto. Como aquí debemos prefabricar tal experiencia, tendrá que bastar lo que sigue. El Cid está durmiendo en su palacio en Valencia; un león se ha escapado de la jaula:

... enbraçan los mantos — los del Canpeador  
e ercan el escaño — e fincan sobre so señor...  
En esto despertó — el que en buen ora nació;  
vido çercado el escaño — de sos buenos varones:  
«Qués esto, mesnadas — o qué queredes vos?»  
«Ya señor ondrado — rebata nos dio el león».  
Mio Çid fincó el cobdo — en pie se levantó,  
el manto trae al cuello — e adeliñó pora'león;

La sensación del retablo, de la jerarquía pictórica, es evidente incluso en este fragmento del episodio; pero debemos observar también que su movimiento —de acuerdo con las exigencias del género— es continuo. Por una parte está el movimiento de los vasallos sin nombre, descritos por el narrador en el tiempo presente. Por otra, la secuencia de la acción pretérita del héroe que «se despertó» que «vio», que «se apoyó en un codo» (para ver al león), que «se puso en pie» y «que se dirigió directamente al león». Hay algo de especial, algo de autodeterminado en esta acción pretérita decisiva (acción en la cual cada gesto y fase sucesiva se subrayan para nuestra admiración). Si los

---

31. <sup>1</sup>Uno de los más sorprendentes resultados de esta unicidad heroica es el hecho de que los héroes son frecuentemente malos desde el punto de vista ético (es decir desde el punto de vista de los valores sistematizados). Aunque el Cid está muy lejos de un Hagen o de un Raúl de Cambrai en este sentido, recurre a veces sin sentir empacho a tretas y ardidés picarescos.

32. <sup>2</sup>Este libro, lleno de intuiciones para las ciencias humanas, acaba de ser publicado en traducción por la Princeton University Press. Su profunda integración de la historia con la cultura merece la atención de los antropólogos y sociólogos así como de los historiadores.

vasallos se describen en el presente, se celebra al Cid en el pretérito. Hay, naturalmente, una excepción aparente —la capa que el Cid no hace, acción que se niega a realizar y, por tanto, no necesita ser celebrada. Tanto el movimiento narrativo —con su contraste casi pictórico entre vasallo y señor— como la gramática narrativa, con su contraste de los tiempos presentes y pretérito, son claramente axiológicos.

Al enfrentarse con este rechazo del «presente histórico», el sorprendido gramático difícilmente admitirá que la «axiología» sea un sustituto aceptable. Si ha de descartarse la interpretación temporal del tiempo del verbo, preguntará él, ¿con qué la sustituiremos? O más simplemente, ¿por qué y cómo se utiliza el pretérito como si fuera más valioso que el presente? Mi respuesta viene sugerida por las tendencias contemporáneas del pensamiento gramatical: los tiempos del Poema se utilizan aspectualmente, como si no fueran tiempos sino aspectos. El pretérito es, claro está, tradicionalmente perfectivo. Expresa una acción concluida, cumplida, «perfecta», es decir, el tipo de acción que constituye la «hazaña» heroica. El héroe no duda, ni está de mal humor, ni existe de un modo que no sea concluyente. Siendo la antítesis de un hipocondríaco, el decaimiento físico es ajeno a su ser. Su valor reside en hacer, en ejecutar actos unos detrás de otros, y es incuestionable que le corresponde la perfectividad del pretérito. En cuanto al presente, el hecho de que no indique que el acto ha sido perfeccionado de una forma o de otra, se adapta mejor a los sujetos sin nombre cuyo papel no es iniciar y terminar una acción por sí mismos, sino obedecer. Es el tiempo de aquellos sujetos a los que se describe —como los preocupados vasallos en el episodio del león— cuando se colocan alrededor del protagonista heroico.<sup>1</sup>

Esta noción de los aspectos evaluativos o estilísticos se confirma claramente por los verbos que se utilizan cuando el Cid es el sujeto. Un lingüista francés observa que «hay ciertos verbos para los cuales el narrador abandonará el pasado e irá al presente: *il entre, il sort, il part, il s'arrête...*»<sup>2</sup> El presente histórico es para el pensamiento la acción enérgica y sólo desaparece cuando la «vida» de la narración «se suspende en favor de la descripción». La cuestión es que los verbos que se especializan en el presente histórico no son los mismos que los que el Poema pone en presente. Los verbos franceses mencionados son todos perfectivos, es decir, verbos que se concluyen en sí mismos cuando son utilizados, mientras que en el Poema, los verbos que prefieren el presente (tres a uno sobre el pretérito) son imperfectivos: «pensar», «ir», «poder», «tener». Son verbos que denotan un proceso o condición en vez de un acto empezado y finalizado. Inversamente, son los verbos «activos, vividos, energéticos, animados», los que se utilizan como el Cid y se ponen en el pretérito (el 70 y 80 por ciento de las veces). La situación

---

33. <sup>1</sup>Como hemos indicado ya, esta categoría de sujetos «sin nombre» incluye no sólo los grupos, los vasallos y soldados bajo las órdenes del Cid, sino también sujetos singulares e incluso inanimados. Todos juntos, estos objetos forman el mundo narrativo, un mundo que, al revés de lo que ocurre en la novela, nunca se describe en aras de sí mismo. Dentro de la narrativa épica su único fin es que se actúe sobre él y proporcione un lugar para el heroísmo. Ese mundo es exactamente lo opuesto a un «medio ambiente» y así se abstiene de crear experiencia o de influenciar la acción.

34. <sup>2</sup>Buffin, *La durée et le temps en français*, ís, 1925, Buffin examina esto pero no contradice el concepto aceptado del presente histórico tal como la presenta, por ejemplo, Brugmann.

es exactamente la contraria de la que la noción del presente histórico nos podría hacer suponer. La forma más familiar del presente histórico «popular» en inglés es con el verbo «decir»: «dice... y luego dice... ». Pero en el Poema, «decir» se utiliza 92 veces en el pretérito y sólo 17 veces en el presente.<sup>1</sup>

Así, el Cid no sólo tiene su propio tiempo de verbo, sino sus propios tipos de verbos. Es un agente activo no sólo en la narración, sino también en la forma en que se cuenta la narración. Con su alta frecuencia de pretéritos y con su arrollador empleo de verbos perfectivos, penetra el proceso mismo de la narración. En la invocación de su nombre —«mio Cid Ruy Díaz de Vivar, el que en buena hora cinchó espada»— domina una frase tras otra y parece apartar al narrador. Esto naturalmente no es decir nada nuevo respecto a la poesía épica. En uno de los más famosos pasajes de *Laocoonte*, Lessing hace notar la «activa» poesía de la *Ilíada*. Hornero, dice Lessing, no describe por sí mismo cómo está vestido Agamenón; deja más bien que el héroe se ponga sus vestidos prenda por prenda como sujeto designado activo de la narración.<sup>2</sup>

Los héroes están por encima de la descripción; solamente pueden ser celebrados en la acción autónoma que en ellos se origina, en su «activación» de la narración poética. Por lo que se refiere a sus poetas, se han ocultado tradicionalmente en el anonimato. En frase del novelista español, Valle Inclán, son gente que «escriben de rodillas».

Este es a mi juicio el orden oculto de los tiempos en el Poema del Cid. Cuando el Cid es sujeto se hace su alabanza con verbos perfectivos y en un tiempo de verbo también perfectivo; se le alaba en la medida en que inicia y termina sus actos en su propio nombre. Pero cuando las personas y objetos del mundo narrativo toman el mando de las frases, los verbos son imperfectivos y el tiempo es presente. El poeta no necesita ya permanecer al margen en una actitud de reverencia laudatoria. Puede describir el «fondo» (tal vez los «fundamentos» o las «circunstancias» serían palabras más adecuadas) con una directa y dramática eficacia. Los dos principales tiempos del Poema son, por tanto, dos aspectos, perfectivo e imperfectivo.<sup>3</sup> Son también indicadores estilísticos de importancia narrativa y como tales corresponden a situaciones alternativas de admiración e intervención —celebración y descripción— por parte del poeta. Entra en el presente y se retira en el pretérito, convirtiendo de este modo los dos tiempos del verbo en «aspectos estilísticos». Es decir,

---

35. <sup>1</sup>La utilización de «decir» en el presente es frecuente en otros géneros no épicos de la antigua poesía española, tales como en el *Libro de buen amor*. Pero en el Poema el valor de decir no puede comunicarse mediante el presente. «Entonces dice... » implica una actitud antitética respecto a «Aquiles habló estas palabras aladas...»

36. <sup>2</sup>Existe un tratamiento idéntico del vestido del Cid en el Poema. Es una coincidencia que cae fuera de la posibilidad de una influencia directa y que puede atribuirse a la similitud genérica de las dos narraciones. Los gestos y el vestido así como las batallas son lugares comunes que se repiten una y otra vez en la alabanza épica.

37. <sup>3</sup>El tercer tiempo importante, el imperfecto, se utiliza también aspectualmente, una situación que difícilmente puede sorprender a los teóricos contemporáneos que de diversas formas han tratado de divorciar este tiempo del verbo, del tiempo. Su función en el Poema es, no obstante, distinta del presente, como yo trato de demostrar en la monografía en que se basa este artículo.

aspectos que, al igual que todos los componentes clásicos del estilo, reflejan el nivel de valor prevaleciente o «decoro» del Poema.<sup>1</sup>

El Poema del Cid es incuestionablemente un poema épico y refleja en su estilo las condiciones de la creación épica. Es también único, tan único en la utilización de los tiempos como en la moderación humana de su héroe histórico. Y termino este examen con algunas conjeturas escasamente doctas respecto al por qué y al cómo. El único texto que yo conozco en español que utilice el tiempo del verbo en forma similar al del Poema es un traducción del Siglo XVI del *Cantar de los Cantares*. En su comentario, el traductor, el exquisito humanista, poeta y místico, Fray Luis de León, señala que utiliza el pretérito para traducir el aspecto intensivo del hebreo, a pesar de todas las anomalías temporales.

Y si esto se hacía conscientemente en el siglo XVI ¿no es posible que una Castilla que había «coexistido» ya con la cultura semítica durante cuatro siglos no pudiera más o menos inconscientemente asimilar aspectos semíticos en sus técnicas narrativas? El brillante examen de Américo Castro sobre la interpenetración de la cultura morisca y cristiana nos ofrece una sólida base para fundamentar este supuesto.<sup>2</sup>

Y las observaciones de Edmund Wilson sobre los intensivos en el Viejo Testamento son ya familiares para nosotros:

Cuando Enoch o Noah «va con Dios» lo hace en esta forma del verbo «andar» y nadie ha sabido nunca como traducirla. Pero en el original hebreo se tiene la impresión de que la forma de andar de estos patriarcas era de un tipo muy especial, que tenía el efecto de hacerles más importantes y de darles un empaque mayor.<sup>3</sup>

Mi suposición —que no es una suposición docta porque no conozco de primera mano ningún idioma aspectual— es precisamente ésta: que el aspecto, que en el Oriente semítico es un medio de comunicación de valor, ha sido asimilado en forma típicamente española al género primordialmente occidental, la épica.<sup>4</sup> La épica fue en efecto el único tipo de narrativa a que

---

38. <sup>1</sup>En el estilo narrativo del Poema es naturalmente imposible «fijar» un determinado tiempo para establecer una connotación única que se mantenga para cada caso. Muchos pretéritos se utilizan de una forma que sería difícil de distinguir de la de una narración ordinaria, siendo para el poeta el uso temporal del tiempo del verbo una posibilidad que se repite. En otros casos individuales, el pretérito parece indicar solamente la perfectividad. Finalmente hay muchos casos (como los mencionados en el episodio del león) en que la indicación de la conclusión es menos importante que la indicación de valor o importancia. Estos son estilísticamente los más interesantes y pueden interpretarse como un tipo de «intensivo». Para la determinación de estas cualidades, es insuficiente el análisis lingüístico y estadístico ordinario. La curiosa característica de tal estudio es que empieza con estadísticas y termina con intuición y por ello no satisfará probablemente a nadie.

39. <sup>2</sup>Entre los muchos aspectos de la investigación trazada en la Estructura de la Historia Española está la influencia de los árabes sobre los españoles, una influencia que Castro demuestra que es mucho más profunda que la mera adopción lexicográfica. Siguiendo la orientación de Castro, T. B. Irving en «Completion and Becoming in the Spanish Verb», *Modern Languages Journal*, 1953, llega a proponer una plena invasión sintáctica de los aspectos árabes en muchas construcciones españolas.

40. <sup>3</sup>New York, 15 de mayo de 1954.

41. <sup>4</sup>Sospecho que los eruditos que quieren ver la épica en todos los tipos de culturas no civilizadas utilizan el término tan vagamente que lo hacen inútil para la crítica literaria. El heroísmo humano y mortal de la épica occidental (desde la «Iliada» hasta los grandes poemas medievales) es una exigencia central del género que afecta la forma y el tema. Como muestra, Lascelles Abercrombie

podían asimilarse los aspectos ya que, como sabían los románticos, le faltaba un punto de vista, una respectiva única desde la cual los tiempos de verbo pudieran salir en secuencia. Su técnica de celebración daba como resultado la libertad, la libertad de introducir un orden gramatical nuevo, una forma de expresar el valor que era ajena al tiempo de Occidente.

---

*(The Epic, London, 1914), sin esta definición básica del heroísmo, cualquier tipo de poema mitológico o de aventuras (o cualquier película) puede interpretarse como épica. Respecto a la falta de épica en el mundo árabe, Castro observa: «Además, en la literatura árabe, los personajes están disueltos en el acontecimiento narrado, están transformados en expresión metafórica o en sabiduría moral; nunca surgen «esculturalmente» contra otros personajes o contra su medio ambiente. Ni los personajes ni las cosas tienen una existencia claramente cincelada. Sentir la presencia de un personaje presupone sentirle como presente y no como fluyente a través de un tiempo intemporal o en un arabesco continuo de un acontecimiento a otro... el Islam no tiene la noción de la existencia como vida que se cree autónoma» (La Estructura de la historia española, página 287). De ahí la falta de «heroísmo» en el sentido épico del término. Cuando Averroes, el gran comentarista árabe transmisor de Aristóteles al mundo occidental, llegó a la Poética, su interpretación de la teoría de la tragedia y del héroe trágico era altamente inexacta, aunque reconocible. Pero en la épica, se equivocó totalmente: «Aristóteles describe la diferencia entre la tragedia y la épica y explica qué poetas fueron los mejores en cada una de ellas o cuáles fueron desafortunados y alaba a Hornero por encima de todos los demás. Pero ésta es una cuestión que corresponde a los griegos y entre nosotros no podemos encontrar nada parecido porque (la épica) no es una cosa común a todos los pueblos o bien porque algo sobrenatural ha influenciado a los árabes en este aspecto. Los gentiles tienen en sus «imitaciones» sus propias costumbres, de acuerdo con la época y la región» Traduzco de la versión española de Menéndez y Pelayo que a su vez traduce de la traducción latina (Historia de las ideas estéticas en España, II, Madrid, 1928, pág. 154).*

# LA INFLUENCIA DEL LIBRO IMPRESO SOBRE EL LENGUAJE EN EL SIGLO XVI

*Marshall McLuhan*

Los sentidos no operan aislados. La visión está en parte estructurada por el movimiento ocular y corporal; la audición, por la experiencia visual y cinestética. El espacio visual por sí solo sería plano, pero el espacio acústico es siempre esférico, un campo no visualizable de relaciones simultáneas. Pero es una esfera únicamente en dinámica vital porque no está contenido en nada ni contiene nada. No tiene horizontes.

Los factores que facilitan la presentación simultánea o instantánea de hechos o fuerzas tienden a establecer campos de relaciones que tienen un carácter auditivo. Así el telégrafo ha reforzado la cultura auditiva, aunque su resultado inmediato apareciera en forma visual en la página del periódico. De modo similar la fotografía tiende hacia lo auditivo al darnos simultáneamente muchos hechos que por escrito o explicados de palabra tomarían mucho más tiempo y de los cuales tendría que hacerse el recuento a la manera del cuentagotas, de modo lineal.

Las estructuras lingüísticas altamente inflectivas, habladas o escritas, tienen un carácter auditivo, las estructuras menos inflectivas tienen un acondicionamiento visual. Las complejidades de la inflexión que constituyen un medio de articulación y orden para el oído, adquieren un carácter diferente cuando son traducidas fonéticamente para el ojo.

La complejidad inflectiva en forma escrita no es sólo una carga para el oído; está también en conflicto con el orden especial que el ojo estructurador encuentra natural. Para el ojo, las inflexiones no son parte del orden simultáneo de las variaciones lingüísticas, como lo son para el oído. El ojo del lector no sólo prefiere un sonido, un tono, en aislamiento; prefiere un solo significado a la vez. Los efectos simultáneos, como los juegos de palabras y las ambigüedades —la vida de la palabra hablada—, pasan a ser por escrito verdaderas afrentas al buen gusto, caricaturas de la eficacia de la lengua.

Los editores de Shakespeare en el siglo XIX prepararon sus textos añadiéndole una puntuación gramatical. Pensaron que sacarían o mantendrían su sentido introduciendo un tipo de puntuación que se vino utilizando progresivamente desde la invención de la imprenta. Era un orden de comas y puntos al objeto de establecer cláusulas para el ojo. Pero en tiempos de Shakespeare, la puntuación era principalmente retórica y auditiva más que gramatical. El gramático del siglo IV Diomedes nos dice que los signos de puntuación indican «la ocasión de respirar» y Casiodoro en el siglo VI observa en su *Instituto de Arte Grammatica* que la *positura* o *distinctio* es «una pausa conveniente en un discurso debidamente medido». Para ellos la función de la puntuación en el orden gramatical era incidental a su función de facilitar el discurso.

Esta idea continuó en toda la práctica medieval aunque al cesar los viejos criterios sobre la puntuación, los escritores medievales reconocieron en cierta medida la necesidad de la puntuación para el significado gramatical. John of

Salisbury, en el siglo XII, observaba en su *Metalogicus* que las *positurae* señalan el sentido, pero naturalmente incluía lo gramatical en lo retórico como «sentido». Aunque la gramática y la retórica eran simultáneas para John of Salisbury, se hicieron rápidamente paralelas, entonces remotas la una de la otra, a medida que se desarrollaba la imprenta.

La teoría y la práctica clásico-medieval persistió a través de los siglos XVI y XVII. En su *English Grammar* de 1592, Ben Johnson observa simplemente, igual que cualquier gramático: «una coma es un débil respiro entre la frase que está antes y la que sigue», pero la imprenta dio rápidamente importancia al nuevo papel visual de la puntuación, para el cual no existía ninguna justificación teórica. Para los editores del siglo XIX, los componentes clásico-medievales de la teoría de la puntuación del Renacimiento eran invisibles porque por entonces estaban cubiertos por siglos de práctica gramatical visual. La escritura fonética redujo la velocidad de recepción de palabras por debajo del nivel del discurso oral. La imprenta elevó la velocidad por encima del nivel del discurso oral. Con la escritura fonética vino la tendencia a leer en voz alta y memorizar los textos, aunque sólo fuera porque releerlos era mucho más tedioso que repetirlos oralmente de memoria. La lentitud de la lectura de manuscritos exigía autores que hicieran extractos, sentencias y resúmenes. La disputa oral y el comentario de los textos a muchos niveles eran el resultado natural de la enseñanza oral. La conciencia de los fenómenos lingüísticos y de la estructura de la audiencia continuó durante el primer siglo de la imprenta pero disminuyó después rápidamente porque la corriente lineal del lenguaje impreso fomentaba la perspectiva única en la utilización y el estudio de las palabras.

En la *Utopía* de Moro, publicada en 1512, Hythlodaye justifica su negativa a aceptar el cargo de consejero de reyes y príncipes:

Vuestra filosofía escolástica no es desagradable para conversar entre amigos en familiar compañía, pero en los consejos de los reyes, donde se debaten grandes cuestiones y se razonan con gran autoridad, no caben estas cosas... ya que la filosofía especulativa cree que todas las cosas son adecuadas para todas las ocasiones. Hay otra filosofía que es más cortés, que conoce como si dijéramos su escenario, y por tanto ordena y se comporta comedidamente en su representación, desempeñando su papel de acuerdo con el decoro, sin pronunciarse fuera del debido orden y de las buenas maneras.

Evidentemente, la filosofía escolástica era una forma de discurso que no podría adaptarse a la nueva época. Estaba condenada a desaparecer no a causa de su contenido ni significado sino porque era un tipo de conversación o charla que tenía en cuenta toda clase de cosas en cualquier momento dado. En la conversación entre amigos es natural interrumpirse y hacer observaciones en cualquier momento. En este tipo de intercambio oral se plantean muchos puntos de vista simultáneos sobre cualquier tema. La cuestión se mira desde muchos ángulos. Las ideas y conceptos acuden a través de la memoria y se vierten en la intimidad del grupo.

Esta forma oral supone un tipo de enciclopedismo y no una visión especialista. Con la llegada de la imprenta se desarrolló la especialización porque el lector individual, en un esfuerzo solitario, podría acelerar su pensamiento a lo largo de la letra impresa sin la compañía ni el comentario de

un grupo de discípulos y participantes en la discusión. En sus estudios universitarios sobre el siglo XVIII, Christopher Wordsworth explica cómo se introdujeron los exámenes escritos en Cambridge, cuando los examinadores vieron que era imposible valorar las lecturas individuales y estudios de sus alumnos. A medida que los libros se hicieron más baratos los estudiantes más rápidos y diligentes descubrieron que podían adquirir los conocimientos por sí solos, al paso que las anteriores generaciones habían dependido totalmente de la enseñanza oral. Entonces surgió la necesidad de los exámenes y, a medida que esto se ha hecho más público y en cierto sentido más comercializable, ha habido una mayor demanda de instrucción oral.

El pasaje de la *Utopía* citado indica que Moro se daba cuenta de que las cuestiones estatales especializadas y, en efecto, todo el movimiento de los asuntos civiles y públicos, exigen perspectivas únicas y «un orden y forma adecuados». Un escaso volumen de tráfico permite que se mezclen los animales, los vehículos y los peatones. Un tráfico muy cargado exige una regulación estricta, tanto si se trata de vehículos como de lenguaje. El enorme aumento de velocidad y volumen de la comunicación después de la invención de la imprenta enseñó al público alfabetizado la necesidad de unas normas y un cierto decoro, en la gramática, en el teatro y en las artes en general. Las universidades medievales seguían procedimientos orales; estaban escasamente afectadas por la rigidez del aparato administrativo y no sentían la necesidad de grandes bibliotecas. Hoy se aconseja a los jóvenes abogados que establecen bufete que no dejen los libros a la vista: «Tú eres el Derecho, la fuente de todo conocimiento jurídico para tus clientes». Esta era la actitud natural del estudiante para con el maestro cuando había pocos libros y vuelve a serlo ahora, en el momento en que los libros son tan numerosos que ya es difícil consultarlos.

En Oxford bajo los Tudor, nos dice Mallet, «el antiguo espíritu democrático sin ley difícilmente se inclinaba a la disciplina. El Renacimiento estableció nuevas ideas sobre la enseñanza». La regularidad del procedimiento administrativo que desterró la variedad oral en la prosa hacia 1700, había empezado mucho antes a regular la vida de la escuela y de la Universidad. En lugar de la animada discusión llegó la conferencia, en la cual el conferenciante único leía notas escritas a unos oyentes silenciosos que empleaban el tiempo que les sobraba en una lectura también silenciosa.

La imprenta permitía que un hombre hablara a muchos hombres mientras que los lectores de un manuscrito eran pocos. Del mismo modo, la imprenta permitió que un lector leyera a muchos autores en unos pocos años, dándole una conciencia que ahora llamamos «histórica». Un lector que recorriera rápidamente épocas enteras del pasado podía volver al presente con la ilusión de haber captado el carácter unificado de pueblos y períodos. El lector de manuscritos iba muy despacio, viajaba muy poco para desarrollar en grado suficiente el sentido del tiempo. Cualquier cosa que se discutiera sobre el pasado se interpretaba como presente, del mismo modo que hoy la simultaneidad de nuestro conocimiento histórico hace que lo sintamos como si fuera ahora. Hemos llegado una vez más a lo oral a través de medios que no parecen auditivos.

En los diccionarios del siglo XVI se citaba una palabra en una serie de frases utilizables, indicando los autores. No se intentaba en absoluto aislar su significado en una definición. Antes de la imprenta el concepto mismo de la definición de palabras carecía de sentido ya que ningún autor era leído por muchas personas en un período de tiempo dado. Además, habría sido imposible que mucha gente consultara un diccionario. Los medievalistas afirman que incluso hoy sería imposible hacer un diccionario medieval, ya que los escritores se sentían libres de definir y desarrollar cualquier término dado como ellos pensaban.

La imprenta significó la posibilidad de uniformizar los textos, las gramáticas y los diccionarios, presentándolos visualmente a todos los que los pidieran. El aula, tal como nosotros la conocemos, era un subproducto de la imprenta.

Solamente un siglo después de haber empezado la imprenta de tipos móviles pensaron los impresores en utilizar la paginación para los lectores. Antes de eso la paginación se utilizaba sólo para los encuadernadores. Con la imprenta, el libro dejó de ser algo que debía memorizarse y se convirtió en una obra de referencia.

A través del siglo XVI los escritores variaban el tono sentencia por sentencia e incluso frase por frase con toda libertad y flexibilidad orales de los días anteriores a la invención de la imprenta. Hasta fines del siglo XVII no se vio que la imprenta exigía una revolución estilística. El nuevo lector rechazaba estas variaciones del tono y pedía su constante mantenimiento página por página, a lo largo del volumen. Era un cambio de escenario comparable al del automovilista que pasa de una carretera de segundo orden a una autopista. En el siglo XVII el lector podía contar ya con que un escritor calculara el ritmo de sus frases y facilitara una lectura rápida y sin tropiezos. La prosa se hizo culta y ligera. Los caballos encabritados de la prosa del siglo XVI parecían caballos de rodeo.

Ingeniosos en *Ritorno dal Parnaso* dice «dejaré correr mi pluma como un grifo de agua y a mi inventiva contestar con rapidez» mientras que Nashe galopa hasta perder la respiración en un estilo que exige la máxima agilidad mental y la máxima atención.

Como escritor popular que era, Shakespeare estaba libre de la obsesión humanista de imitar a los antiguos. Estaba en situación de aprovechar los viejos giros populares y el enorme y nuevo tapiz de los efectos políglotas surgidos de la imprenta. Muchos de sus típicos efectos se derivaban del hecho de adaptar las representaciones de la corte y de la alta sociedad al nuevo medio de la poesía hablada o recitada. Los ilustrados del siglo XVI estaban obsesionados por la necesidad no sólo de imitar a los poetas clásicos sino también de adaptar su poesía a la canción. La poesía no tenía categoría alguna si se recitaba. Tenía que cantarse. Gracias a la imprenta, la poesía hablada se hizo popular en la escena. La canción no es más que la palabra pronunciada más lentamente y adaptada a un tono único. La imprenta hizo posible la lectura rápida de la poesía. Al acelerar la canción, la imprenta promovió la recitación de la poesía en tono de oratoria.

Mientras que los ilustrados hacían laboriosas reconstrucciones del teatro griego en forma de gran ópera, Shakespeare jugaba con los nuevos colores de los vernáculos enriquecidos por una corriente de traducciones del latín, del

español, del francés y del italiano. Cuando Donne y los metafísicos adoptaron esta poesía hablada en los poemas líricos, adoptaron su carácter eminentemente visual. Estaban tan conscientes de este carácter visual que volvieron a la tradición pictórica de la primitiva Biblia Pauprum.

Entre los siglos XIII y XIV el orden de las palabras substituyó a la inflexión de las palabras como principio de sintaxis gramatical. La misma tendencia ocurrió con la formación de las palabras. Después de la invención de la imprenta ambas tendencias se aceleraron en gran medida y se produjo un desplazamiento de los procedimientos auditivos a los procedimientos visuales de la sintaxis. Charles Fries escribe:

En el antiguo inglés esta relación de modificación (la relación carácter-circunstancia o modificador-nombre) se indicaba primariamente por medio de formas inflectivas. Así en una frase como por ejemplo *on aenium otherum mystres thingum* es evidente que *otherum* debe ir con *thingum* porque el caso de ambas palabras es el dativo plural. Estamos obligados a decir «en cualesquiera otras cosas del monasterio» para expresar el plural. En inglés moderno *other* puede modificar a *things* solamente si se coloca delante... No fue hasta el período del inglés medio cuando apareció el nombre singular colectivo con cierta frecuencia seguido o precedido inmediatamente por una forma verbal en plural. No obstante, los nombres colectivos tuvieron en inglés desde entonces una concordancia de número que dependía del significado más que de la forma del nombre. En otras palabras, el patrón relativo a la utilización de las formas numerales en las palabras secundarias, que ha emergido en el desarrollo del inglés, se funda en un acuerdo basado primariamente en la idea de número que se resalta en la palabra primaria más que en la forma.<sup>1</sup>

Edward P. Morris dice en su *On Principies and Methods in Latín Syntax*:

El movimiento general por el cual las palabras han tomado en parte el lugar de la inflexión es el cambio más radical de la historia de los idiomas indo-europeos. Es a la vez la indicación y el resultado de una más clara concepción de la relación conceptual. *La inflexión más bien sugiere que expresa relaciones*; ciertamente no es exacto decir que en todos los casos la expresión de relación mediante una palabra única, como por ejemplo una preposición, es más clara que la sugerencia de la misma relación por una forma de caso, pero es exacto decir que la relación puede asociarse con una palabra única solamente cuando se interpreta con un considerable grado de claridad. La relación entre conceptos debe convertirse en sí misma en un concepto. En este aspecto, *la tendencia hacia la expresión de la relación mediante palabras únicas es una tendencia hacia la precisión...* El adverbio-preposición es la expresión, en forma más diferenciada, de un elemento de significación que estaba

---

42. <sup>1</sup> *American English Grammar, New York, Papleton-Century-Crofts, Inc., 1940, págs. 256, 49.*

latente en la forma-caso, sirve por tanto como definición del significado de la forma-caso.<sup>1</sup>

Han quedado atrás aquellos siglos poco imaginativos que lucharon por eliminar la ambigüedad y la sugerencia del lenguaje en aras «de un significado verdaderamente claro». La recuperación de la imaginación auditiva con su conciencia de la vida total de las palabras ha desterrado a la tiranía de las formas visuales e impresas del lenguaje con su intolerancia respecto a los modos complejos.

Lo inflectivo sugiere relaciones más que expresarlas o provocarlas. La tecnología es lo explícito. La escritura fue un enorme avance tecnológico en este aspecto. Expresó e hizo explícitas muchas relaciones que eran implícitas, sugeridas en estructuras inflectivas de lenguaje. Y lo que la escritura no pudo explicitar, se perdió rápidamente. Mucho más todavía que la escritura, la imprenta fue un medio tecnológico de explicitación y explicación. Pero aquellas inflexiones y relaciones auditivas que no podían hacerse visualmente explícitas por medio de la imprenta se perdieron para el lenguaje, excepto naturalmente por lo que se refiere a los dialectos y al inglés vulgar.

Como resultado de estos cambios quedan en inglés solamente seis formas (me, us, him, them, her, whom) a mí, a nosotros, a él, a ellos, a ella, a quien, para distinguir el dativo o el acusativo del nominativo, y las seis formas de caso de estos pronombres en su uso moderno no transmiten ideas gramaticales. Estas son las palabras que en inglés dan lugar a la mayoría de las equivocaciones que cometen los semialfabetizados. Todo el problema consiste en dirigir sus patrones auditivos en relación con una mal aprendida gramática visual o de situación de las palabras. Lo mismo que con la puntuación, que está a caballo entre la función retórica y la función sintáctica, sucede con estas reliquias del inglés auditivo e inflectivo. Los que lo utilizan no se dan cuenta de que el truco está en olvidarse de las relaciones visuales de las palabras cuando se estudian estos grupos no clasificados en la norma. Esta confusión tiene lugar también en otras formas gramaticales. Fríes escribe:

La creciente importancia del orden gramatical en la oración, como artificio gramatical para mostrar la relación entre sustantivo y verbo desde principios del siglo XV, ha ejercido una gran influencia sobre el uso de estas seis formas del dativo-acusativo. Ciertas posiciones de la frase inglesa se han interpretado como territorio del «sujeto» y otras como territorio del objeto y las formas de las palabras en cada territorio han de ajustarse al carácter de este territorio. Las formas del dativo-acusativo, que no tienen una función real por sí mismas sino que se utilizan como acompañamiento de otros artificios ofrecen muy poca resistencia a la presión del orden gramatical.

La frase «*I was given a book*» (me dieron un libro) en inglés moderno ilustra muy bien la presión del orden gramatical. La

---

43. <sup>1</sup>New York, Charles Scribner's Sons, 1902, págs. 102, 103-4. 126

forma «*Me waes gegiefen an boc*», en la cual el pronombre en dativo estaba en primer lugar, era una construcción común en inglés antiguo. Solamente después de que el orden de las palabras se convirtiera en un vigoroso artificio para demostrar la relación gramatical, el dativo *me*, que estaba en el territorio del sujeto, se cambió por el nominativo *I*. Desde el siglo XVI esta nueva construcción ha sido común en inglés a pesar de las protestas de ciertos gramáticos. El dativo con verbos impersonales, que aparecía frecuentemente en el inglés antiguo y en el inglés medio, muestra también la presión del orden gramatical ya que estas construcciones fueron sustituidas por la forma nominativa del pronombre y el verbo personal. *Him likode* pasó a ser *He liked* (le gustaba). *Me greues* se convirtió en *I grieve* (me duele). En consecuencia, es sólo en los pocos lugares en que las presiones del orden gramatical entran en conflicto con la inercia de una práctica más antigua donde surgen problemas respecto a la utilización de estas formas de caso de los pronombres. En casi todas las situaciones, la práctica antigua referente a las inflexiones (similares a las del latín) concuerda con las nueve presiones del orden de las palabras... En lo referente a la persona, las formas verbales diferenciadas han tendido a desaparecer y no ha ocupado lugar ningún nuevo artificio; por lo que se refiere al modo verbal, en cambio, la desaparición de las inflexiones ha ido acompañada por el creciente uso de los llamados auxiliares modales, palabras funcionales utilizadas para expresar una actitud emotiva con respecto a la acción o estado. En el antiguo inglés había formas verbales diferenciadas para el subjuntivo, las formas singular y plural estaban claramente diferenciadas, pero no había forma para distinguir la persona. Estas formas diferenciadas del subjuntivo, en el curso del desarrollo de nuestro idioma, desaparecieron junto con las del modo indicativo hasta que, en el inglés actual, no queda más que una forma en todos los verbos, excepto el verbo *to be*, para distinguir el modo subjuntivo del modo indicativo. En el inglés actual, como en el pasado, el subjuntivo no tiene formas diferenciadas para las diversas personas, mientras que el indicativo conserva la *s* de la tercera persona del singular. En realidad este subjuntivo sin *s* aparece muy raramente y sólo en inglés vulgar: «*So help me God*», (Dios me ayude), «*God bless you and speed you on*», (Dios te bendiga y te favorezca), «*insisted that he join the army*» (insistió en que se alistara en el ejército).<sup>1</sup>

Sólo queda el indicativo y nada podría ser más sorprendente respecto a su linealidad a un solo nivel que el hecho de que hayamos alterado el significado

---

44. <sup>1</sup>Charles Fries, *op. cit.*, págs. 90, 103.

de *dico* utilizándola para señalar o indicar un modo no auditivo. Una vez que la dinámica de lenguaje empieza a desplazarse a lo visual, el pasado y el presente y el futuro se convierten en los únicos tiempos que tienen sentido porque son los únicos que pueden ser indicados al lector. Aquellas sutiles relaciones de tiempo y modo que son habituales en un lenguaje prealfabetizado y en el orden simultáneo del lenguaje auditivo quedan rápidamente desplazadas por las líneas del linotipista.

La tecnología explícita de las codificaciones del lenguaje escrito y especialmente del lenguaje impreso favorece por sí misma la tendencia a crear o utilizar monosílabos para la formación de nuevas palabras. La tecnología prefiere siempre por su mismo carácter la pieza reemplazable y la unidad simple que pueden prestar muchos servicios.

La desaparición de la *e* final que la mayor parte de las formas verbales conservaron hasta el siglo XV, permitió que muchas palabras funcionaran como nombres y a la vez como verbos. Este proceso dio una gran flexibilidad al idioma del siglo XVI pero no fue peculiar de ese período, habiendo continuado hasta nuestros días. De hecho los titulares de los periódicos utilizan hoy probablemente mayor número de palabras que tienen la doble función de nombre y verbo, que en el período isabelino. El monosilabismo se ha desarrollado más por influencia de los titulares de los periódicos que por todos los demás factores juntos. Con los titulares de los periódicos se ha acelerado el aspecto puramente visual de la imprenta. Pero el titular sólo subraya los factores inherentes a la escritura fonética emergentes en la imprenta y evidentes en el periódico.

EPSON SALTS WONT WORK

STIX NIX HIX PIX

BERRAS BIG BAT BANISHES BUMS

LONDON FIDDLES WHILE BURNS ROAMS

UNDERCOVER MEN UNCOVER UNDERWEAR UNDERWORLD

Mientras que la gran prensa, alimentada por el telégrafo, promovía frenéticamente los titulares a base de monosílabos y verbos de acción, los literatos justificaban este proceso mediante teorías sobre la superioridad del inglés anglosajón coloquial. Jespersen escribe lo siguiente acerca del fenómeno de formación de palabras por retroceso, que tiene lugar enteramente como resultado de la apariencia de las palabras: «Los adverbios *sideling*, *groveling* y *darkling*, se formaron originalmente por medio de la terminación adverbial *ling* pero en frases tales como *he walks sideling*, *he lies groveling*, etc., parecían exactamente participios en *ing* y la consecuencia fue que de ellos se derivaron los nuevos verbos *to sidle*, *to grovel* y *to darkle* mediante la substracción de *ing*» ¿Pero por qué había de ser sólo en algunos casos triviales de la formación en retroceso donde los seguidores de Jespersen observaran el poder de la visualización en los cambios lingüísticos?

Desde el siglo XVIII las gramáticas impresas crearon una confusión basada en el concepto de la corrección. Una vez que se generalizó este concepto, inconscientemente derivado de la forma misma de la imprenta, desapareció toda esperanza de estudiar la dinámica real de nuestra situación lingüística. Nuestros nuevos medios, con su compleja influencia sobre el lenguaje, actúan en el mismo sentido.

# CODIFICACIONES LINEALES Y NO LINEALES DE LA REALIDAD

*Dorothy Lee*

El siguiente estudio se refiere a la codificación de la realidad y más particularmente a la aprehensión no lineal de la realidad entre los habitantes de las islas Trobriand, en contraste con nuestra construcción lineal de las frases. Es fundamental para mi investigación el supuesto de que un miembro de una determinada sociedad —que, naturalmente, codifica la realidad experimentada mediante el uso de un lenguaje específico y otras características de comportamiento normalizadas de su cultura—, solamente puede captar la realidad tal como se le presenta en este código. El supuesto no es que la realidad misma sea relativa sino que está puntuada y categorizada de modo diferente por los que participan de culturas diferentes o que observan o se les presentan diferentes aspectos de la misma. Si la realidad misma no fuera absoluta, entonces la verdadera comunicación sería imposible. Mi propia opinión es que existe una realidad absoluta y que la comunicación es posible. Si, por tanto, aquello a que se refieren los diferentes códigos es en definitiva lo mismo, un cuidadoso estudio y análisis de un código diferente, y de la cultura a la cual pertenece, debe conducirnos a conceptos que son en definitiva comprensibles si se traducen a nuestro propio código. Puede, incluso eventualmente, conducirnos a aspectos de la realidad de los cuales nuestro propio código nos excluye.

Un corolario de este supuesto es que la expresión de la realidad puede descubrirse mediante un análisis intensivo y detallado de cualquier aspecto de la cultura. Mi estudio empezó con un análisis de la formulación lingüística, solamente por el hecho de que es en materia de lenguaje donde yo puedo descubrir mis claves. Para mostrar cómo pueden descubrirse estas claves y utilizarse como guías para la aprehensión de la realidad, así como para indicar lo que entiendo por codificación, presentaré primeramente un material concreto en el campo del lenguaje.

## *Diversidad de Codificación*

El hecho de que una palabra no es la realidad, no es la cosa que representa, ha sido durante mucho tiempo un lugar común para todos nosotros. La cosa que yo tengo en mi mano cuando escribo no es un lápiz; lo *llamo* un lápiz. Y sigue siendo la misma cosa si le llamo *lápiz*, *pencil*, *molyvi*, *Bleistift* o *siwiqoq*. Estas palabras son compuestos de sonidos diferentes aplicados a la misma realidad, ¿pero se trata simplemente de una diferencia de compuestos de sonidos? ¿Se refieren a la misma realidad *percibida*? La palabra inglesa *pencil* significa originalmente colita; delimitaba y designaba la realidad según la forma. La palabra rusa *molyvi* significa plomo y se refiere al elemento de la escritura. La alemana *Bleistift* se refiere tanto a la forma como al elemento de escritura. *Siwiqoq* significa bastón de pintar y se refiere a la función y a la forma. Cada cultura ha designado la realidad de modo diferente. Decir que

*pencil*, por ejemplo, se aplica primariamente a la forma no es una afirmación etimológica infundada. Cuando utilizamos esta palabra metafóricamente, no nos referimos ni al elemento de escritura ni a la función, sino solamente a la forma; hablamos de un *pencil of light*, o de un lápiz estíptico.

Al utilizar yo las cuatro palabras para designar este objeto, todos sabíamos a qué realidad me refería; sabíamos el significado de la palabra. Podíamos visualizar el objeto en mi mano y las cuatro lo delimitaban de la misma manera; por ejemplo, ninguna de ellas suponía que este lápiz era una continuación de mi mano. Pero el etnógrafo se encuentra a menudo con palabras que puntúan la realidad en diferentes significados de aquellas con las cuales está familiarizado. Tomemos por ejemplo las palabras correspondientes a «hermano» y «hermana». Nos trasladamos a las islas de Ontong, Java, para estudiar el sistema de parentesco. Preguntamos a nuestro informante cómo llama a su hermana y dice *ave*; llama a su hermano *kainga*. Así identificamos *ave* con «hermana» y *kainga* con «hermano». Como comprobación de nuestra información preguntamos a la hermana cómo llama a su hermano; resulta que para ella *ave* es «hermano», y no «hermana», como podíamos esperar, y que es a su hermana a la que llama *kainga*. Encontramos la misma realidad, el mismo parentesco que existe entre nosotros; pero hemos tomado un aspecto diferente para la designación. Para esto tenemos una respuesta. Decimos que ambas culturas denominan de acuerdo con lo que llamaríamos un cierto tipo de relación de sangre, pero, mientras nosotros hacemos referencia al sexo absoluto, ellos hacen referencia al sexo relativo. Una ulterior investigación, no obstante, nos revela que también en esto estamos equivocados. Debido al hecho de que en nuestra propia cultura designamos a los parientes de acuerdo con una definición formal y una relación biológica, pensamos que esta formulación representa la realidad; y tratamos de entender los términos de relación de los javaneses Ontong de acuerdo con estas distinciones que, según nosotros, son dadas en la naturaleza. Pero los javanenses Ontong clasifican a los parientes de acuerdo con un aspecto diferente de la realidad, puntuando de manera diferente. Y debido a ésta, el Ontong aplica *kainga* también a la hermana de la esposa y al hermano del marido; a la esposa del hermano de un hombre y al marido de la hermana de una mujer, así como a otra serie de personas. Ni el sexo ni la relación de sangre son aquí fundamentales.

Los javaneses Ontong designan de acuerdo con su comportamiento cotidiano y su experiencia y no de acuerdo con una definición formal. Un hombre comparte los detalles ordinarios de su vida con sus hermanos y las esposas de éstos durante una gran parte del año; duerme en la misma habitación, come con ellos, bromea y trabaja alrededor de la casa con ellos; el resto del año lo pasa con las hermanas de su mujer y sus maridos en la misma relación de camaradería. Todos estos individuos son *kainga* entre sí. El *ave*, por otro lado, designa un comportamiento de gran tensión y formalidad; se basa originalmente en el sexo relativo pero no significa un hecho biológico. Designa una relación social, un comportamiento, un tono emocional. Los *ave* no pueden nunca pasar su vida adulta juntos, excepto en contadas y pasajeras ocasiones. No pueden encontrarse solos bajo el mismo techo, no pueden hablar tranquilamente uno con otro, no pueden hacer la más vaga referencia del sexo en presencia del otro, ni siquiera cuando esa referencia se hace a la novia o a

la esposa; más todavía, todos los demás deben mantener gran circunspección cuando el *ave* de alguien del grupo está presente. La relación *ave* lleva consigo también obligaciones especiales respecto a la mujer *ave* y a sus hijos. *Kaingá* significa una relación de comodidad, de vida en común, de carencia de formalidades, de alegría; *ave* significa una relación formalista, de prohibición, de tensión.

Estas dos culturas, la suya y la nuestra, han designado y formulado la realidad social de forma completamente diferente y han dado a sus formulaciones nombres distintos. La palabra es solamente el nombre de esta designación cultural específica. Partiendo de este caso podríamos formular la hipótesis muy provisional de que entre los Ontong los nombres describen experiencias emotivas y no formas o funciones observadas. Pero no podemos aceptarlo como hecho, salvo que la investigación ulterior muestre que está implícito en el resto de sus patrones de comportamiento, en su vocabulario y en la morfología de su lenguaje, en sus ritos y en el resto de sus actividades organizadas.

Otro caso, esta vez del idioma de los indios Wintu de California, se refiere al aspecto o segmentación de la experiencia que se emplea como base de clasificación. Para empezar, tomemos la raíz *muk*. Sobre la base de esta raíz formamos la palabra *mukeda*, que significa «he puesto la cesta al revés»; formamos *mukuhara*, que significa «la tortuga se mueve»; y formamos *mukurumas* que significa «automóvil». ¿Qué sentido tiene colocar en una misma categoría a un automóvil, una tortuga y una cesta? Tiene indudablemente un sentido que aparece también cuando los Wintu designan la actividad de lavar, *hacer continuamente espuma*. Según este principio, utilizan la misma raíz (*puq* o *poq*) para formar palabras correspondientes a los conceptos siguientes:

*puqeda*: Acabo de clavar una estaca en el suelo.

*olpuqal*: Está sentado sobre un anca.

*poqorahara*: Los pájaros avanzan saltando.

*olpokoyabe*: Crecen setas.

*tunpoqoypoqoya*: Tú andabas con una camisa corta y la pierna rígida delante de mí.

Es difícil para nosotros descubrir el denominador común en las diferentes formaciones de esta raíz e incluso aceptar que pueda haber tal denominador común. Pero, cuando descubrimos el principio que subyace a la clasificación, las categorías mismas se hacen comprensibles. El fundamento de esta clasificación es el criterio Wintu de considerarse a sí mismo como observador; clasifica como desde el exterior. No establece juicio alguno sobre la esencia y, en los casos en que nosotros habríamos utilizado la experiencia cinestética o de participación como fundamento de la designación, él designa solamente como observador, teniendo en cuenta la configuración de la actividad o el objeto. De esta manera la tortuga y el automóvil pueden agruparse juntos con la cesta invertida. La seta que está sobre su pie, el puño que hunde una estaca en el suelo, la pierna rígida y sobre ella una camisa corta o el cuerpo de un pájaro o de un hombre que descansa sobre una sola pierna, todos pertenecen evidentemente a una categoría, pero la manera de avanzar de un saltamontes no puede categorizarse junto con la del pájaro que anda a saltos. Nosotros,

que clasificamos sobre una base diferente, aprehendemos el salto de los dos animales de modo cinestético y lo vemos básicamente idéntico en ambos casos; pero los Wintu aprecian la diferencia en la configuración repetida que cobra para ellos la máxima importancia para ellos y así los designan a los dos por medio de raíces completamente distintas. Cuando descubrimos este principio es fácil comprender que, desde el punto de vista del observador, *lavar* significa hacer gran cantidad de espuma y de este modo, no es difícil comprender también por qué, cuando se introdujo la cerveza, se denominó *laundry*.

Un exhaustivo estudio del lenguaje y de otros aspectos de la cultura Wintu muestra que este principio está presente en todo el lenguaje Wintu así como en la concepción Wintu del yo, en su lugar en el Universo, en su mitología y probablemente en otros aspectos de su cultura.

### *La no linealidad en el lenguaje trobriand*

He examinado con algún detalle la diversidad de codificación de la realidad en general porque es el fundamento del estudio específico que voy a presentar. Hablaré de la formulación de la realidad experimentada entre los habitantes de la isla de Trobriand en comparación con la nuestra; hablaré de la naturaleza de la expectativa, de la motivación, de la satisfacción basada en una realidad que se aprehende y experimenta de modo diferente en dos distintas sociedades; una realidad que, de hecho, es para cada una de ellas una cosa diferente. Los habitantes de la isla Trobriand fueron estudiados por el fallecido Bronislaw Malinowski que nos dejó abundante material sobre ellos. Este material ha hecho posible el presente estudio. He hecho ya en otro lugar una detallada exposición de algunas implicaciones de su lenguaje, pero como fue en su lenguaje donde por primera vez observé la ausencia de linealidad (lo cual me condujo a este estudio), daré aquí un resumen de las implicaciones lingüísticas.

Una palabra en idioma trobriand se refiere a un concepto autocontenido. Lo que nosotros consideramos un atributo o un predicado es para el trobriand un ingrediente. Donde yo diría por ejemplo «un buen jardinero», o «el jardinero es bueno», la palabra trobriand incluiría tanto el concepto de «jardinero» como el concepto de «bondad»; si el jardinero pierde la bondad, ha perdido un ingrediente definitorio, es alguna otra cosa y se designa por medio de una palabra completamente distinta. Un *taytu* (una especie de ñame) contiene cierto grado de madurez, magnitud, redondez, etc.; cuando le falta uno de estos ingredientes definitorios, es alguna otra cosa, tal vez una *bwanawa* o una *yowana*. No hay adjetivos en el idioma; las raras palabras que se refieren a las cualidades están sustantivadas. El término *ser* no aparece; no se utiliza ni atributivamente ni existencialmente, ya que la existencia es un contenido; es un ingrediente del ser.

Los acontecimientos y los objetos son puntos autocontenidos en otro aspecto; hay una serie de seres pero no hay devenir. No existe una conexión temporal entre los objetos. El *taytu* sigue siempre igual; no llega a un exceso de madurez; el exceso de madurez es un ingrediente de otro ser distinto. En algún momento, el *taytu* se convierte en *yowana*, que contiene el exceso de

madurez. Y la *yowana*, excesivamente madura como está, no tiene vástagos, no se convierte en una *yowana* germinante. Cuando aparecen los retoños, deja de ser ella misma; en su lugar aparece una *silasata*. No se hace ni se percibe tampoco una conexión temporal entre los acontecimientos; de hecho, la temporalidad carece de sentido. No hay tiempos de verbo, no hay distinción lingüística entre el pasado y el presente. No hay una clasificación de las actividades o acontecimientos en significados y fines, no existen relaciones causales ni teleológicas. Lo que consideramos una relación causal en una secuencia de acontecimientos conectados es para el idioma trobriand un ingrediente del modelo global. El trobriand designa a este ingrediente *u'ula*. Un árbol tiene un tronco, *u'ula*; una casa tiene *u'ula*, pilares; una fórmula mágica tiene *u'ula*, la primera estrofa; una expedición tiene *u'ula*, un director o jefe; y una pelea contiene un *u'ula*, lo que nosotros llamaríamos una causa. No existe una cláusula tal como «a fin de qué» o bien «a efecto de». No hay *por qué* ni *porque*. La palabra raramente utilizada *pela*, que Malinowski identifica con *para*, significa primariamente *saltar*. En la cultura, cualquier comportamiento deliberadamente finalista, el tipo de comportamiento al cual nosotros concedemos una alta categoría, es menospreciado. No existe en el lenguaje relación automática de ningún tipo. Excepto por las formas verbales de identificación y diferenciación, raramente utilizadas, no existe en absoluto términos de comparación. Y en un análisis de comportamiento vemos que la norma de comportamiento y de evaluación no es comparativa. Estas implicaciones del material lingüístico sugieren a mi juicio una ausencia de conexión lineal axiomática entre acontecimientos u objetos en la aprehensión de la realidad de los isleños de Trobriand, y esta implicación, como trato de sugerir más tarde, se ve reforzada por su definición de actividad. En nuestra cultura, la línea es tan básica que la damos por supuesta, tal como se da en la realidad. La vemos en la naturaleza visible, entre puntos materiales, y la vemos también entre puntos metafóricos como días o actos. Subyace no sólo a nuestro pensamiento sino también a nuestra aprehensión estética de lo dado; es básica para el clima emocional, que tiene tanto valor para nosotros, y de hecho, para el significado de la vida humana. En nuestro pensamiento sobre la personalidad y el carácter, consideramos la línea como axiomática.

En nuestro trabajo académico estamos actuando constantemente con la idea de que existe una línea implícita. Cuando hablamos de aplicar un atributo, por ejemplo, visualizamos el proceso como lineal viniendo de fuera. Si hago un dibujo de una manzana en la pizarra y quiero mostrar que un lado es verde y el otro rojo, conecto estos atributos con la manzana dibujada por medio de líneas; ¿cómo podría hacerlo de otro modo? Cuando yo organizo mis datos, *saco* conclusiones de ellos. Busco una relación entre los hechos. Describo un modelo como una red de relaciones. El conferenciante gesticula; hace constantemente conexiones lineales en el aire. Y un profesor con la tiza en la mano trazará líneas en la pizarra tanto si es un psicólogo o un historiador como si es un paleontólogo.

La preocupación por los hechos sociales como hechos autocontenidos es mera afición a las antigüedades. En mi campo de estudios, un estudiante de este tipo sería un aficionado o un diletante y no un antropólogo. Para ser un antropólogo puede organizar los datos en una línea inclinada hacia arriba, en

un proceso de desarrollo unilineal o multilineal, en líneas paralelas o en líneas convergentes. O puede organizarlos geográficamente, con líneas de difusión que los conecten entre sí; o esquemáticamente, utilizando círculos concéntricos. O, por lo menos, debe indicar a qué conduce su estudio, qué nuevos puntos de vista podemos sacar de él. Para que se le conceda categoría de antropólogo, debe utilizar la línea directriz.

La línea se encuentra o se presupone en la mayor parte de nuestro trabajo científico. Está presente en la inducción y la deducción de la ciencia y de la lógica. Está presente en la determinación que el filósofo hace de los medios y de los fines conectados linealmente. Los hechos estadísticos se presentan linealmente en forma gráfica o se reducen a una curva normal. Y todos nosotros estaríamos perdidos sin diagramas. Seguimos un desarrollo histórico; seguimos el curso de la historia y de la evolución hasta el presente y a partir del mono; y es interesante observar de pasada que, mientras la evolución y la historia son lineales, la primera va hacia arriba mientras que la segunda va hacia abajo. Nuestros psicólogos representan la motivación como algo externo, conectado con el acto a través de una línea o, más recientemente, entrando en el organismo a través de un canal lineal y saliendo transformada, también linealmente, como respuesta o reacción. He visto dibujos lineales de los impulsos nerviosos y de los latidos del corazón y con ellos he visto también representado linealmente un segundo de tiempo. Podría decirse que éstas son fotografías de hechos existentes, de realidades, lo cual sería una prueba de que la línea está presente en la realidad. Pero yo no estoy convencida, tal vez debido a mi ignorancia de la mecánica, de que no hayamos creado nuestros instrumentos de registro de tal manera que tengan que representar linealmente el movimiento del tiempo, la luz y el sonido, los latidos del corazón y los impulsos nerviosos ni de que sea axiomático el no discutido supuesto de la linealidad. La línea es omnipresente o ineludible y de este modo somos incapaces de poner en entredicho la realidad de su presencia.

Cuando vemos una *línea* de árboles o un *círculo* de piedras, suponemos la presencia de una línea de conexión que no es en realidad visible. Y la suponemos metafóricamente cuando seguimos una *línea* de pensamiento, una *línea* de acción o la *dirección* de un argumento; cuando cubrimos una laguna en la conversación o hablamos del ámbito vital o de la enseñanza de un curso o nos lamentamos de que nuestra carrera se ha interrumpido. Sobre este supuesto construimos los rompecabezas de los niños; nuestros tests de ejecución e incluso nuestros tests de salud mental suponen a menudo que la línea está presente en la naturaleza y, lo único que en todo caso hay que hacer, es descubrirla o darle experiencia visual.

¿Pero está presente la línea en la realidad? Malinowski, que escribe para nuestra cultura y utilizando un lenguaje comprensible para sus miembros, describe la aldea Trobriand del modo siguiente: «Concéntricamente con la fila circular de casas de ñame hay un anillo de cabañas». Vio, o al menos representó la aldea en dos círculos. Pero en los textos que él recogió encontramos que los habitantes de Trobriand no mencionaban en ningún momento los círculos ni los anillos, ni siquiera las hileras de casas al referirse a sus aldeas. Cualquier palabra que utilicen para referirse a una aldea, tal como *una* o *esta*, va prefijada por el elemento substantivo *Kway*, que significa

protuberancia o conjunto de protuberancias. Este es el elemento que utilizan lo mismo cuando hablan de un grano de la piel, de una erupción o de las canoas cargadas con ñame. En su lenguaje una aldea es un conjunto de protuberancias. ¿Ven ellos esos círculos? ¿O más bien fue Malinowski quien creó los círculos a partir de su axioma cultural?

Para nosotros, así como en la descripción de Malinowski de los pueblos de la Isla Trobriand, que fue escrita necesariamente de una forma que fuera comprensible para nosotros, la actividad rentable no es ciertamente un conjunto azaroso de actos sino una serie de actos planificados linealmente que conducen a un fin previsto. Su jardinería, con todas las actividades especializadas tanto técnicas como mágicas que en ella intervienen, tiene como fin la obtención de una buena cosecha; su *kula*, que entraña la corta de árboles, el arrastre comunal del árbol a la playa, la construcción o reconstrucción de grandes canoas aptas para la navegación, el aprovisionamiento, las actividades mágicas y ceremoniales que intervienen en ello, todas estas actividades pueden llevarse a cabo solamente si están concebidas linealmente. Pero los Trobriand no describen su actividad de modo lineal; no establecen una relación dinámica entre los actos; no utilizan ni siquiera una conjunción tan inocua como la *y*. He aquí una descripción parcial de la plantación del coco: «Acerca allí el coco, traelo aquí nosotros plantamos el coco, tú te vas, tú plantas nuestro coco. Aquí brota el vástago. Apartamos éste, apartamos este otro, coco-cáscara-fibra juntos, el retoño está junto a la raíz». Nosotros, que estamos acostumbrados a buscar la continuidad lineal, no podemos hacer otra cosa que suplir lo que falta al leer; pero la continuidad no se da en el texto Trobriand; y todo el lenguaje trobriand es según Malinowski, «accidentado», dado en puntos y no en líneas de conexión. La única conjunción que conozco en Trobriand es *pela* que he mencionado más arriba, una especie de preposición que significa también «saltar».

No trato de afirmar que los trobriand no pueden ver la continuidad; más bien que no hacen esa conexión lineal automáticamente como valor entendido. Al ser interrogados persistentemente por Malinowski, por ejemplo, intentaron explicar sus actividades en términos de causa o motivación, expresando posibles «resultados» de la falta de colaboración. Pero Malinowski se dio cuenta de que sus respuestas eran confusas, contradictorias, incongruentes; su respuesta preferida era «fue ordenado desde antiguo», buscando un valor inherente al acto en vez de dar una explicación basada en la conexión lineal. Y cuando no trataban de encontrar una respuesta a preguntas fundamentales, los trobriand no hacían tales conexiones al hablar. Suponían, por ejemplo, que la validez de un conjunto mágico no radicaba en sus resultados sino en su ser mismo: en la idoneidad de su tradición, en el puesto que ocupaba dentro de la actividad establecida, en ser realizado por la persona apropiada, en su fundamento mítico. Buscar la validez a través de los resultados era ajeno a su pensamiento, pero intentaban hacerlo a petición del etnógrafo. Debo añadir aquí que los nombres que dan a las constelaciones sugieren que en este aspecto ven figuras lineales; no estoy en situación de investigar la significación de esto porque no tengo a mano material contextual. En cualquier caso, quisiera señalar que incluso si el trobriand traza ocasionalmente líneas de

conexión entre los puntos, su percepción y experiencia no caen automáticamente dentro de un marco lineal.

No cabe duda que los trobriand realizan lo que para nosotros es una serie de actos que «necesariamente requieren» planificación y finalidad. Hacen regalos y reciben regalos, lo que desde nuestro punto de vista consideramos como un intercambio de regalos. Si trazamos el mapa de sus viajes nos damos cuenta de que van de un punto a otro, navegan a lo largo de una ruta, tanto si lo dicen como si no. ¿Se abstienen simplemente de dar una expresión lingüística a algo que ellos reconocen en la naturaleza? Al nivel no lingüístico, ¿actúan quizá sobre el supuesto de una linealidad a la cual no se da expresión en la formulación lingüística? Yo creo que, cuando se trata de una actividad valiosa, los trobriand no actúan a ningún nivel sobre un supuesto de linealidad. Existe una organización o más bien una coherencia en sus actos, porque la actividad de los trobriand es una actividad establecida en patrones. Dentro de estos patrones un acto suscita una serie preestablecida de actos. Tal vez podamos encontrar un paralelo en nuestra cultura en el tricoteado de un jersey. Cuando yo me pongo a tricotear un jersey, la franja de la parte baja no es la *causa* de la línea del escote ni de las mangas ni de los agujeros de los brazos; y no forma parte de una serie lineal de actos. Es más bien una parte indispensable de una actividad establecida en patrones que incluye todos estos otros actos. Del mismo modo, cuando elijo un modelo de vestido, los actos que la hechura del vestido requiere están ya presentes, están incluidos en el modelo que he elegido. Del mismo modo puede considerarse la idea de los trobriand de que, aunque la cópula es necesariamente preliminar a la concepción, no es la causa de la concepción. Existen diversos actos en el patrón de la procreación; uno de ellos es la cópula; otro, la entrada del espíritu de un difunto en el vientre de la madre. No obstante, aquí hay otra cuestión. Cuando el etnógrafo les insistía o cuando se burlaban de ellos los vecinos Dobuan, los trobriand se mostraban intensamente turbados, dando la impresión de que trataban de mantener una posición en la que tenían que creer. Esto se debe, creo yo, al hecho de que para ellos el patrón es la verdad y el valor; de hecho los actos y el ser obtienen sus valores del patrón en que se incluyen.

De este modo, sigue planteada la cuestión de la percepción de la línea. Es precisamente porque hallan un valor en el patrón que los habitantes de los Trobriand actúan de acuerdo con un patrón no lineal, y no porque no perciban la linealidad.

Pero no toda la actividad trobriand contiene valor; y cuando no lo contiene asume una forma lineal y es totalmente indigna. Por ejemplo el patrón de la relación sexual preceptúa que el joven haga un regalo a la joven; pero si un joven hace un regalo a fin de obtener el favor de la joven, es despreciado. El patrón *kula* incluye la recepción de un regalo del recipiente original; el patrón mantiene completamente separados desde el punto de vista físico y temporal estos actos. A pesar de esto, se acusa a algunas personas de hacer regalos induciendo de esta forma su compañero *kula* a que les haga un regalo *kula* especialmente bueno. Se coloca a estos hombres la vil etiqueta de: hace cambalache. Pero esto significa que el comportamiento lineal, aunque carente de valor y desprecio, existe en la realidad. De hecho, hay en el interior pueblos cuyos habitantes viven principalmente intercambiando productos

manufacturados por ñame. Los habitantes de Omarakna, a los que se refieren los principales estudios de Malinowski, comercian con ellos pero les consideran parias. Es probable por tanto que los trobriand experimenten la realidad en patrones no lineales porque ésta es la realidad que tiene valor, y que por otra parte sean capaces de experimentarla linealmente, cuando el valor está ausente o ha sido destruido. Ello no significa sin embargo que en sí misma esa linealidad esté presente como dato en la naturaleza y que el modelo no lo esté. Nuestra propia insistencia en la línea, como en la causalidad lineal por ejemplo, se basa a menudo en una creencia o valor que están fuera de toda discusión. Para volver al tema de la procreación, en nuestra cultura, el marido, que durante mucho tiempo ha tratado en vano de engendrar hijos, mantendrá sin embargo que la cópula es la causa de la concepción, tal vez con la misma terquedad y obstinación que mostraban los trobriand al mantener la afirmación opuesta.

### *Ausencia de línea guía*

En nuestra cultura la línea no sólo conecta sino que se desplaza. Y del mismo modo que pensamos en una línea que se desplaza de un punto a otro, conectándolos entre sí, igualmente decimos que las carreteras *van* de una localidad *a* otra localidad. Un trobriand no dice que las carreteras conecten dos puntos ni *vayan* de un punto a otro. Sus caminos se contienen en sí mismos, se designan con unidades independientes; no van de un lugar a otro sino que *están*. Y él mismo *está*; no existe entre ellos un equivalente de palabras tales como *hacia* o *desde*. Hay por ejemplo el mito de Tudava, que, según nuestro punto de vista va de pueblo en pueblo y de isla en isla plantando y ofreciendo ñames. El texto trobriand es como sigue: «Brillaba ya aldea Kitava (es decir, terminada) se marcha Navego-Voy a -Iwa; Iwa ancla-va-tierra... Navega. Digumenu... Le ahuyentan (a él)... va... Kwaywata». Se enumera punto tras punto pero su navegación desde y hacia se da como acontecimiento discontinuo. Según nuestro punto de vista, sigue la ruta del sudeste más o menos; pero esto no se da como ruta o línea ni se mencionan nunca las direcciones. De hecho, en los diversos textos que se refieren a los viajes en el archipiélago, no se mencionan nunca los puntos cardinales. Al navegar, los vientos «que siguen» se designan de acuerdo con el lugar donde se encuentran, el lugar donde golpean la canoa, (tales como los vientos-que-empujan-la-embarcación) y no según el lugar de donde procedan. Solamente encontramos nombres para el viento del sudoeste (youyo), y el viento del noroeste (bombatu), pero éstos son meros nombres sustantivos que no tienen nada que ver con la dirección y que corresponden a la clase de viento.

Cuando un miembro de nuestra sociedad hace una descripción objetiva de una persona, sigue una línea imaginaria, normalmente hacia abajo: de la cabeza a los pies, de los cabellos a la barbilla. Los Navaho hacen lo opuesto, siguiendo la línea de abajo a arriba. Los trobriand no siguen ninguna línea, por lo menos ninguna línea que nosotros podamos ver. «Me hierve la cabeza» dice un hechizo *kula*; y sigue enumerando las diversas partes de la cabeza del modo siguiente: nariz, occipucio, lengua, laringe, habla, boca. Otro hechizo para cubrir a uno con una niebla protectora, dice lo siguiente: «yo oscurezco la

mano, oscurezco el pie, oscurezco la cabeza, oscurezco los hombros... » Hay una fórmula mágica en la cual reconocemos una línea, pero es una fórmula que Malinowski no registró al pie de la letra en aquel momento; la tomó luego de memoria y no es improbable que su memoria elaborara la fórmula según la linealidad de su cultura. Cuando el trobriand enumera las partes de su canoa no sigue un orden lineal recto conocible: «la niebla... rodea mi mástil..., el morro de mi canoa... mi vela... mi timón... mi arpón ballenero... el fondo de mi canoa... mi proa... mi quilla... mi palo... mi tablero de proa... mi transversal... el lado de mi canoa». Malinowski hace un diagrama del jardín como pieza cuadrada de terreno subdividida en cuadros; los trobriand se refieren a él en los mismos términos que utilizan al referirse al pueblo, un objeto voluminoso o un conjunto de prominencias. Cuando las parcelas del jardín se reparten entre los jardineros, las parcelas designadas se conceden por nombre, las otras por su situación a lo largo de cada uno de los lados designados del jardín. Después de esto se reparten las parcelas interiores, el «vientre del jardín». El hecho de seguir un margen físico es un procedimiento que encontramos también en otros lugares. En una relación de pueblos de la isla principal hay una larga lista de pueblos que están a lo largo de la costa norte, luego la costa oeste alrededor de la isla y luego la costa sur. Naturalmente, para nosotros es éste un orden lineal. Pero no tenemos indicación ninguna de que los Trobriand vean en ello otra cosa que la situación geográfica, punto tras punto, a medida que se desplazan en una zona físicamente continua; la línea como guía del procedimiento no está necesariamente implícita. No se utilizan términos que pudieran interpretarse como indicación de continuidad, términos tales como «a lo largo de la costa» ni «alrededor» ni «hacia el norte».

### *La relación entre línea y patrón*

Cuando en nuestra cultura nos enfrentamos con acontecimientos o experiencias del yo utilizamos la línea como guía por diversas razones. Hablaré de dos de ellas. En primer lugar, pensamos que debemos organizar los acontecimientos cronológicamente y en orden lineal; ¿cómo podrían de otra manera los historiadores descubrir las causas de una guerra o de una revolución o de una derrota? Entre los trobriand, lo que corresponde a nuestra historia es un conjunto de anécdotas, es decir, puntos no conectados entre sí, contadas sin respetar la secuencia cronológica ni la relación causal; no existe entre ellos distinción gramatical entre las palabras que se refieren a acontecimientos pasados o a acontecimientos presentes o futuros. Y al contar una anécdota no se preocupan de seguir una secuencia temporal. Por ejemplo, los trobriand dijeron a Malinowski: «Comieron taro, vomitaron taro, les repugnaba el taro»; pero si el tiempo, tal como nosotros lo vemos, es una línea móvil, entonces la revulsión venía antes y el acto de vomitar era el resultado, viniendo después. También dijeron: «Esto... madura... cae verdaderamente, nace... deposita la semilla en el vientre suyo»; sin embargo primero viene la semilla y el nacimiento viene después si el tiempo es lineal.

En segundo lugar, organizamos los acontecimientos y objetos en una secuencia que es de culminación, en tamaño e intensidad, en significado emotivo, o según algún otro principio. Nosotros organizamos a menudo los

acontecimientos desde el más remoto al más próximo, no porque estemos interesados en la causación histórica sino porque el presente es la culminación de nuestra historia. Pero cuando el trobriand relata un acontecimiento, no lo organiza desde el punto de vista del desenvolvimiento ni construye un tono emocional. Sus relatos no tienen plan, no tienen desarrollo lineal, no tienen culminación. Y cuando repite su hechizo del jardín, su relación no es de culminación ni de anticulminación; suena a nuestros oídos como totalmente desordenada:

el vientre de mi jardín se eleva  
el vientre de mi jardín crece  
el vientre de mi jardín se reclina  
el vientre de mi jardín es un nido de perdiz  
el vientre de mi jardín es un hormiguero  
el vientre de mi jardín hace recodos  
el vientre de mi jardín es un árbol de madera dura que se eleva  
el vientre de mi jardín se acuesta  
el vientre de mi jardín florece en capullos.

Cuando los trobriand planean su gran expedición ceremonial *kula*, siguen un orden preestablecido. Primero viene la canoa de los *tolabwaga*, un subclan de poca importancia. Después la canoa de los grandes jefes. Pero esto no representa una culminación; después de los grandes jefes viene la gente. El orden recibe su significado, no de la secuencia lineal, sino de su correspondencia con un patrón presente, experimentado y lleno de sentido, que es la recreación o realización del patrón mítico: el que ha sido ordenado desde antiguo y existe desde siempre. Su significado no está en una relación de cosa a cosa sino en la adaptación, en la repetición de una unidad establecida.

Una ordenación de este tipo proporciona a los que pertenecemos a nuestra sociedad una cierta insatisfacción estética, salvo si, a través de un adosado adiestramiento, aprendemos a ir más allá de nuestra expectativa cultural, o cuando somos todavía demasiado jóvenes para haber adoptado el estilo de nuestra cultura. Cuando disponemos ingenuamente los objetos, los organizamos sobre algún principio lineal de culminación. Pensemos en la inauguración de un curso universitario, en el que se dispone el claustro de profesores por orden de rango o antigüedad o por algún otro signo de importancia, y en el que los estudiantes se colocan de acuerdo con su altura física, desde el más bajo al más alto, lo que en realidad carece absolutamente de significado en lo que se refiere a la educación universitaria, que es precisamente el motivo del acto. Incluso cuando los más sofisticados tratan de hacer caso omiso de este principio, no están totalmente inconscientes de él; están omitiendo deliberadamente algo que está ahí.

Y nuestra organización de la historia, cuando estamos involucrados personalmente en ella, es fundamentalmente de culminación. Mi bisabuela se alumbraba con una vela, mi abuela utilizaba una lámpara de keroseno, mi madre estudió con luz de gas, yo lo hice con una bombilla desnuda colgada del techo y mis hijos tienen luz fluorescente indirecta. Esto es el progreso; es la

secuencia que tiene un sentido. Para los trobriand, la culminación de la historia es algo abominable, es la denegación de todo lo bueno, ya que implica no sólo que existe un cambio sino también que el cambio aumenta el bien; para el trobriand el valor está en la identidad, en la repetición del patrón, en la incorporación de todo el tiempo en el mismo punto. Lo bueno en la vida es la identidad exacta con toda la experiencia pasada de los trobriand y con toda la experiencia mítica. No hay frontera entre la pasada existencia trobriand y el presente; el trobriand puede decir que una acción ha sido terminada pero esto no significa que tal acción sea una acción pasada; puede estar terminada y ser presente "o estar fuera del tiempo. Donde nosotros diríamos «hace muchos años» utilizando el tiempo pasado, el trobriand dice «durante la infancia de mi padre» y utiliza verbos no temporales; coloca el acontecimiento desde el punto de vista de la situación y no desde el punto de vista temporal. El pasado, el presente y el futuro se presentan lingüísticamente como idénticos, están presentes en su existencia; y la identidad con lo que nosotros llamamos el pasado y con el mito representa un valor para el trobriand. Donde nosotros vemos una línea de desarrollo, el trobriand ve un punto que, todo lo más, se acrecienta en valor. En aquello en que nosotros encontramos placer y satisfacción por el hecho de desplazarnos a partir del punto, cambiando en lo referente a la variedad o progreso, el trobriand lo encuentra en la repetición de lo desconocido, en el mantenimiento del punto: es decir en lo que nosotros llamamos monotonía. La validez estética, la dignidad y el valor le llegan, no a través de la organización en una línea de culminación, sino más bien en la constante incorporación de los acontecimientos dentro de su orden original y no lineal. La única historia que para él tiene sentido es la que evoca el valor del punto o la que, en su repetición, acrecienta el valor del punto. Por ejemplo, todas las ocasiones en que un objeto *kula* participa se convierten en un ingrediente de su ser y acrecientan su valor; todas estas ocasiones se enumeran con gran satisfacción, pero el curso lineal del objeto *kula* que viaja no es importante.

Como nosotros vemos nuestra historia desde el punto de vista de la culminación, planeamos también desde el punto de vista de la culminación nuestras futuras experiencias, que nos conducen a una futura satisfacción o significado. ¿Quién que no fuera un niño muy pequeño empezaría su comida por un pastel de fresas tomando como postres las espinacas? Nosotros hemos llegado a identificar el final de la comida con el punto máximo de satisfacción e identificamos semánticamente las palabras *postres* y *premio*, (*dessert* y *reward*) exclusivamente a causa de la similitud de su colocación en una línea de culminación. La comida trobriand no tiene postre, no tiene culminación. El bocado especial, el entremés se come *junto con* el alimento básico; no es algo «que se espera» mientras se consume el alimento básico carente de significado.

Ninguna de las actividades de los trobriand se adapta a una línea de culminación. No existe ningún empleo, ninguna tarea, ningún trabajo especialmente duro que encuentre su premio fuera del acto. Todo trabajo contiene su propia satisfacción. No podemos hablar de la relación E — R (Estímulo — Reacción) ya que toda acción contiene un «estímulo» inmanente. El presente no es un medio para la satisfacción futura sino que es el bien en sí

mismo, de la misma manera que el futuro es también el bien en sí mismo; ni mejor ni peor, ni de culminación ni de anti-culminación, es decir, no está conectado ni distanciado linealmente. De ello se sigue que el presente no se evalúa con arreglo al lugar que ocupa dentro de una línea de acción que conduce hacia arriba hasta un final valioso. En nuestra cultura, raramente podemos evaluar el presente por sí mismo. Yo digo que Sally está de vendedora en unos grandes almacenes, pero esto no significa nada en sí mismo. Adquiere algún significado cuando añado que acaba de graduarse en Vassar. No obstante, yo sigo diciendo que ha sido subdirectora en Vogue, luego enfermera, luego asistenta y luego maestra de escuela. Pero esto es una confusión; no tiene significado ni tiene sentido porque no conduce a nada. No se puede relacionar un trabajo con el otro y no explica su personalidad. Sin embargo, añado ahora que está reuniendo material para un libro sobre la madre trabajadora. Esto tiene ya un sentido en relación con su carrera. Su trabajo es bueno y la hace feliz porque forma parte de un plan que conduce a la obtención de un sueldo mayor, de un mayor reconocimiento y de una mayor categoría. Se publicó en una revista un artículo sobre una chica universitaria que durante las vacaciones de verano se enamoraba del lechero; el lector sentía cierta intranquilidad hasta descubrir que el muchacho hacía de lechero durante el verano a fin de pagarse los estudios en la facultad de Derecho de Columbia. Nuestra evaluación de la felicidad y de la infelicidad está ligada con este desplazamiento a lo largo de una línea que conduce a un fin deseado. En el cumplimiento de esta carrera —no en la plenitud del yo como punto— es donde encontramos el valor. Nuestra concepción de la libertad descansa sobre el principio de no interferencia con esta línea en movimiento, de la no interrupción en la dirección propuesta.

Es difícil decir si la culminación se da en la experiencia o si se impone siempre sobre lo dado. En la época en que se daba por supuesto que el progreso y la evolución estaban en la naturaleza, nuestros músicos y escritores nos dieron obras basadas en este principio de culminación. En la actualidad, nuestros artistas más reflexivos no presentan la experiencia desde este punto de vista. Por otra parte, ¿es la emoción misma un sentimiento de culminación? La culminación para nosotros evoca «la excitación» o «el drama». Pero hay culturas, como la Tikopia, en que la vida se vive en un plano invariable, emotivo, sin excitación ni culminación. Experiencias que nosotros sabemos culminantes, son descritas por ellos sin culminación. Por ejemplo ellos, igual que los trobriand, describen la relación sexual como un conjunto de experiencias placenteras. Pero a Malinowski le preocupa esto: no puede situar el beso erótico en la experiencia trobriand porque no tiene función de culminación. También en nuestra cultura el parto representa una culminación. El tocólogo considera el embarazo como un incómodo medio de llegar a un final culminante. Para la mayor parte de las mujeres, se suprime hoy en el parto toda la intensidad de la experiencia física natural; pero la proximidad del nacimiento es un período de creciente tensión y el drama aparece en el reconocimiento social del acontecimiento, la espectacular acumulación de regalos, flores, telegramas. El embarazo no se anuncia formalmente ya que, si no se materializa en el parto, no ha alcanzado su fin; y el hecho de no llegar a la culminación se considera en cierto modo vergonzoso. En sus últimas fases el

embarazo puede subrayarse por medio de algún indicador; pero todo tiende al nacimiento y no se trata de celebrar el embarazo mismo. Entre los trobriand, el embarazo tiene significado por sí mismo como un estado del ser. En el primer embarazo se hace una larga ceremonia preparada por mucha gente, mediante la cual se celebra el embarazo. No se trata de asegurar el nacimiento; no tiene *como fin* una mayor comodidad durante el embarazo; no conduce a un parto más fácil ni al nacimiento de un niño más sano. La piel de la mujer se blanquea para que esté lo más bella posible; pero esto no conduce a nada ya que no se hace para atraer a los hombres, ni siquiera a su propio marido.

### *Conclusión*

¿Tenemos entonces razón al aceptar sin objeciones la presencia de una línea en la realidad? ¿Estamos en situación de decir con seguridad que los trobriand están equivocados y nosotros tenemos razón? Gran parte de nuestro actual pensamiento y de nuestras evaluaciones se basan en la premisa de la línea y de la bondad de la línea. Se ha negado la entrada en la Universidad a algunos estudiantes porque el curriculum-vitae que acompañaba a sus solicitudes mostraba una ausencia de línea; les faltaba el sentido de la dirección y la capacidad de planear; no se les consideraba adecuados por su carácter ni tampoco intelectualmente. Nuestra concepción de la formación de la personalidad, la importancia que damos al éxito y al fracaso y a la frustración en general, se basa en esta línea postulada axiomáticamente. ¿Cómo puede existir un atasco sin un movimiento o esfuerzo lineal preconcebido? Si yo paseo por un camino porque me gusta el campo o si no necesito llegar a un determinado punto en un determinado momento, entonces no me preocupa encontrar en mi camino un charco que no pueda saltar; arrojé piedras a ese charco, me quedo mirando los círculos del agua y luego elijo otro camino. Si la cosa merece la pena por sí misma, simplemente por ser buena y no porque conduzca a algo, en ese caso el fracaso no tiene significado simbólico alguno; sólo da como resultado el hecho de no tomar pastel después de la cena o de tener menos dinero para el presupuesto familiar; no es personalmente destructivo. Pero en nuestra cultura el fracaso es enormemente destructivo porque no se trata solamente del fracaso de la empresa; es el yo móvil, en devenir, el yo linealmente concebido el que ha fracasado.

Los etnógrafos han observado ocasionalmente que los pueblos que ellos estudiaron no mostraban intranquilidad alguna cuando se les interrumpía. ¿Indicaba esto que esas personas tenían un temperamento tranquilo o bien puede significar que en realidad no se les interrumpía porque no tenían expectativa alguna de continuidad lineal? Estas cuestiones son nuevas en la antropología y la mayor parte de los etnógrafos nunca se preocupó de recoger un material que las contestara. No obstante, tenemos suficiente material para poner en entredicho la idea de que la línea es el principio básico de toda experiencia; esté o no presente en una realidad dada, no está siempre presente en la realidad experimentada. Ni siquiera podemos darla por supuesta entre aquellos miembros de nuestra sociedad que no están impregnados de modo total e ingenuo en su cultura, entre muchos otros, por ejemplo, en

nuestros artistas. Y, al estudiar otras culturas, debemos guardarnos de hacer el supuesto, escasamente razonado, de que sus acciones se basan en la predicción de una realidad lineal.

# COMENTARIOS SOBRE LAS «CODIFICACIONES LINEALES Y NO LINEALES DE LA REALIDAD»

*Robert Graves*

Cuando se examinan las diferencias entre los compuestos de sonido que se aplican en los diversos países a la misma realidad, debemos asegurarnos de que se trata de la misma realidad. Las palabras *brot*, *pain*, y *pan* reciben un solo significado en un diccionario políglota inglés: es decir «*bread*». Pero la pesada palabra alemana *brot*, la ligera palabra francesa *pain* y la dura palabra española *pan* no expresan todas ellas la misma realidad. Las diferentes palabras utilizadas en estos tres países para significar *parlamento* o *contrabando* reciben también un solo significado en el diccionario políglota inglés. Sin embargo la actitud pública respecto al Parlamento o el contrabando varía en tan alto grado entre Alemania, Francia y España que no se pueden identificar estas realidades sin hacer violencia a la historia nacional.

Cuando un español vuelve a su país después de una visita a Alemania describe el *brot* como «*una especie de pan*» y el Reichstag como «*un poco como las Cortes nuestras*». No percibe la misma realidad porque no es la misma. En cuanto a *geld*, *argent* y *dinero* traducidos al inglés como «*money*», la realidad física de dinero y las diferentes actitudes nacionales respecto al mismo varían también enormemente.

Dudo que Mrs. Lee (autora del anterior artículo) haya pensado lo suficiente en el uso metafórico de «*sister*» (hermana) en inglés. No significa meramente «*una hembra que tiene uno o los dos padres físicos en común con uno o más varones o hembras*». A veces corresponde al término *kainga* («*parientes simpáticos*») en javanés ontong: por ejemplo el «*sisters on the trapeze*» (hermanas del trapecio), «*the Press sisterhood*» (la hermandad de la Prensa), «*sisterly teasing*» (bromas fraternales). A veces corresponden al término *ave* en el cual está implícitos «*el formalismo, la prohibición, la tensión*» y del cual se suprimen los chistes vulgares: como cuando se llama a una enfermera del hospital «*sister*» (hermana), o un predicador se dirige a sus «*sisters in Christ*» (hermanas en Cristo).

El idioma inglés no parece funcionar sobre principios muy diferentes del dialecto indio Wintu mencionado por Mrs. Lee. La palabra Wintu *poq* corresponde exactamente a la palabra inglesa «*peg*» (estaca, pata) y nos hace pensar que esta palabra Wintu pudo estar tomada del inglés:

1. Sujeté los tirantes con estacas en el suelo
2. Le vi agachado sobre una pierna
3. Los pájaros saltan alegremente en la nieve buscando migas de pan
4. Patas de seta las llamamos aquí
5. Ibas de puntillas delante de mí.

Y en inglés no es infrecuente dar distintos nombres a las cosas según la fase de crecimiento que han alcanzado. El trobriand puede llamar al ñame *taytu* o *yowana* o *silasata* o alguna otra palabra según su tamaño y madurez; pero el cazador inglés tiene distintos términos para designar a un venado a medida que pasa desde el estado de cervatillo al de ciervo; y el pescador tiene otra

gama de términos precisos para el salmón en crecimiento —*alevín, par* (esguín), *smolt* (murgón), *grilse* (salmón joven que sólo ha estado una vez en el mar), *kelt, salmón*.

Los conceptos de dirección lineal, la planificación de los trabajos, el cálculo de formas de actuación, la concesión de premios por el trabajo encuentran favor en una sociedad que vive en un clima frío y tiene dificultades en la agricultura y en la obtención de combustible. En muchas islas del Pacífico, hace una o dos generaciones, cuando los nativos podían vivir con escasos medios y con un esfuerzo mínimo y no necesitaban ir ninguna parte excepto para divertirse, se estimaba en muy poco la prosecución de un fin determinado una vez que se habían establecido las convecciones sociales de ayuda mutua y tolerancia. Nadie sentía la necesidad de pensar en el pasado ni de planear el futuro. Pescar era un diversión y cuando una familia estaba cansada del ñame y del cerdo alguien decía: «Vamos a pescar». E iban a pescar.

Como W. H. R. Rivers observó en una isla melanesia —no recuerdo cual— ninguna persona concreta se hacía cargo de la expedición, nadie decía quien marcaría el rumbo (la ruta más agradable) ni quien empuñaría el timón, sino que todo se producía naturalmente y sin discusiones, por un impulso de grupo. Había funciones y deberes hereditarios, naturalmente, pero esto servía simplemente para hacer innecesarias las decisiones o directrices individuales. Los comerciantes occidentales ha tenido a menudo dificultades al enfrentarse con esta falta de propósito: para obtener suministros regulares de copra debían crear necesidades y suscitar ambiciones enseñando así a los nativos a planear y organizar.

Este problema no ha sido fácil de resolver ni siquiera dándoles ginebra, juguetes y sesiones de cine. También los niños occidentales cuando están de vacaciones, sin deberes ni preocupaciones, convierten en culto esta falta de propósito, lo cual a menudo hace enfadar a sus padres. «¿Por qué no hacéis algo útil?» preguntamos, y solamente podemos inducirles a hacer algo útil adoptando el sistema del comerciante; la única diferencia está en que les demos helados en vez de ginebra. En las escuelas de habla inglesa, los juegos constituyen el principal recreo de los niños, y hasta hace pocas generaciones, cuando se convirtieron en obligatorios y fueron organizados por los profesores y monitores, esos niños jugaban por jugar, igual que lo hacen los *trobriand*, al menos en teoría. Hoy, sin embargo, se fomentan el profesionalismo desde muy temprano y los niños juegan para ganar el partido y no para divertirse.

Cuando yo era pequeño, solía pasear sin ningún propósito concreto, pero esta fase pasó pronto, como resultado del condicionamiento finalista de la familia, y mis salidas se hicieron deliberadas para ver algo o traer algo a casa. En los países mediterráneos no se insiste tanto en este finalismo como en Europa del Norte; la gente vive con menos esfuerzo y tiende a deambular de un lado para otro sin objetivo alguno. Pero, para un inglés condicionado en su cultura, es difícil andar sin ninguna dirección. En una ocasión yo escribí:

SIN DIRECCIÓN  
Andar sin dirección  
sin preocupación,  
por las colinas,

nunca lo encontré fácil.  
Lanzaba hojas o ramitas  
al aire  
esperando que su caída fuera profética  
y señalara «hacia allí».  
O bien, supersticiosamente  
me apartaba un poco  
de una dirección segura.  
Pero no podía desviarme  
o bien ascendía  
lo que había evitado  
al vagar en otra ocasión,  
o que no había evitado.  
O llamaba a mi compañía  
a un espíritu ciego  
y seguía su vagar  
hasta que mis pies se perdían.

La tiranía de la línea directriz, no obstante, no puede ser muy antigua, a juzgar por las palabras que transmiten el sentido de la linealidad. «Line» en inglés procede del latín *linea* que originalmente significa el hilo de lino tenso colgante del huso, y no tenía dirección lateral. La palabra griega para «recto», *orthos*, significaba originalmente «levantarse hacia arriba desde una postura inclinada», y sólo más tarde transmitió un alcance lateral. «Circle» en inglés es *circulum* en latín, sonido onomatopéyico procedente del ruido kirk-kirk hecho por el halcón (*kirke* en griego) cuando gira en una lenta espiral. La palabra griega *kuklos* («círculo») es otra forma de la misma palabra. «Círculo» se aplicó más tarde por analogía al lento girar de un buey o un asno con los ojos vendados en un molino y a la huella circular que dejaban sus cascos.

La economía de la línea recta en agricultura se patentizó cuando el arado desplazó al azadón de pico; el valor de la línea recta en el arte de hacer la guerra se hizo evidente cuando la táctica del escudo y de la espada corta desplazó a la lucha cuerpo a cuerpo con espada ancha y cuando los caminos militares rectos que irradiaban desde la capital nacional hicieron posible defender los puntos amenazados de la frontera con rapidez y con una considerable fuerza. Sin embargo, el procedimiento de arar en línea recta ha demostrado ser una calamidad para la agricultura porque acumula bolsas de polvo; y la concepción lineal del arte militar ha demostrado ser una calamidad al enfrentarse con las tácticas de infiltración no lineal; igualmente, el ordenamiento de personas y cosas sobre principios lineales ha traído consigo una innecesaria miseria humana.

«La naturaleza abomina de la línea recta». Un amigo mío neozelandés que tiene la mente organizada linealmente criticaba en una ocasión el despilfarro arquitectónico de una vieja casa de campo en que yo vivía: según me dijo, la línea de plomada, el nivel y la *te* en cuadro habrían reducido el coste de la construcción en una cuarta parte. Yo contesté en su propio lenguaje que la eficiencia del trabajo de los ocupantes de la casa debe tenerse también en cuenta desde el punto de vista financiero. Hablé de recientes experimentos que

ponían de relieve la fatiga experimentada por los obreros industriales como reacción a la línea recta y la alta incidencia de histeria nerviosa en los bloques de viviendas de las ciudades, en que, por razones económicas, se construyen las calles completamente paralelas y las casas idénticas, sin que ninguna irregularidad dé descanso al ojo. Esto puede explicar, dije, por qué razón las casas de campo se mantienen muy limpias mientras que las viviendas de las ciudades tienden a estar sucias.

Los trobriand no insisten en que la actividad sexual sea la causa de la procreación, aunque se dan cuenta de que es un antecedente necesario. Pero esta actitud independiza muy acertadamente (y yo creo que a propósito), dos conceptos muy diferentes: el amor erótico y la paternidad. En Melanesia, se consideran legítimas las relaciones pre-matrimoniales y, debido a unas ciertas precauciones profilácticas naturales, las muchachas muy raramente quedan embarazadas antes de elegir a su marido. Oficialmente, en la civilización occidental, las relaciones pre-matrimoniales son limitadas por algunas iglesias, salvo que tiendan al fin de la procreación. Solamente desde la difusión de los métodos contraceptivos artificiales ha empezado a aceptarse tácitamente el sistema de Melanesia que los misioneros Victorianos consideraban tan intrínsecamente malo (igual que el sistema canaanita lo era para los profetas hebreos), en las grandes ciudades de Inglaterra y Norteamérica. Las relaciones pre-matrimoniales, una vez liberadas de la ansiedad del posible embarazo, resultan ser ahora un procedimiento razonable de descubrir las propias necesidades o gustos sexuales porque el amante es un amante y no un posible padre.

Esto nos lleva a considerar el disgusto que sienten los trobriand cuando el favor amoroso se concede a cambio de un premio o cuando se hace un regalo con la esperanza de obtener otro tan bueno como el primero, o mejor. Los representantes más comercializados del mundo occidental nunca expresan este disgusto porque para ellos «todo tiene su precio», aunque a veces se lamenta de ello la llamada «sociedad decente». Está implícito este sentimiento en términos tan oprobiosos como «amor por dinero», «rascacuartos» y «generosidad calculada» que se utilizan siempre que se piensa que una determinada relación debiera considerarse como relación comercial. El principio comercial parece aplicarse con mucha menos frecuencia al trabajo en Europa que en Norteamérica, donde la artesanía (la teoría de que uno trabaja para hacer bien un trabajo) ha sido desplazada desde hace mucho tiempo por la empresa (la teoría de que uno trabaja para ganar dinero, sin poner ningún interés particular en los bienes producidos). La actual inestabilidad comercial de la Gran Bretaña puede ser causada en parte por la mala disposición a considerar la artesanía un lujo, como los americanos han acordado considerarla.

El premio como culminación del trabajo adquiere especial importancia en las regiones en las cuales la comida no brota espontáneamente de los árboles y debe ser producida con una larga secuencia de complicadas operaciones agrícolas; pero difícilmente puede decirse que no exista también entre los trobriand cuando vuelven a casa hambrientos después de una fructífera expedición de pesca y esperan el banquete de fiesta. Y la idea de Mrs. Lee de que todos los occidentales esperan el postre es sin duda una falacia. La mayor

parte de las mujeres lo esperan; la mayor parte de los niños también; pero la mayor parte de los hombres siguen interesándose principalmente por la carne, igual que los héroes de Hornero. Etimológicamente, en inglés la palabra *dessert* no significa «lo que ha sido merecido» (*desservi*); por el contrario, significa *trivia*, las manzanas y las nueces que se traen a la mesa > después de haber *desservi* el plato principal, es decir, cuando este plato se ha retirado. A los hombres, el dulce que les gusta es la gelatina de grosella, que se sirve en Inglaterra con el cordero, o la gelatina de arándano que se sirve con el pavo, o la salsa de manzana que se sirve con el cerdo.

El concepto occidental del premio como culminación han fomentado el medro, beneficiando así a los bancos y a las compañías de seguros y, en los casos en que esta culminación puede aplazarse hasta el «cielo», ha permitido a los empresarios codiciosos explotar a sus esclavos a sueldo. Pero hoy en Europa la culminación del premio no es tan válida como solía ser. La virtud de la economía está pasando de moda: la gente sensata tomará el mejor desayuno que pueda permitirse para sentirse fuerte a lo largo de la jornada de trabajo. Calculan que de otra manera estarían demasiado cansados para tener hambre a la hora de cenar. Fue Samuel Butler, el importante modernista del siglo xx, quien observó que la gente sensata come siempre el racimo de uvas de arriba a abajo, comiendo primero las grandes. Añadió que si la resaca precediera a las delicias de la intoxicación, la borrachera sería una virtud cristiana.

Es posible que en América, cuando se le pide a uno que describa a una persona, siga una línea imaginaria, normalmente de arriba a abajo. En Inglaterra vamos directamente a los rasgos más sobresalientes: «un hombre alto, ligeramente cojo, con una nariz roja, gafas sin montura, gran vientre, complexión oscura, manos regordetas, ojos legañosos, no mucho pelo». Si nos piden nombrar todos los condados ingleses con sus capitales no seguimos tampoco una línea de arriba a abajo, salvo que las hayamos aprendido de memoria en la escuela. Yo por mi parte recordaría sólo los tres primeros de la lista: Northumberland, Newcastle-upon-Tyne; Durham, Durham on the Weir; Yorkshire, York on the Ouse. Después de esto, me comportaría como un trobriand: hablaría del Lancashire como el rival de Yorkshire; después, de Staffordshire, otro condado industrial; luego me acordaría de Derbyshire en el norte; luego hablaría por contraste de los condados relativamente aletargados e intactos de Somerset, Dorset, Devon y Cornwall; luego pasaría a East Anglia para respirar un soplo de viento del este o volvería al norte para hablar de Westmoreland y Cumberland, etc. Incidentalmente, ninguno de nuestros condados tiene fronteras en línea recta, como tienen la mayor parte de los estados americanos y canadienses y muy pocas de nuestras carreteras van en línea recta, de modo que no se fomenta la memoria lineal.

Mrs. Lee parece equivocada al sugerir que cuando un trobriand relata un acontecimiento «no existe una organización siguiendo el desenvolvimiento, ni una construcción de tono emocional... no existe plan, ni desarrollo lineal, ni culminación», salvo naturalmente que Malinowski nos haya engañado con su leyenda de *Inuvayla'u*, historia demasiado obscena para ser transcrita aquí, la cual tiene un perfecto desarrollo: las seducciones de *Inuvayla'u*, la angustia de su gente, su auto-castración, su triste partida de la isla, su anhelante regreso,

su apacible final. Y hay un aspecto de la vida isleña en el cual, según Malinowski, puede considerarse que los trobriand son extremadamente finalistas: el aspecto erótico. A menudo utilizan juegos, especialmente el juego de esconderse y el juego de la cuerda, como excusa para cortejar a las mujeres y emplean mucho tiempo trabajando en hechizos mágicos para ganarse a las vírgenes que se resisten. Las muchachas que toman parte en incursiones sexuales organizadas contra los jóvenes de los pueblos vecinos van en teoría para divertirse; pero Malinowski escribe que suele considerarse que la verdadera razón es que quieren obtener nuez de areca, tabaco y joyas personales en forma de regalos amorosos.

# EL REFLEJO LINGÜÍSTICO DEL PENSAMIENTO WINTU

Dorothy Lee

Este estudio se hizo sobre el supuesto de que el lenguaje de una sociedad es uno de los sistemas simbólicos en que se expresa la imagen del mundo estructurada por esa sociedad. De acuerdo con este supuesto los sistemas de parentela, rito y otros aspectos del simbolismo y comportamiento cultural darán al ser analizados el mismo fundamento de conceptualización y categorización, el mismo enfoque respecto a la realidad y a la definición de la verdad.

Un principio básico del lenguaje wintu, expresado tanto en categorías nominales como verbales, es que la realidad —verdad última— existe con independencia del hombre. La experiencia humana actualiza esta realidad, pero no afecta de otro modo su existencia. Fuera de la experiencia del hombre esta realidad es ilimitada, indiferenciada e intemporal. El hombre cree en ella, pero no la conoce. Se refiere a ella en su lenguaje, pero no la afirma; no la toca con sus sentidos, no la viola. Dentro de su experiencia, la realidad asume una cierta temporalidad y unos ciertos límites. Al incidir sobre su conciencia le impone una cierta configuración temporal. A partir de las calidades y esencias indiferenciadas de la realidad dada, él individualiza y particulariza, imprimiéndose a sí mismo tímidamente y de modo transitorio, llevando a cabo actos de voluntad con circunspección. La materia y las relaciones, la esencia, la calidad, todas ellas son dadas. El wintu actualiza un determinado designio, dotándole de temporalidad y de forma a través de su experiencia. Pero él ni crea ni cambia; el designio permanece inmutable.

Lo dado, como contenido indiferenciado, está implícito en las categorías nominales de los wintu. Los nombres —excepto los términos de la parentela, que están clasificados con pronombres— hacen referencia primariamente a la sustancia genérica. Para los wintu, lo dado no es una serie de detalles a clasificar en los universales. Lo dado es masa indivisa; una parte de esta masa la delimitan los Wintu en un individuo determinado. Lo particular existe por tanto no en la naturaleza, sino en la conciencia del que habla. Lo que para nosotros es una clase, una pluralidad de detalles, es para él una masa, una cualidad o un atributo. Estos conceptos son únicos para el wintu; la palabra *rojo*, por ejemplo, es la mismo que *rojez* o masa *roja*. La pluralidad, por otro lado, no se deriva de lo singular y tiene escaso interés para él. No tiene forma plural nominal y cuando utiliza una palabra en plural, tal como *hombres*, utiliza una raíz que es completamente diferente de la palabra en singular; *hombre* es Wi'Da, mientras que *hombres* es q'i.s.

Para cualquiera que esté educado en la tradición indoeuropea, ésta es una posición difícil de entender. Nosotros sabemos que el plural se deriva del singular. En nuestra gramática es lógico y natural empezar con la forma singular de un hombre o de un verbo y luego ir al plural. Cuando nos enfrentamos con palabras como *grupo* o *manada* o *rebaño*, les llamamos plurales colectivos. Las palabras tales como *cerdo* o *ciervo* que en inglés no hacen distinción morfológica entre el singular y el plural (*sheep* o *deer*), se

explican sobre la base de un accidente histórico o de la mecánica de su pronunciación. Pero para los wintu es natural hablar de ciervos o de salmones sin establecer distinción de número; para él un rebaño es un todo, no un conjunto de individuos singulares. Para nosotros, la distinción del número es tan importante que no podemos mencionar un objeto salvo que indiquemos también simultáneamente si es singular o plural; y si hablamos de ese objeto en tiempo presente, el verbo que utilizamos debe expresar este número. Y los griegos tenían que hacer algo más que esto; si tenían que hacer una afirmación tal como *la tercera persona que entró era vieja y ciega*, las palabras *tercera, que entró, era vieja y ciega*, aunque se refieren a conceptos no cuantitativos, tenían que reiterar la singularidad del hombre. Los wintu, por otra parte, indican el número solamente si el que habla decide hacerlo. En tal caso pueden cualificar su nombre con una palabra tal como *muchos* o *uno*; o pueden expresar la pluralidad del objeto o del sujeto mediante especiales formas del verbo.

El cuidado que nosotros ponemos en la distinción del número es prodigado por los wintu mediante la distinción entre lo particular y lo genérico. Pero aquí hay otra diferencia: mientras nosotros encontramos el número ya presente en la sustancia misma, los wintu imponen la particularidad sobre la sustancia. Nosotros debemos utilizar un plural cuando nos encontramos con objetos plurales; los wintu deciden utilizar una forma particularizante. Es cierto que para algunos nombres, como los que se refieren a personas y animales vivientes, los wintu utilizan una forma particularizante casi siempre; que para las sustancias que nosotros consideramos también como genéricas, tales como fuego, arena y madera, ellos utilizan siempre una forma genérica. Pero estos son meramente modos habituales de hablar de los cuales los wintu pueden desviarse y de hecho se desvían.

Sus distinciones, por tanto, son subjetivas. Arrancan de *blancura* o *blanco* (xayi), una cualidad, y derivan de esto, como observadores, lo particular —*lo blanco*— (xayit). Mediante el uso de sufijos derivativos, limitan una parte de la masa. Tomemos por ejemplo la palabra *ciervo* (*no.B+'*: el ' es el signo de lo particular en el nominativo). En los casos que doy utilizo sólo el caso objetivo, *no.B* para lo genérico y *no.Bum* para lo particular. Un cazador salió de caza pero no vio a ningún ciervo, *no.B*; otro mató un ciervo, *no.Bum*. Una mujer llevaba un ciervo, *no.B*, a su madre; un cazador trajo a su casa un ciervo, *no.Bum*. Pero el ciervo de la mujer fue cortado en trozos y llevado, como masa informe en su cesta colgada a la espalda; pero el hombre trajo los dos ciervos enteros colgados de su hombro. Unos hermanos iban a comer venado; dijeron «anciano, ven con nosotros y come *venado* (no.B). » El viejo replicó, «podéis comer este hediondo *venado* (No.Bum). » Los hermanos lo consideraban carne de ciervo; para el anciano era la carne de un determinado ciervo, un ciervo que había sido muerto cerca del habitáculo humano y que había comido los desperdicios del hombre. He registrado dos versiones del mismo cuento, explicadas respectivamente por un hombre y una mujer. El hombre se refiere a las armas e instrumentos humanos en lo particular; la mujer las menciona como genéricas. La utilización de la palabra *sem* (sec) es reveladora en este aspecto. Genéricamente, *sem*, significa *mano* o *ambas manos* de una persona,

con los dedos incluidos en una masa; si se extiende la mano, las partes de la mano se delimitan, *semum* (dedos).

Para los wintu, por tanto, la esencia y la cualidad son genéricas y se encuentran en la naturaleza; son permanentes y no se ven afectadas por el hombre. La forma es impuesta por el hombre a través de un acto de voluntad. Pero la impronta del hombre es temporal. El ciervo aparece como un individuo solamente en el momento en que habla; tan pronto como deja de hablar, el ciervo se confunde en la esencia del ciervo.

El concepto de la inmutabilidad de la esencia y de la transitoriedad de la forma, de la fugaz significación de la delimitación, se refleja en la mitología wintu. La materia siempre estuvo allí; el Creador, *aquél que está arriba*, un ente vago, fue realmente un informador. La gente no *llega a la existencia*, como yo digo en mi defectuosa traducción literal de los mitos; *crecen del suelo*; existieron siempre. La aurora y la luz del día, el fuego y la obsidiana siempre han existido, almacenados; son finalmente robados y se les da un nuevo papel. En los mitos, diversos seres *forman* hombres de materiales que ya existen; el coyote, por ejemplo, convierte bastones en hombres. La forma es cambiante y carece relativamente de importancia. Los seres, el coyote, el gallinazo, el oso pardo, etc., son desconcertantemente hombres y animales en sus atributos, sin asumir nunca una forma estable. Incluso esta forma semidefinida puede cambiar con facilidad; el pájaro cardenal se desvanece, por ejemplo, y se convierte en un saltamontes. Cuando hablan en inglés, los wintu hablan de estos seres como coyote, colimbo y no de *un coyote*. Hemos supuesto que con ello quieren decir un nombre propio. Pero es probable que se refieran a algo no delimitado, del mismo modo que nosotros distinguimos, por ejemplo, entre fuego y un fuego. Estos seres mueren y reaparecen en otro mito sin explicación. Llegan a ser eventualmente los coyotes y osos pardos que conocemos, pero no a través de un proceso de generación. Representan un prototipo, un gene, una cualidad que, no obstante, ño está rígidamente diferenciada de otras cualidades.

La premisa de primacía del todo encuentra expresión en el concepto que el wintu tiene de sí mismo como originalmente uno, y no como suma de miembros. Cuando yo pregunté la palabra con que se designaba el cuerpo, me dijeron el término *toda la persona*. El wintu no dice *me duele la cabeza*; dice *yo duelo la cabeza*. No dice *mis manos están calientes*; dice *yo manos estoy calientes*. No dice *mi pierna*, salvo muy raramente y por alguna razón muy válida, por ejemplo, cuando su pierna ha sido separada del tronco. Los vestidos que lleva son parte de este todo. Una chica wintu no dice *su vestido estaba roto*, sino que dice *estaba rota de vestido*. Al tratar del todo, los diversos aspectos referidos son genéricos; solamente se utiliza la particularización cuando es necesaria como medio de distinguir los pulgares o los dedos de los pies y de las manos. Pero cuando la pierna no forma parte del todo, cuando el sujeto arranca el corazón de una víctima, entonces se utiliza la particularización, ya que la actividad se ve desde el punto de vista del sujeto. Y cuando una mujer está planchando su vestido, que ya no forma parte de su cuerpo, se refiere a ese vestido como algo separado: *mi vestido*.

En su frase verbal, el Wintu aparece humildemente ante la inmutable realidad, aunque no queda paralizado en la inactividad. Se enfrenta aquí con

una existencia que existe independientemente de él y que debe aceptar sin preguntar. Una parte limitada de esto llega a su conocimiento; su conciencia, conocimiento y sensación actúan como elemento de limitación y formalización sobre la realidad informe. De esta parte delimitada habla completamente en términos de los límites de su propia persona. Utiliza una raíz, derivada de la raíz primitiva, que significa *conozco* o *esto está dentro de la experiencia*. Los sufijos que utiliza con esto llevan consigo en cada caso la fuente particular de su información o, para decirlo de otra manera, el aspecto particular de sí mismo a través del cual ha llegado a conocer lo que afirma. El material que presenta le ha sido conocido a través de sus ojos —«el niño juega (—be) en la arena»; o a través de sus otros sentidos —«esto es agrio (nte)» o «está gritando (—nte)»; o a través de su lógica —«tiene hambre (—el; tiene que tener hambre porque no ha tenido comida durante dos días)»—; o a través de la acción de la lógica sobre las pruebas circunstanciales de los sentidos —«pasó un antílope con dos cervatillos (—re; veo sus huellas)»; o a través de su aceptación de los rumores —«lucharon durante mucho tiempo (—ke; alguien me lo dijo)». En esta categoría de experiencia se afirma el futuro en términos de intención o deseo o intento. Es un futuro que depende de un acto de voluntad y no se afirma con certidumbre. Este es el aspecto de la experiencia por el cual se preocupan exclusivamente los irreflexivos entre nosotros; como uno de mis estudiantes preguntó: «¿y qué queda fuera?»

Fuera está la realidad más allá del conocimiento personal, una realidad aceptada por la fe. Para esto el Wintu utiliza la forma primaria del verbo. Por sí sola, esta raíz forma un orden; *yoqu* significa ¡*lava! debes lavar*, referencia a una necesidad dada. Con la ayuda de diferentes sufijos, esta raíz puede conferirse a un estado intemporal, como cuando se establecen condiciones dadas para una cierta actividad, o a la que podemos llamar el pasivo, cuando el individuo no participa como agente libre. En general se refiere a lo no experimentado y desconocido. A esta raíz se añade la cláusula no afirmativa —mina y la forma verbal resultante contiene potencialmente las alternativas positiva y negativa en forma simultánea. Con los debidos auxiliares, esto puede utilizarse o bien para negar o para preguntar algo que requiere una contestación de sí o no, o en frases que suponen ignorancia; pero nunca puede afirmarse lo conocido. Y cuando un Wintu da una orden negativa, utiliza de nuevo esta forma; no dice «no cortes» sino que  *siga siendo un corte no actualizado* (k'OBmina). A esta realidad no experimentada, intemporal y necesaria, se refiere el Wintu primordialmente en términos de la necesidad natural; por medio de un sufijo, —le's (una forma nominal de —le), se refiere a un futuro que debe realizarse, a una probabilidad que es al mismo tiempo potencial, necesaria e inevitable. Las palabras modificadas por este sufijo son traducidas por los Wintu en formas diversas con la ayuda de *puede*, o *podría* o *haría* o *debe* o *puede* o *hará*. Otra referencia a esta realidad se hace con la ayuda del —le no modificado. Este sufijo puede utilizarse con sufijos personales para indicar un futuro de certidumbre, en la realización del cual el sujeto no participa como agente libre. Es un futuro tan cierto que esta forma se traduce también a veces con *debe*: por ejemplo, «también tú morirás». Sin la terminación personal, el —le relaciona dos acontecimientos o estados en secuencia inevitable, sin referencia alguna al tiempo específico. La secuencia

puede traducirse con la ayuda del *para, a fin de o a punto de*, pero no existe un propósito subjetivo; o puede utilizarse la palabra *antes* en la traducción. Aquí, el —le se refiere a una sucesión de acontecimientos en la naturaleza y a una inevitable secuencia. Pero aquí puede el Wintu actuar por su propia voluntad, y decidir sobre uno de los miembros de la secuencia. Puede interpolar un acto de elección y lograr así una secuencia deseada. O bien el sujeto puede interceptar una secuencia no deseada cambiando la primera unidad. La misma raíz se utiliza para esto, pero los Wintu añaden un sufijo diferente, —ken (segunda persona), que ellos traducen como *de modo que no debes o podrías o no lo hagas*; es decir que el sufijo advierte de la secuencia pendiente e implica: evítalo. Por ejemplo, un hombre le grita a su hija que está en una escalera, *cuidado, puedes caerte o no te caigas* (talken). Alguien instruye a dos chicos: mira cuidadosamente cuando dispires, *para no fallar o podrías fallar o no falles* (manaken). Y una mujer que oye que ha sido vista una serpiente de cascabel cerca del agua dice: «no voy a nadar; *puede picarme* (t'optcukida)». Bia inkedi: *puede hacerlo él mismo, o no dejéis que lo haga*, según mi informante, es equivalente a decir, «es mejor que lo hagas tú mismo». Así la influencia de los Wintu sobre el futuro no es creativa, pero puede ser formativa; por ejemplo, puede ser negativa o puede tomar la forma de una interpolación entre acontecimientos necesarios. Aquí también el acto de voluntad existe, pero aparece como restringido y limitado.

Es imposible decir hasta qué punto la negativa a penetrar más allá de la forma externa actúa en la formación de las palabras. Si el Wintu me ofrece una palabra inglesa como traducción de una palabra Wintu, apenas tengo forma de conocer lo que la palabra significa exactamente para él. Cuando dice que *watca*, por ejemplo, es *llorar*, ¿piensa cómo yo en toda la actividad cinésica, con todas sus implicaciones emocionales, o piensa solamente en el sonido del llanto, como creo que es el caso? Siempre que encuentro un grupo de palabras derivadas de la misma raíz comprendo que indican una preocupación exclusivamente por la forma. Encuentro en mi glosario por ejemplo una palabra que significa *afeitarse la cabeza* (poyoqDe\*luna\*). No hay motivo para cuestionar la traducción inglesa hasta que examino la raíz de la que esta palabra se deriva. Encuentro otros derivados de esta raíz. Uno de ellos significa *arrancar una costra*; otro, *tener la frente húmeda*. Si tiene que haber una significación común la primera no está relacionada con la actividad de arrancar una costra ni con la sensación de la piel; se refiere solamente al brillo de la piel expuesta. La segunda no está relacionada tampoco con la sensación de humedad sino simplemente con la apariencia de la piel. Así, aunque el Wintu utiliza *afeitarse la cabeza* como equivalente de poyoqDe\*luna\*, yo me intereso más bien por la actividad de afeitarse, por el tacto del cuero cabelludo, la completa remoción del cabello, mientras que el Wintu se refiere solamente al modo en que el resultado final aparece al observador; su palabra significa *hacer brillar la propia cabeza*. He registrado una palabra que se aplica a la molturación de objetos no quebradizos. La he traducido como *machacar hasta convertir en pulpa*. He preguntado lo que ocurre a la consistencia del fruto del castaño de indias al molerlo. Pero el Wintu no hace más que una afirmación respecto a la forma externa de la masa molida; de esta palabra Dirá, deriva él su palabra Derrus, *batir repetidamente*.

La misma insistencia exclusivamente sobre la forma exterior ha influenciado la denominación de los rasgos de los blancos. Donde yo digo *toca el piano*, el Wintu dice *hace un ruido bronco*. Yo designo al automóvil por su carácter de locomoción, aspecto esencial de su ser. Pero el Wintu, con su exclusiva preocupación por la forma, no ve ninguna incongruencia en clasificar el automóvil junto con la tortuga ya que parece un cacharro invertido en movimiento. Especialmente ilustrativas de esta actitud son las palabras tliDiq' y —lila, que el Wintu utiliza en situaciones en que nosotros utilizaríamos *hacer, crear, manufacturar* o, más coloquialmente, *preparar*. Pero estos equivalentes en nuestro idioma están lejos del significado de las palabras Wintu; —lila, que a menudo he traducido como *manufacturar*, significa en realidad *convertir en, transformar*; es decir, cambiar una forma en otra. Y tliDiq' no significa *hacer*; significa *trabajar en*. Nuestro *hacer* implica a menudo creación, tliDiq' encuentra la materia, da por supuesta su presencia. *Hacer* presupone un acto de agresión, la imposición del yo sobre la materia; tliDiq' supone también un acto de voluntad pero un acto restringido que se realiza en la superficie.

Este respecto por la inviolabilidad de lo dado encuentra otra expresión en la concepción de la relación entre el yo y el otro. Dos sufijos Wintu, que en nuestro idioma se traducen como coercitivos, reflejan esta actitud. Uno de estos sufijos es —i:l o —wil, que se utilizan para hacer transitivo un verbo, cuando el objeto es particular. Por ejemplo, DiBa significa *cruzar* (un río o un cerro); De Buwil significa *llevar a través* (un niño, cuentas, armas, etc. ) Pero —i\*I puede significar también *resistir*; de modo que DeBuwil puede significar *atravesar con*. Existe el término B\*wiH, que significa *poseer algo particular*; pero también puede significar *estar con*. La iniciativa corresponde al sujeto en ambos casos; pero no existe acto de agresión sino una relación coordinada. La palabra suki'l, aplicada a un jefe la he traducido como *regir*; pero la palabra significa *estar con*. Diríamos en el mejor de los casos que el sufijo tiene los dos significados al mismo tiempo; pero el Wintu no hace distinción entre los dos conceptos, excepto cuando tiene que utilizar un lenguaje que refleja un hábito de pensamiento que considera esta distinción como natural.

Otro sufijo que como el —i \*l, trata de la relación del yo con el otro es —ma\*. Este aparece a veces como causativo; por ejemplo, ba\* significa *comer* y ba\*ma: significa *alimentar*, es decir, *dar de comer, hacer comer*. Bira\* significa *tragar*; Beruma\*, significa *pescar con anzuelo*. Pero igual que —i\*I implica también una relación coordinada de una gran intimidad entre el yo y el otro; por ejemplo, un jefe dice a su pueblo (*con la llegada de los blancos*) *tendréis hambre bira\*lebo\*sken; vuestros hijos tendrán hambre; birama\*lebo\*sken* (literalmente, *hijos vosotros tendrán hambre respecto de.* ). Los parientes de una doncella —balas— se denominan balm\*s (*eran púberes respecto de*). Un hombre dice koyuma\*da ila:m; kuya\* es *estar enfermo*; el hombre dice *estoy enfermo respecto a mi hijo*. Utilizo *respecto* para otro que no está totalmente separado del yo y por el cual el yo está íntimamente interesado. Lo que expresamos como acto de fuerza se expresa aquí en términos de continuidad entre el yo y el otro.

He evitado aquí la utilización del término *identificación*. El término implica una delimitación y separación originales. Es lo más que nuestros científicos sociales, partiendo de la delimitación, pueden acercarse a la unidad. Pero si el

Wintu arranca de una unicidad original, no debemos hablar de identificación, sino de una premisa de continuidad. Encontramos que esta premisa subyace no sólo a las categorías lingüísticas, sino a todo su pensamiento y comportamiento. Es básica, por ejemplo, a la actitud wintu respecto a la sociedad. Explica por qué los términos de parentela se clasifican, no con sustantivos, sino con pronombres, tales como *éste*; por qué los posesivos especiales utilizados con ellos, tales como neD, en neDDa.n., *mi padre*, son realmente pronombres de participación, que se utilizan también con los aspectos de la propia identidad, como, por ejemplo, mi acto, mi intención, mi futura muerte. Para nosotros, en frase de Ralph Linton, «La sociedad tiene como fundamento un conjunto de individuos». Para los Wintu, el individuo es una parte delimitada de la sociedad; es la sociedad lo básico, no la pluralidad de individuos. Esta premisa de la primacía del todo indiviso da un fundamento válido a creencias tales como la de que un hombre perderá su fortuna en la caza si sale de caza mientras su mujer tiene le menstruación. Cuando las distinciones formales son derivativas y transitorias, un hombre forma con su mujer un conjunto que para nosotros es difícil, si no imposible, apreciar.

Existe además la premisa wintu de una realidad más allá de la experiencia delimitadora. Su experiencia es la de una realidad configurada por su percepción y conceptualización. Más allá está el designio intemporal al que sus experiencias han dado temporalidad. Cree en él y lo extrae a través de sus actos rituales y de su magia, llamando a la fortuna para reforzar y dar validez a su habilidad y su conocimiento experiencial, para dar eficacia a sus actos. Un cazador debe tener habilidad y suerte; pero la habilidad es lo más limitado. Un cazador inhábil que tiene suerte puede cobrar un ciervo por una extraña fortuna, pero un cazador experimentado sin suerte nunca puede cobrarlo. Los mitos contienen ejemplos de cazadores que, habiendo perdido su suerte, nunca más podrán matar un ciervo. El conocimiento y la habilidad se expresan activamente y desde el punto de vista de la experiencia; pero la suerte se expresa pasivamente o en términos de la realidad no actualizada. El cazador que ha perdido su suerte no dice *no puedo ya matar ciervos*, sino *los ciervos no quieren morir por mí*. Lo natural, alcanzado a través de la suerte, es impersonal; no puede ser conocido ni sentido y el hombre nunca se dirige a ello; pero no sucede así con lo sobrenatural. Puede ser sentido o visto; es personal. Está dentro de la experiencia. Esta experiencia puede cuestionarse y a menudo se ofrecen pruebas de ello; el shaman que se doctora presenta como prueba el pez que ha extraído de un paciente, el misil de algún ser sobrenatural. Klutchie, un shaman, ofrece su conocimiento de un idioma de la costa como prueba de que, durante un prolongado trance del cual no tiene memoria, fue llevado por un espíritu a la costa occidental. Pero la necesidad natural está fuera de toda duda y no exige prueba. Es simplemente implícita; no tiene nombre. Lo sobrenatural se denomina y puede hablarse de ello. Respecto a lo sobrenatural el Wintu realiza actos de voluntad.

El shaman hablando al espíritu que él controla, ordena y exige. Pero el hombre que excava el pozo sagrado buscando su suerte dirá *ojalá gane en el juego*. Su petición es impersonal y no activa; no se dirige a la naturaleza ni ordena nada.

Impregnándolo todo está la actitud de humildad y respeto para con la realidad, para con la naturaleza y sociedad. No encuentro un término inglés adecuado que aplicar a un hábito de pensamiento tan ajeno a nuestra cultura. Nosotros nos mostramos agresivos respecto a la realidad. Decimos, esto es pan; no decimos, como los wintu, *llamo a esto pan o por el tacto o el gusto o la vista me doy cuenta de que esto es pan*. El wintu nunca dice simplemente *esto es*; si habla de la realidad que no está dentro de su experiencia restringida, no afirma, sino que solamente implica. Si habla de su experiencia, no la expresa como categóricamente cierta. Nuestra actitud respecto a la naturaleza está coloreada por un deseo de controlar y explotar. La relación wintu con la naturaleza es de intimidad y de cortesía mutua. Sólo mata a un ciervo cuando lo necesita para vivir y utiliza todas sus partes, los cascos, el tuétano, el pellejo, los tendones y la carne; desperdiciar alguna parte le parece aberrante no porque crea en la intrínseca virtud de la frugalidad, sino porque el ciervo ha muerto por él. Un hombre demasiado anciano para buscarse la vida reza:

... no puedo subir a las montañas en tu persecución, ciervo;  
No puedo matarte y traerte a casa...  
Tú, agua, no podré nunca buscarte y traerte a casa de nuevo...  
Tú que eres madera, madera, no puedo traerte a casa sobre mi  
hombro.<sup>1</sup>

Este no es el lenguaje de una persona que ha tomado por la fuerza los frutos de la naturaleza. Antes de terminar cito la frase de una anciana que hablando con pena de la llegada de los blancos, expresa las dos actitudes diferentes respecto a la naturaleza: «Los blancos nunca se preocuparon de la tierra ni de los ciervos ni de los osos. Cuando nosotros los indios matamos animales, los comemos totalmente. Cuando extraemos raíces, hacemos pequeños agujeros... no cortamos los árboles. Solamente utilizamos madera muerta. Pero los blancos aran la tierra, arrancan los árboles, lo matan todo... El espíritu de la tierra les odia. Agostan nuestros árboles y los remueven hasta sus profundidades. Sierran los árboles. Esto les causa dolor. Los indios nunca hacen daño a ninguna cosa... »<sup>2</sup>

---

45. <sup>1</sup>Dorothy Lee, «Some Indian Texts Dealing with the Supernatural», *The Review of Religion*, mayo de 1944, pág. 407.

46. <sup>2</sup>Cora DuBois, *Wintu Ethnography*, publicaciones de la Universidad de California sobre arqueología y antropología americana, 36, 1935. Los siguientes estudios de la autora dan el material detallado sobre el cual se basa este estudio. «Conceptual Implications of a Primitive Language», *Philosophy of Science*, 5. 89-102, 1938; «Some Indian Texts dealing with the Supernatural», *The Review of Religion*, págs. 403-411, 1941; «Categories of the Generic and the Particular in Wintu», *American Anthropologist*, 46. 362-9. Para la clasificación de los términos de la parentela ver «Kinship Terms in Wintu Speech», *American Anthropologist*, 42. 604-6. En cuanto a las palabras que tratan del aspecto formal más que cinestético de la actividad, ver: «The Linguistic Aspect of Wintu Acculturation», *American Anthropologist*, 45. 347-40. Respecto al material sobre la relación entre el yo y el otro, ver: «Notes on the Conception of the Self Among the Wintu Indians», *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 45. 3; 1950, reimpresso en forma revisada en *Explorations* 3.

## SIMBOLISMO BUDISTA

### *Daisetzu . Suzuki*

Basho, uno de los grandes poetas del *haiku* en el Japón del siglo XVII, creó el siguiente poema cuando sus ojos se abrieron por primera vez a la significación poética y filosófica del *haiku*:

Furuike-ya!  
Kawazu tobi-komu  
Mizu-no oto!  
¡Oh! viejo estanque.  
Salta una rana,  
¡El sonido del agua!

En su sentido literario, no hay aquí nada más que la afirmación de un hecho. El viejo estanque, probablemente cubierto en parte por algunas plantas acuáticas y bordeado por juncos y arbustos exuberantes. Las límpidas aguas de la primavera, serenamente intactas, reflejan los árboles con su fresco follaje resaltado por la reciente lluvia. Una pequeña rana verde sale de la hierba y salta al agua, suscitando una serie de ondas que se van ensanchando hasta tocar los bordes del estanque. El salto de la rana en el agua no necesita ser muy ruidoso. Pero cuando tiene lugar en el tranquilo medio ambiente no puede pasar inadvertido a Basho, quien con toda probabilidad, estaba absorto en la profunda contemplación de la naturaleza. Por muy débil que fuera el sonido, fue suficiente para despertarle de su meditación. De este modo puso en su haiku de diecisiete sílabas lo que pasó por su conciencia.

Pero la cuestión es: ¿cuál fue la experiencia que Basho, el poeta, tuvo en ese momento?

Por lo que se refiere al *haiku* no va más allá de la afirmación del fenómeno del que fue testigo. No hay referencia alguna a lo que puede llamarse el aspecto subjetivo del incidente, si se exceptúa la pequeña partícula, *ya*. De hecho, la presencia del *ya* es la clave de toda la composición. Con ella, el haiku deja de ser una descripción objetiva de la rana que salta en el estanque y del sonido que ocasiona en el agua.

Mientras el viejo estanque sigue siendo el mero recipiente de un cierto volumen de agua que refleja plácidamente las cosas que están alrededor, no hay en él vida. Para afirmarse como realidad, debe salir de él un sonido; una rana salta dentro, y entonces el viejo estanque demuestra ser dinámico; se llena de vitalidad. Demuestra tener significación para nosotros, seres sensibles. Pasa a ser un objeto de interés, de valor.

Pero hay una importante observación a hacer y es que el valor del viejo estanque para Basho, el poeta y vidente (o místico), no procedía de nada que estuviera fuera del estanque, sino del estanque mismo. Tal vez sea preferible decir que el estanque es el valor. El valor no pasó a tener significación para Basho porque éste encontrara el valor en la relación del estanque con cualquier otra cosa fuera del estanque como tal estanque.

Para decirlo en otras palabras, el hecho del salto de la rana en el estanque, al dar lugar a que el agua hiciera ruido, fue la ocasión —hablando intelectualmente, dualísticamente u objetivamente— para que Basho se diera cuenta de que él era el estanque y el estanque era él y que cualquiera que fuera el valor que había en esta identificación, el valor no era otro que el hecho de esta identificación misma. No se añadía nada al hecho.

Cuando reconoció el hecho, el hecho mismo pasó a ser significativo. Nada se añadió a él. El estanque era el estanque, la rana era una rana, el agua era agua. Los objetos seguían siendo los mismos. Es tal vez mejor expresar la idea de este modo: no existía un mundo objetivo con sus ranas, sus estanques, etc., hasta que un día una persona llamada Basho llegó de pronto a la escena y escuchó el «sonido del agua». La escena no tenía existencia hasta entonces. Cuando su valor fue reconocido por Basho, esto fue para Basho el principio o la creación de un mundo objetivo. Antes de ello, el viejo estanque estaba allí como si no tuviera existencia. No era más que un sueño; no tenía realidad. Fue con ocasión de haber escuchado Basho el salto de la rana cuando todo el mundo, incluyendo al poeta mismo, surgió de la nada *ex nihilo*.

Todavía hay otra forma de describir la experiencia de Basho y el nacimiento de un mundo objetivo.

En su momento no había participación, por parte de Basho, en la vida del viejo estanque ni en la de la rana verde. Tanto el sujeto como si objeto estaban totalmente anonadados. Pero el estanque era el estanque, Basho era Basho, la rana era la rana; seguían siendo como eran, como han sido desde un pasado sin principio. Y sin embargo, Basho no era una cosa distinta del estanque cuando miraba al estanque; Basho no era una cosa distinta de la rana cuando escuchaba el sonido del agua causado por su salto. El salto, el ruido, la rana, y el estanque y Basho eran todos en uno y uno en todos. Había una absoluta totalidad, es decir, una absoluta identidad, para utilizar la terminología budista, un perfecto estado de vacío (es decir, *Sunyata*) o de semejanza (es decir, *Talhata*). Los intelectualistas o los lógicos pueden acaso afirmar que todos estos distintos objetos de la naturaleza son símbolos, por lo que se refiere a Basho, del más alto valor de realidad. Es evidente, sin embargo, que éste no es el punto de vista que he tratado de explicar.

¿Por qué exclamó Basho «*Furuike-ya*» (oh, viejo estanque)? ¿Qué significación tiene para el resto del haiku este «*ya*», que corresponde en este caso al español «oh»? La partícula tiene la fuerza de individualizar el viejo estanque del resto de los objetos o acontecimientos y de convertirlo en un punto especial de referencia. Así, cuando se menciona el estanque se sugiere no sólo una serie de acontecimientos particularmente mencionados en el haiku, sino también una infinita e inagotable totalidad de cosas que constituyen el mundo humano de la existencia. El viejo estanque de Basho es el *Dharmadhatu* en el sistema Kegon de la filosofía budista. Todo el estanque contiene la totalidad del cosmos y la totalidad del cosmos se contiene en el estanque.

Esta idea puede ilustrarse mediante una serie infinita de números naturales. Cuando tomamos cualquiera de estos números, por ejemplo, el 5, sabemos que es el 1 cinco veces repetido, que esta repetición no es meramente mecánica, sino que está relacionada originalmente y, por tanto, que la sene es

un todo orgánico unido tan estrecha y sólidamente que cuando cualquiera de los números falta toda la serie cesa de ser una serie (o grupo), y además, que cada unidad representa o simboliza así al todo. Tomemos un número llamado 5. 5 no es simplemente 5. Está orgánicamente relacionado con el resto de la serie. 5 es 5 porque está relacionado con todos los demás números como unidades y también con toda la serie y su conjunto. Sin este 5 el todo no es ya un todo, ni las demás unidades (6, 4, 7, 8, 9, etc. ) pueden considerarse como pertenecientes a la serie. El 5 por tanto no sólo contiene en sí mismo todo el resto de los números de las series infinitas; es también la serie misma. Es en este sentido que la filosofía budista afirma que el todo es uno y el uno es todo o que el uno es muchos y los muchos son el uno.

El haiku del «viejo estanque» de Basho se hace ahora tal vez, más inteligible. El viejo estanque con la rana que salta dentro de él y que produce un ruido que no sólo desde el punto de vista espacial, sino también temporal llega hasta el fin del mundo, no es en el haiku en modo alguno el estanque ordinario que encontramos en todas partes en el Japón, ni tampoco la rana es «la rana verde» de la primavera. Para el autor del haiku «yo» soy el viejo estanque, «yo» soy la rana, «yo» soy el ruido, «yo» soy la realidad misma, incluyendo todas estas unidades individuales independientes de existencia. Basho, en este momento de exaltación espiritual es el universo mismo; es Dios mismo, que dictó el mandato «hágase la luz». El mandato corresponde al «sonido del agua», ya que a partir de este «sonido» brota todo el mundo.

Siendo esto así ¿podemos llamar «al viejo estanque» o al ruido del agua o a la rana que salta un símbolo de la realidad última? En la filosofía budista no hay nada más allá del viejo estanque porque éste es completo en sí mismo y no señala a nada por detrás o más allá o fuera de sí mismo. El viejo estanque (o el agua o la rana) es en sí mismo una realidad.

Si debemos llamar al viejo estanque un símbolo porque es un objeto de los sentidos, intelectualmente hablando, entonces la rana es un símbolo, el ruido es un símbolo, la pluma con que escribo es un símbolo, el papel es un símbolo, el que escribe es un símbolo; de hecho, todo el mundo es un símbolo, incluyendo lo que designamos «realidad». Así el simbolismo puede seguir indefinidamente.

El simbolismo budista declara por tanto que todo es simbólico, que todo tiene un significado en sí mismo, que tiene valores por sí mismo, que existe por su propio derecho sin indicar otra realidad distinta de la suya. Las aves del cielo y los lirios del valle constituyen la gloria divina. No existen a causa de Dios. Dios mismo no puede existir sin ellos, si suponemos que Dios existe en alguna parte.

Un ilustrado dignatario chino dijo en una ocasión a un maestro de Zen: «Chuangtze anuncia que el cielo y la tierra son un cabello, las miríadas de cosas son un dedo; ¿no es ésta una observación maravillosa?» El maestro, sin contestar a su pregunta, señaló una flor en el patio y dijo: «Las gentes del mundo ven la flor como en un sueño».

El budismo Zen evita la generalizados y la abstracción. Cuando nosotros decimos que todo el mundo es un dedo o que el monte Sumeru baila en la punta de un cabello, ésta es una abstracción. Es mejor decir junto con el antiguo maestro de Zen que no vemos la flor tal como es, ya que la vemos

como en sueños. Vemos la flor como un símbolo y no como la realidad misma. Para los budistas el ser es el significado. Ser y significar constituyen una sola cosa y no son separables; la separación o bifurcación viene de la intelección, y la intelección tergiversa la identidad de las cosas.

Hay otro haiku que da la idea budista de la simbolización. Fue compuesto por una poetisa del siglo XIX. Dice lo que sigue:

Asagao-ya!  
Tsurube torarete  
Morai mizu.  
¡Oh dondiego de día!  
se ha apoderado del cubo,  
Necesito agua.

Cuando la poetisa fue por la mañana temprano a sacar agua de un pozo situado frente a su casa, encontró el cubo entrelazado por un dondiego de día florido. Quedó tan profundamente impresionada por la belleza de esta flor que olvidó para qué había ido al pozo. Simplemente se quedó extasiada delante de ella. Cuando se recobró del trance, las únicas palabras que pudo pronunciar fueron: «Oh, dondiego de día», pero no describió la flor. No hizo más que exclamar su nombre. No hizo referencia ninguna a su belleza, a su belleza etérea, mostrando de este modo cuán profundamente y totalmente había quedado impresionada por ella. Fue de hecho arrastrada por ella; ella era la flor y la flor era ella. Tan completamente eran una sola cosa que ella perdió su identidad. Fue solamente cuando se despertó del momento de inconsciente identidad cuando se dio cuenta de que ella era la flor misma o más bien la belleza misma. Si ella hubiera sido una poetisa que hubiera estado admirando su belleza, nunca habría exclamado «¡Oh, dondiego de día!» Pero en cuanto recuperó la conciencia recuperó también todo lo que inevitablemente sigue a esa toma de conciencia y se acordó de pronto de que estaba junto al pozo porque quería agua para su trabajo matinal. De ahí los otros dos versos:

Se ha apoderado del cubo,  
Necesito agua.

Puede observarse que la poetisa no trató de separar la rama enroscada. Si hubiera querido habría podido hacerlo fácilmente, ya que el dondiego de día puede separarse sin que sufra daño. Pero evidentemente no tenía deseos de tocar la flor con sus manos terrenales. La dejó amorosamente tal como estaba. Fue a casa de su vecino a buscar el agua necesaria. Ella dice que la flor se había apoderado del cubo. Es notable que no hiciera ninguna referencia al hecho de que ella mancillara la belleza transcendental de la cosa que tenía ante sí. Fue su femenina ternura y pasividad la que le hizo pensar en la cautividad del cubo.

Aquí también vemos que no existe simbolismo, ya que para la poetisa el dondiego de día no simboliza la belleza; es la belleza misma; no señala lo que es bello o lo que tiene valor; es el valor mismo. No debe buscarse valor alguno fuera del dondiego de día. La belleza no es algo que pueda concebirse más allá de la flor. No es una mera idea que deba simbolizarse o concretarse en el dondiego de día. El dondiego de día lo es todo. No es que el poeta llegue a la

belleza a través o por medio de lo que nuestros sentidos y nuestro intelecto distinguen como objetos individuales. La poetisa no conoce otra belleza que la del dondiego de día cuando está ante ella. La flor es la belleza misma: la poetisa es la belleza misma. La belleza reconoce a la belleza, la belleza se encuentra a sí misma en la belleza. Es a causa de los sentidos y del intelecto humano que tenemos que dividir la belleza y hablar de uno que ve un objeto bello. Mientras persistimos en este modo de pensar, estamos haciendo simbolismo. Pero la filosofía budista nos pide que no nos vendamos los ojos mediante los llamados objetos de los sentidos, porque esos objetos nos mantendrán siempre alejados de la realidad misma.

Vemos, por tanto, que existe en el budismo algo correspondiente a lo que normalmente se conoce por simbolismo. El budismo es, por decirlo así, completamente realista en el sentido de que no simboliza ningún objeto particular en distinción con otra cosa. Los budistas afirmarían que si existe algo que se deba distinguir como símbolo y que lleve consigo un valor específico, el valor a que aquí nos referimos no tiene sentido realista. Ya que no puede existir tal objeto que sea específicamente distinguible. Si algo es un símbolo, todo es igualmente un símbolo, poniendo fin de este modo al simbolismo. Puede decirse que, en la filosofía budista, el simbolismo tiene una connotación diferente de la que los filósofos conceden generalmente al término.

# EL LENGUAJE DE LA POESÍA

*Northrop Fryb*

Hay dos aspectos de la forma de una obra del arte literario. En primer lugar es única, una *techne* o creación que debe examinarse por sí misma y sin referencia inmediata a otras cosas semejantes a ella. En segundo lugar pertenece a una clase de formas similares. En un sentido, Edipo Rey no se parece a ninguna otra tragedia, pero pertenece a la clase llamada tragedia. Entender lo que es una tragedia, por tanto, nos conduce insensiblemente a la cuestión de cuál de los aspectos de la literatura es en su conjunto. Junto a esta idea de las relaciones externas de una forma, cobran importancia dos consideraciones en la crítica: convención y género.

El principio central de la crítica ortodoxa o aristotélica es que un poema es una imitación y la base de esa imitación es, según la *Física*, la naturaleza. Este principio, aunque es perfectamente válido, sigue siendo un principio que aísla el poema individual. Y es evidente que un poema puede ser considerado no sólo como imitación de la naturaleza, sino también como imitación de otros poemas. Virgilio descubrió, según Pope, que seguir a la naturaleza era en definitiva lo mismo que seguir a Hornero. Una vez que pensamos en un poema en relación con otros poemas, empezamos a desarrollar una crítica basada en el aspecto del simbolismo que relaciona los poemas entre sí, eligiendo, como principal campo de operaciones, imágenes convencionales o recurrentes.

Todo arte está representado de modo igualmente convencional, pero normalmente no nos damos cuenta de esto salvo que estemos poco acostumbrados a la convención. En nuestros días el elemento convencional en literatura está completamente disfrazado por una ley de Copyright que pretende que cada obra de arte es una invención lo suficientemente distinta para ser patentada. Demostrar lo que A debe a B puede proporcionar a C su doctorado si A ha muerto, pero puede costarle un proceso por calumnia si A vive. Este estado de cosas hace difícil valorar una literatura en la que figura Chaucer, gran parte de cuya poesía está traducida o parafraseada de otros poetas; Shakespeare, cuyas obras siguen sus fuentes originales casi al pie de la letra; y Milton, que no pedía otra cosa que copiar lo más posible de la Biblia. No es sólo el lector inexperimentado el que busca una originalidad *residual* en tales obras: la mayor parte de nosotros tendemos a considerar que un poeta consiguió un acierto solamente si ese acierto se diferencia e incluso se contradice con el acierto del poeta a quien robó. Pero la verdadera grandeza de *El Paraíso perdido* por ejemplo, no es la grandeza del retórico decorado que Milton añadió a su fuente sino la grandeza del tema mismo, que Milton *traslada* al lector desde su fuente.

El nuevo poema, igual que el recién nacido, viene al mundo en un orden ya existente y es típico de la estructura de la poesía que está dispuesta a recibirlo. La noción de que la convención muestra una cierta falta de sentimiento y que el poeta alcanza «la sinceridad» (que normalmente significa capacidad de expresar la emoción) desechando esa convención, es contraria a

todos los hechos de la experiencia y de la historia literaria. Un estudio serio de la literatura muestra muy pronto que la verdadera diferencia entre el poeta original y el poeta imitativo es que el primero es más profundamente imitativo. La originalidad vuelve a los orígenes de la literatura; el radicalismo vuelve a sus raíces. La observación de T. S. Elliot de que los malos poetas imitan y los buenos poetas roban proporciona un punto de vista más equilibrado de la convención, ya que indica que el poema está específicamente relacionado con otros poemas y no vagamente relacionado con abstracciones tales como tradición o estilo. Las leyes del Copyright hacen difícil que un novelista moderno robe nada aparte del título del resto de la literatura; de ahí que, a menudo, solamente en títulos tales como *Por quién doblan las campanas* o *Zumbido y frenesí* podamos comprender claramente cuánta dignidad impersonal y riqueza de asociación puede obtener un autor mediante el comunismo de la convención.

Igual que otros productos de la actividad divina, el padre de un poema es mucho más difícil de identificar que la madre. Ninguna crítica seria puede negar que la madre es siempre la naturaleza, lo objetivo considerado como campo de comunicación. Pero en la medida en que suponemos que el padre del poema es el poeta mismo, no conseguimos distinguir la literatura de las estructuras verbales discursivas. El escritor discursivo escribe como acto de voluntad consciente; y esa voluntad consciente, junto con el sistema simbólico que para ella emplea, se coloca contra el cuerpo de cosas que está describiendo. Pero el poeta, que escribe creativamente más que deliberadamente, no es el padre de su poema; es, en el mejor de los casos, la matrona o, más exactamente, la matriz de la madre naturaleza: por decirlo de algún modo, su soldado. El verdadero padre o espíritu configurador del poema es la forma del poema mismo, y esta forma es una manifestación del espíritu universal de la poesía, el «único engendrador» de los sonetos de Shakespeare, que no era Shakespeare mismo, y mucho menos el deprimido espíritu de Mr. W. H., sino la motivación de Shakespeare, el dueño —dueña de su pasión. Cuando un poeta habla del espíritu *interno* que configura el poema, se halla propenso a hacer la tradicional invocación a las Musas y concebirse en femenino o al menos en una relación receptiva con algún dios o señor, sea Apolo, Dionisio, Eros, Cristo, o (como sucede en Milton) el Espíritu Santo. «Est *deus in nobis*», dice Ovidio: en los tiempos modernos podemos comparar esta sentenciada con las observaciones de Nietzsche sobre su inspiración en el *Ecce Homo*.

El problema de la convención es el problema de cómo pueda ser comunicable el arte. La poesía, tomada en su conjunto, no es simplemente un conglomerado de objetos que imitan a la naturaleza sino una de las actividades del artificio humano tomado en su conjunto. Si podemos utilizar para esto la palabra «civilización» podemos postular una fase de la crítica que considera la poesía como una de las técnicas de civilización. Se refiere por tanto a los aspectos sociales de la poesía, a la poesía como foco de una comunidad.

El símbolo de esta frase es la unidad comunicable a la que doy el nombre de arquetipo: es decir, una imagen típica o recurrente. Entiendo por arquetipo un símbolo que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e

integrar nuestra experiencia literaria. Mediante el estudio de las convenciones y géneros trata de adaptar los poemas al cuerpo de la poesía en su conjunto.

La repetición de ciertas imágenes comunes de la naturaleza física, como son el mar o el bosque, en gran número de poemas no puede en sí misma llamarse ni siquiera «coincidencia», que es el nombre que damos a un motivo cuando no podemos encontrar su causa. Pero sí indica una cierta unidad en la naturaleza que la poesía imita. Y cuando las imágenes pastorales se emplean deliberadamente en *Lycidas*, pongamos por caso, solamente porque son convencionales, podemos ver que la convención de lo pastoral nos hace asimilar estas imágenes a otras partes de la literatura. *Lycidas* nos conduce inmediatamente a toda la tradición pastoral desde Teócrito y Virgilio pasando por Spenser y Milton hasta Shelley, Arnold y Whitman y se extiende al simbolismo pastoral de la Biblia, a las comedias pastorales de Shakespeare y así indefinidamente. Podemos obtener toda una educación literaria tomando simplemente un poema convencional y siguiendo sus arquetipos a medida que aparecen en el resto de la literatura. Y si no aceptamos este elemento arquetípico en la imaginaria que relaciona diferentes poemas entre sí, me parece imposible lograr con el solo estudio de la literatura una formación mental sistemática.

La concepción del Copyright trae consigo una mala voluntad general por parte de los autores de la época del Copyright a que sus imágenes sean estudiadas convencionalmente. Tratando de este período, muchos arquetipos deben establecerse exclusivamente mediante la inspección crítica. Para dar un ejemplo tomado al azar, una convención muy común de la novela del siglo XIX es la utilización de dos heroínas, una morena y una rubia. La morena es por lo general apasionada, orgullosa, sincera, extranjera o judía, y está de alguna manera asociada con lo indeseable o con algún tipo de fruta prohibida, como por ejemplo el incesto. Cuando las dos heroínas están relacionadas con el mismo héroe el plan de la obra tiene que liberarse de la heroína morena y convertirla en hermana si la historia quiere tener un final feliz. Entre otros ejemplos encontramos *Ivanhoe*, *El último Mohicano*, *La mujer de blanco*, *Ligeia*, *Pierre* (una tragedia porque el héroe elige a la muchacha morena, que es también su hermana), *El fauno de mármol* e innumerables episodios incidentales. Una versión masculina forma el fundamento simbólico de *Wuthering Heights*. Este artificio es tan convencional como el hecho de que Milton llame a Edward King con un nombre tomado de las *Églogas* de Virgilio, pero indica una interpretación confusa o, como suele decirse, «inconsciente» de las convenciones.

Un arquetipo no es una convención simple sino variable. Los arquetipos son grupos asociativos e incluyen gran número de asociaciones doctas concretas que son comunicables porque un gran número de personas dentro de una cultura resultan estar familiarizadas con ellas. Cuando hablamos de simbolismo en la vida ordinaria pensamos en general en arquetipos culturales tales como la cruz o la corona, o en asociaciones convencionales como el blanco con la pureza y el verde con los celos. Estos arquetipos difieren de los signos porque son variables complejas: como arquetipo, el verde puede simbolizar la esperanza o la naturaleza vegetal o el signo de paso en el tráfico o el patriotismo irlandés lo mismo que los celos, pero la palabra «verde» como

signo verbal se refiere siempre a cierto color. La resistencia de los modernos escritores a que se «localicen» sus arquetipos, por decirlo de alguna manera, se debe en parte a su deseo natural de mantenerlos dentro de la mayor variedad posible y no sujetos exclusivamente a una interpretación, práctica ésta que podría convertir su obra en alegórica y hacerla representable por medio de una serie de signos esotéricos.

En un extremo de la literatura tenemos la convención pura que el poeta utiliza meramente porque ha sido a menudo utilizada antes de la misma. Esto no es muy frecuente en la poesía ingenua, en los epítetos fijos y juegos de palabras del romance y la balada medievales, en el invariable plan y en los tipos caracterológicos del drama ingenuo. En el otro extremo tenemos lo puramente variable, cuando hay un intento deliberado de novedad y en consecuencia un disfrazar o hacer más complejos los arquetipos. Esto último está estrechamente relacionado con una desconfianza en la comunicación misma como función de la literatura, tal como aparece en algunas formas del dadaísmo. Es evidente que los arquetipos se estudian con mayor facilidad en la literatura altamente convencional; es decir, en su mayor parte, en la literatura popular, ingenua y primitiva. Al sugerir la posibilidad de una crítica de los arquetipos, sugiero en realidad la posibilidad de que se extienda el tipo de estudio comparativo que ahora se hace de los cuentos populares y de las baladas al resto de la literatura. Esto es más concebible ahora cuando ya no está de moda separar la literatura popular y primitiva de la literatura normal tan radicalmente como solíamos hacer antes.

En el criterio aristotélico o neo-clásico de la poesía tal como fue explicado por ejemplo por Sidney, los acontecimientos de la poesía son ejemplos y sus ideas son preceptos (las extravagancias del inglés hacen que el adjetivo sea «ejemplar» para ambas palabras). En el caso ejemplar de que exista un elemento de repetición, algo que ocurre una y otra vez; en el precepto, o en la afirmación de lo que debiera ser, hay un fuerte elemento de *deseo*. Estos elementos de repetición y deseo pasan a primer plano en la crítica arquetípica. Desde este punto de vista, el aspecto narrativo de la literatura es un acto recurrente de comunicación simbólica: en otras palabras, un rito. La narración (el *mythos* de Aristóteles) es estudiada por el crítico de los arquetipos como rito o imitación de acciones humanas significativas en su conjunto y no simplemente como *mimesis praxeos* o imitación de *una* acción. Igualmente, en la crítica arquetípica el contenido significativo (la *dianoia* o «pensamiento» de Aristóteles) toma la forma de un conflicto de deseo y realidad, que tiene como bases la obra del sueño.

La unidad del rito y *del* sueño en una forma de comunicación verbal se llama normalmente mito. El mito explica y hace comunicables el rito y el sueño. El rito no puede explicarse a sí mismo: es pre-lógico, pre-verbal y en cierto sentido pre-humano. El mito es distintivamente humano va que la perdiz más inteligente no podría contar ni siquiera la historia más absurda para explicar por qué castañetea en la época del celo. Igualmente, el sueño es por sí mismo un sistema de alusiones crípticas a la propia vida soñante que él mismo no comprende plenamente y que por lo que sabemos, no es de utilidad para él. Pero en todos los sueños existe un elemento mítico que tiene un poder de

comunicación independiente, como se evidencia no sólo en el ejemplo de Edipo sino también en cualquier colección de cuentos populares.

Podemos considerar dos aspectos del mito: mitos estructurales o narrativos con un contenido ritual, y mitos modales o emblemáticos con un contenido de sueño. Los primeros se encuentran con mayor facilidad en el drama y no tanto en el drama para públicos educados y de teatro establecido como en el drama ingenuo o espectacular: en la pieza popular, en el teatro de marionetas, la pantomima, la farsa, las representaciones al aire libre y sus descendientes tales como las mascaradas, las óperas cómicas, las películas comerciales y revistas. Los mitos modales pueden estudiarse preferentemente en los romances ingenuos, entre ellos los cuentos populares y cuentos de hadas tan íntimamente relacionados con los sueños de deseos maravillosos que se convierten en realidad y las pesadillas de ogros y brujas. La estrecha relación entre el romance y el rito puede observarse en muchos romances medievales que están relacionados con alguna fecha de calendario, el solsticio de invierno, una mañana de mayo o la víspera de la fiesta de un santo. El hecho de que el arquetipo sea primariamente un signo comunicable explica la facilidad con que las baladas y los cuentos populares y mimos viajen a través del mundo igual que muchos de sus héroes, traspasando todas las fronteras de lengua y cultura. Volvemos aquí al fundamento de la crítica arquetípica en la literatura primitiva y popular.

Por «primitiva» y «popular» entiendo poseer la habilidad de comunicarse en el tiempo y en el espacio respectivamente. De otro modo, ambos términos significan la misma cosa. El arte popular es considerado vulgar por la gente cultivada de la época; más tarde pierde favor entre su público cuando crece una nueva generación; luego empieza a entrar en la categoría de «original» y la gente cultivada comienza a interesarse por él; y finalmente adquiere la arcaica dignidad de lo primitivo. Este sentimiento de lo arcaico vuelve siempre que encontramos a las artes mayores utilizando formas populares, como hace Shakespeare en su último período, o como hace la Biblia cuando termina contando un cuento de hadas sobre una damisela que se encuentra en dificultades, un héroe que mata dragones, una bruja perversa y una maravillosa ciudad rutilante de joyas. De hecho el arcaísmo es una característica regular de todas las formas de utilización social de los arquetipos. La Rusia soviética está muy orgullosa de su producción de tractores, pero pasará algún tiempo antes de que el tractor sustituya a la hoz en la bandera soviética.

Como el crítico de los arquetipos se preocupa del rito y del sueño, es posible que tenga interés por el trabajo de la antropología contemporánea en materia de ritos y por la psicología contemporánea en materia de sueños.

Concretamente, el trabajo realizado por Frazer sobre el fundamento ritual del drama ingenuo en su obra *La rama de oro* y los realizados sobre el sueño en los romances ingenuos por Jung y sus discípulos, son para él del más alto valor. Pero las materias de la antropología, la psicología y la crítica literaria no están claramente diferenciadas. *La rama de oro* ha tenido tal vez mayor influencia sobre la crítica literaria que sobre la antropología y acaso se trate realmente de una obra de crítica literaria. Desde el punto de vista literario, *La rama de oro* es un ensayo sobre el contenido ritual del drama ingenuo:

reconstruye un ritual arquetípico a partir del cual pueden obtenerse lógicamente aunque no cronológicamente, los principios estructurales y genéricos del drama. Para el crítico, el rito arquetípico es hipótesis y no historia. Es muy probable que el rito hipotético de Frazer tuviera sorprendentes analogías con los ritos reales y recoger tales analogías constituye parte de su trabajo. Pero una analogía no es necesariamente una fuente, una influencia, una causa o una forma embrionaria y mucho menos una identidad. La relación literaria del rito con el drama es una relación entre contenido y forma, no entre fuente y derivación.

La obra de los eruditos clásicos que han seguido las directrices de Frazer ha producido una teoría general sobre el contenido espectacular o ritual del drama griego. Pero si el patrón ritual está en la pieza, el crítico no necesita tomar partido en la controversia histórica, completamente independiente, sobre el *origen* ritual del drama griego. Es por otra parte una cuestión de simple observación la de que la acción de *Ifigenia en Tauris*, por ejemplo, está relacionada con el sacrificio humano. El rito, como contenido de la acción y más particularmente de la acción dramática, es algo continuamente latente en el orden de las palabras y es totalmente independiente de la influencia directa. Los ritos del sacrificio humano no eran comunes en la Inglaterra victoriana, pero en el momento en que el drama Victoriano se hace primitivo y popular, como sucede en *The Mikado*, vuelve todo el aparato de Frazer, el hijo del rey, el falso sacrificio, la analogía con la Sacaia y el resto. Vuelve porque sigue siendo la forma primitiva y popular de mantener la atención del público y el dramaturgo experimentado lo sabe.

El prestigio de la crítica documental, que trata enteramente de las fuentes y de las transmisiones históricas, ha llevado a los críticos de los arquetipos a pensar erróneamente que todos los elementos rituales debieran investigarse directamente, como la ascendencia de la realeza, siguiéndolos hasta épocas tan remotas como lo permitiera una voluntaria suspensión de incredulidad. Las amplias lagunas cronológicas que resultan de esta investigación se salvan a veces mediante una dudosa teoría de la historia que supone que existen secretos celosamente guardados durante siglos por cultos esotéricos. Es curioso que, cuando los críticos de los arquetipos insisten en una tradición continua, proponen casi siempre alguna hipótesis de degeneración de una edad de oro perdida en la antigüedad. Así el prelude a la serie de *José*, de Thomas Mann, hace remontar algunos de nuestros mitos centrales a Atlantis, siendo tal vez Atlantis tolerable como idea arquetípica, pero difícilmente como idea histórica. Cuando resucitó la crítica arquetípica en el siglo XIX y se pusieron de moda los mitos del sol, se intentó ridiculizarla probando que Napoleón era un mito solar. Lo ridículo es efectivo solamente contra la tergiversación histórica del método. Arquetípicamente, convertimos a Napoleón en un mito solar siempre que hablamos del amanecer de su carrera, del cénit de su fama o del eclipse de su fortuna.

La historia social y cultural, que es antropología en un sentido amplio, formará siempre parte del contexto de la crítica y cuanto más claramente se distingan los tratamientos antropológicos y críticos del rito, más beneficiosa será la influencia del uno sobre el otro. Lo mismo puede decirse de la relación entre la psicología y la crítica. La biografía formará siempre parte de la crítica y

el biógrafo estará naturalmente interesado en la poesía de su biografiado como documento personal, interés que puede ser que le conduzca a la psicología. Hablo aquí de los estudios serios que son técnicamente competentes tanto en psicología como en crítica, y cuyos autores tienen conciencia de la proporción de conjetura que su trabajo entraña y de cuán provisionales son necesariamente sus conclusiones. No estoy hablando de los estudios tontos que no hacen más que proyectar el erotismo del propio autor sobre su víctima, bajo un disfraz clínico racionalizado.

Este planteamiento se facilita y produce mejores frutos en el caso de los poetas románticos, pongamos por caso, en que los propios procesos mentales del poeta forman parte del tema. Cuando se trata de un dramaturgo, que sabe muy bien que «los que viven para gustar deben gustar vivir», existe mayor peligro de abstraer al poeta de su comunidad literaria. Supongamos que un crítico halla que un cierto patrón se repite una y otra vez en las obras de Shakespeare. Si Shakespeare es único o incluso excepcional en el uso de este patrón, el motivo de su utilización puede ser, al menos en parte, psicológico. Pero si encontramos el mismo patrón en media docena de contemporáneos suyos, tenemos que pensar en la convención. Y si lo encontramos en una docena de dramaturgos de diferentes épocas y culturas, tenemos que pensar en un género y en los requisitos estructurales del drama mismo. Un psicólogo que examine un poema tenderá a ver en él lo que ve en un sueño, una mezcla de contenido latente y manifiesto. Para el crítico literario el contenido manifiesto del poema es su forma; de ahí que su contenido latente pase a ser simplemente su tema o su contacto real, la *dianoia* aristotélica. Y en la crítica arquetípica el contenido significativo de un poema es, como hemos dicho, un sueño. Podría parecer que estamos dando vueltas a un círculo, pero no es exactamente así. Para el crítico, aparece un problema que no surge en un análisis *puramente* psicológico, el problema del contenido latente comunicable, del sueño inteligible. Para el psicólogo todos los símbolos del sueño son privados; para el crítico no existe nada semejante al simbolismo privado o, si existe, su cometido consiste en hacer que no siga siendo así.

Este problema está ya presente en el tratamiento que Freud hizo de *Edipo Rey* como pieza teatral que debe mucha parte de su fuerza al hecho de haber puesto en drama el complejo de Edipo. Los elementos dramáticos y psicológicos pueden relacionarse sin referencia alguna a la vida personal de Sófocles. El énfasis en el contenido impersonal se debe principalmente a los discípulos de Jung que explican la comunicabilidad de los arquetipos mediante una teoría del inconsciente colectivo, hipótesis que por lo que yo sé, es innecesaria en la crítica. Pero el poeta, distinto en esto del escritor discursivo, se propone escribir un poema, y no decir algo; de ahí que construya un patrón verbal tal vez con millones de implicaciones de las cuales no puede estar individualmente consciente. Y lo que es cierto de la intención del poeta es igualmente cierto de la atención del público: su percatarse consciente puede analizar solamente unos pocos pormenores del complejo de reacción. Este estado de cosas, permitió, por ejemplo, que Tennyson fuera alabado por la castidad de su lenguaje y leído por su poderosa sensualidad erótica. Hace también posible que un crítico contemporáneo acuda a todos los recursos del

moderno conocimiento para explicar una obra de arte sin ningún miedo de caer en el anacronismo.

Por ejemplo, *El enfermo imaginario* es una pieza teatral sobre un hombre que, con arreglo a los cánones del siglo XVII incluyendo también las condiciones personales de Molière, no estaba realmente enfermo sino que pensaba que lo estaba. Un crítico moderno puede objetar que la vida no es tan simple: que es perfectamente posible que un *malade imaginaire* sea un *malade véritable* y que lo que funciona mal en Argan es su mala disposición a ver crecer a sus hijos, una regresión infantil que su esposa —incidentalmente, su segunda esposa— muestra comprender totalmente mimándole y murmurando frases tales como «*pauvre petit fils*». Ese crítico encontraría la clave de todo el comportamiento de Argan en su espontánea observación después de la cena con la pequeña Louison (cuya naturaleza erótica observaría también el crítico): «*Il n'y a plus d'enfants*». Esta interpretación, sea cierta o equivocada, se refiere totalmente al texto de Molière y no tiene nada que ver con Molière mismo.

Tampoco se limita simplemente al significado de la pieza; arroja luz igualmente sobre su estructura narrativa. La pieza es genéricamente una comedia y por tanto debe terminar felizmente. Argan debe encontrar alguna razón; su esposa, cuya función dramática es mantenerle dentro de su obsesión, debe aparecer por tanto como enemiga suya. El movimiento de la pieza es tan lógico y coherente como su significado total por la razón de que son la misma cosa, igual que una pieza de música es la misma cosa tanto si escuchamos su ejecución como si estudiamos su partitura. Pero desde el punto de vista arquetípico, el plan es un rito que transcurre en medio de la negativa de una víctima propiciatoria ante la perspectiva del matrimonio, que es el final normal de una comedia, y el tema es un modelo onírico de deseo irracional en conflicto con la realidad. La crítica arquetípica no es más que uno de los planteamientos críticos posibles y, tratándose de una comedia altamente civilizada de la Francia del siglo XVII, puede parecer acaso algo periférica. Pero nos da una visión de los principios estructurales de la literatura que no podemos obtener de otro modo, así como una comprensión más clara de la literatura como técnica de comunicación.

## EL VELATORIO DE JOYCE

W. R. Rodgers

*Madame Leon:* La Gestapo nos visitó cuatro veces con diferentes acusaciones y yo nunca supe de qué iban a acusarme de haber hecho o si todo terminaría en mi arresto o en el arresto de mi marido. Desgraciadamente cogieron a mi marido entre la tercera y la cuarta visita y una mañana, seis meses después, mi marido había sido arrestado y estaba muriendo de hambre y de frío en uno de los campos de concentración de horror y yo trataba desesperadamente de ayudarle y de establecer algún contacto regular con él. Estaba con una ansiedad terrible. Una mañana estaba desempolvando los libros de mi sala de estar porque incluso en momentos de gran tensión emotiva se hacen cosas habituales y llamaron a la puerta. En realidad llamaron dos veces. Yo me pregunté quién podría ser tan pronto por la mañana y no esperaba a nadie. Fui a la puerta y había dos hombres vestidos de paisano. Uno llevaba un traje de punto y volvió la solapa de la chaqueta y dijo: «Polizei Gestapo» y el segundo era un francés y me presentó una carta del ministro de Vichy con una banda roja, blanca y azul en una de las esquinas y yo les hice pasar a la sala de estar. Entraron y uno de ellos se sentó en la mesa. La misma mesa en que Anna Livia había sido traducida al francés. El francés daba vueltas alrededor de la habitación haciendo preguntas sobre diversas fotografías que estaban en la pared. De pronto el alemán me inquirió: «¿Para quién trabaja su marido?», yo dije que no trabajaba para nadie. El dijo: «Yo sé que trabajaba para alguien. Lo sabemos. Tiene usted que decirme para quién trabajaba». Yo seguí negando y de pronto señalaron el gran retrato de Joyce que teníamos en casa y dijeron, ¿quién es este hombre? ¿Es su marido? Yo dije, no, éste era James Joyce, un poeta y escritor irlandés. No, dijeron, éste era el hombre para quien trabajaba su marido; ¿dónde está ahora? Yo dije, murió, murió en Zurich, ¿no lo sabía usted? Ellos dijeron no, y luego el alemán se volvió a mí y dijo, ésta es la razón por la cual hemos venido. Yo dije ¿por qué? No entendí qué pretendía. Así que él dijo, porque buscamos primeras ediciones y pensamos que usted tiene algunas. Yo dije, oh ¿por qué buscan ustedes primeras ediciones? Y él contestó, porque tienen valor.

*Narrador:* Paul Leon murió en manos de los nazis. Pero antes de eso, Joyce había llegado a Zurich. Como dice Frau Giedion:

*Giedion:* Joyce sólo quería una cosa: encontrar un lugar de paz donde pudiera trabajar y donde la meditación todavía fuera posible. Finalmente lo encontró. Fue el 17 de diciembre de 1940 cuando él abandonó la confusión de la guerra y llegó a Suiza. «Aquí todavía sabemos dónde estamos», dijo mirando su cuarto en un hotel suizo poco después de su llegada.

*Narrador:* Sin dinero, sin hogar y sin su hija llegó después de un largo silencio, exilio y gracias a su astucia.

*Giedion:* Joyce sólo quería una cosa: encontrar un lugar cuando le vimos salir del tren en Zurich, con su formidable sonrisa, más bien burlona, con sus labios finos medio abiertos y sus ojos medio asombrados, medio ausentes que, agrandados por los lentes, parecían tener vida propia. Inmediatamente

después de dejar sus cosas, Joyce se puso a buscar una casa. Recuerdo que fue a la librería francesa a buscar una edición francesa de las Leyendas Griegas para su nieto. Pude verle paseando en la nieve, tomando de la mano a Stephen y el niño excitado le estiraba hacia adelante, encantado de ver por primera vez esta alfombra blanca, mientras que Joyce, deslumbrado por la nieve, parecía sufrir de esta luz tan cegadora. Luego aquella última cena de Navidad que compartimos con su familia y con él. Las canciones, religiosas y seculares, los cantos irlandeses, las plegarias en latín en que se mezclaban maravillosamente la voz del tenor del padre y de bajo de su hijo Giorgio. El pequeño Stephen quería cantar bajo la mesa y esta petición fue concedida. James Joyce quería oír de nuevo el disco que había comprado años atrás. Era «Oh luna de mi deleite», de Ornar Rubaiyat Khayyam, cantado por el tenor irlandés John McCormack, cuya voz, en la plenitud de sus facultades, se parecía tanto a la de Joyce.

Siempre recordaré aquella última invitación en un mesón no lejos de la pensión en que él vivía entonces. Las paredes de la pequeña habitación estaban forradas de madera. Sentado ante una botella de Fendant, Joyce se recreaba —abatido física y mentalmente— en el asombroso clima de la estabilidad suiza. La decoración del mesón proporcionaba una intimidad anormalmente confortable. Hacía un breve resumen de los acontecimientos e historia de los últimos meses y subrayaba el contraste entre nuestra paz, que él parecía considerar eterna, y la tempestad del exterior. Nada era más reconfortante para nosotros que oír esto de un hombre acostumbrado a desvelar los misterios del futuro. Pero la estabilidad suiza que a él le encantaba entonces no le impedía criticar al país y a su proverbial limpieza, cuyo efecto, según él decía, era un cierto modo esterilizante. Insistió incluso sobre este tema y en el momento de despedirnos hablaba con entusiasmo de la suciedad. «No sabe usted lo maravillosa que es la suciedad», exclamaba. Entonces estábamos de pie fuera. El fondo encantador del mesón de antiguo estilo, suavemente iluminado fue sustituido por la negrura cruel y fría del exterior. Su voz nos llegaba en un murmullo a través de la oscuridad. Le dijimos adiós.

*Narrador:* Fue en enero de 1941. Había una exposición de Renoir en Zurich. Joyce pasaba horas frente a los cuadros, fascinado, aunque medio ciego.

*Giedion:* El 9 de enero, acompañado por su viejo amigo Paul Ruggiero, después de una cena con su favorito vino de Neufchatel en un mesón cerca del lago, Joyce fue asaltado por un violento dolor. Había estado de buen humor y se rebelaba humorísticamente como siempre contra la estricta observancia del cierre de los establecimientos. Un médico de la vecindad, llamado en medio de la noche, le administro un tratamiento demasiado suave. Cuarenta y ocho horas después se decidió a operarle. Pero era demasiado tarde. Joyce empezó a delirar aquella noche e insistió de nuevo en que Nora Joyce, que no le había dejado, pusiera su cama al lado de la suya. El 13 de enero, a las dos de la madrugada, llegó la muerte sin que hubiera recuperado la conciencia. Era precisamente el día 13, la fecha que Joyce había evitado siempre para sus viajes y para todas las decisiones que tenía que tomar.

*Narrador:* El hecho de que Joyce se pusiera enfermo un viernes y muriera un 13 conmovió a los que conocían sus sentimientos.

*Giedion:* Recuerdo el entierro en lo alto de una colina de Zurich, cerca del zoo. Sobre la llanura llena de árboles y las laderas de las colinas se abatía un día frío y ventoso. Un sol misterioso, de color de leche y redondo como la luna, parecía esconderse detrás de un cristal de niebla.

*Gasser:* Y era un horrible día de invierno con agua nieve que caía del cielo y no había ya taxis porque el racionamiento de gasolina era muy estricto. Yo tomé un tranvía y en este tranvía que subía muy despacio por la colina viajaba casi toda la comitiva fúnebre. Allí estaban todos, llenaban todo el tranvía, aunque yo no conocía a mucha gente todos hablaban de James Joyce. Estaban Lord y Lady Derwent, que era agregado cultural en la Legación británica en Berna durante la guerra y el doctor oculista que le había tratado, y el secretario de Paul Klee, el pintor, si mal no recuerdo, porque hace mucho tiempo. Llegamos al cementerio y nos encaminaron a una capilla, pero como James Joyce no quería sacerdotes en su funeral, no había nadie allí y los ayudantes de la funeraria lo encontraban muy extraño y no sabían qué hacer porque normalmente en Suiza va al entierro un sacerdote, sea católico o protestante.

La oración fúnebre fue pronunciada por Lord Derwent que normalmente era muy brusco, pero como tenía que realizar un deber oficial, pronunció una oración fúnebre de mucho empaque. Y después de esto fuimos de nuevo a la nieve y el ataúd era conducido frente a nosotros y entonces anduvimos hasta el final del muro donde habían cavado la tumba. Entretanto en la distancia se oía el rugido débil de los animales salvajes del zoo y nosotros estuvimos alrededor de la tumba y tampoco sabíamos qué hacer porque no había sacerdote y esta vez tampoco oración fúnebre. Así que estuvimos hablando unos con otros sintiéndonos muy violentos hasta que apareció de pronto un hombre muy viejo, evidentemente uno de esos nombres que se pasea entre las tumbas, como suele verse en casi todos los cementerios, » hombres que parecen esperar ser enterrados ellos mismos. Era un hombre bajo que evidentemente estaba sordo porque se dirigió a uno de los ayudantes de la funeraria que mantenía la cuerda sujeta al ataúd, ya que el ataúd todavía no había sido bajado a la tumba y preguntó: «¿A quién entierran aquí?» Y el de la funeraria dijo: «A Mr. Joyce». Y frente a toda la concurrencia del duelo hizo señas de no haberlo entendido y preguntó de nuevo: «¿Quién es?» «Mister Joyce», gritó el otro y en ese momento el ataúd fue bajado a la tumba.

*Narrador:* James Joyce había cumplido su destino.

*Eva Joyce:* Sus últimas palabras me impresionaron porque contenían la clave fundamental de toda su vida. Sus últimas palabras fueron: «¿No comprende nadie?» Y temo que esto es lo que nos pasó a todos, que no le entendimos...

*Quinlan:* Pero si lo resume usted todo, y hay que pensar que es importante porque, después de todo, si usted ha leído todo lo que un hombre ha escrito y se plantea usted la cuestión final, querrá usted saber exactamente lo que había en lo profundo de su mente. Para mí en cualquier caso, esto es serio y para ser sincero —y es posible que esté completamente equivocado—, creo que si usted piensa en ese distanciamiento peculiar que él tenía en todas sus relaciones personales y el tratamiento objetivo y como remoto de los temas del sexo, de la nacionalidad, casi de todo, creo que sólo puede explicarse este tipo de personalidad por el hecho de que, en lo profundo de su naturaleza,

había una preocupación incesante y mórbida por la conciencia, una desesperación, una desesperación teológica como la llamamos nosotros, que él mantenía contenida por una incansable devoción al trabajo y por esa extraordinaria ambición artística. Recuerde la vocación que eligió, para sí mismo —el artífice, etcétera— la conciencia no creada.

Bueno, lo que yo quisiera saber más que ninguna otra cosa es: ¿qué había en la mente de Joyce cuando no estaba escribiendo, cuando no estaba hablando con los demás, qué había en su mente en sus horas más solitarias? Y sobre todo, ¿qué había en su mente en sus últimos momentos conscientes, cuando su ego vacilaba? Por caridad y por simpatía yo quiero creer esto: Que por debajo de la capa de su arte,

de su vida, de la pobreza de Trieste, París y Zúrich y de su dolor, yo quiero creer que él veía la Ciudad de Dios.

*Eva Joyce:* Espero que hubiera alguien que le entendiera y que fuera capaz de contestar esa pregunta. Y creo que fue contestada. Pero mi ferviente creencia es que se haya salvado. Espero que sí. Pero no veo por qué no tenga que estar en la gloria, porque ¿qué mal hizo a nadie?

Mi idea personal sobre su vida es que era una tragedia porque no le comprendieron; tenía un carácter amable y un punto de vista amable sobre la vida. Pero era, no sé por qué, era en cierto sentido un fracaso y, creo, él pensaba que lo era, nunca pude entenderlo, porque era un genio, era de buena familia y hubiera podido poner su capacidad en algo. Y sus escritos, no me gusta hablar de sus escritos porque, bueno, no solamente estoy hablando de él como hermano mío y yo le trataba como un miembro de la familia. Debo decir que la tragedia de su vida que le indujo a escribir como escribió, esto es lo que siempre me intrigó y debía haber algo —él reaccionaba en sus escritos— algo como un proceso más que elaborado, algo que le provocaba o a lo cual daba un escape en sus escritos, bueno, no sé explicarme, era —no era Jim— cuando estaba escribiendo no era Jim, tal como yo le conocía y como todos le conocíamos. Era simplemente una persona digna de todo amor; era un buen padre, un buen hermano, un buen hijo y era bueno para con todo el mundo con quien entraba en contacto —una tremenda bondad.

*Stanislaus Joyce:* Confieso que no tengo mejor explicación que ofrecer a su lucha triunfante para preservar su rectitud como artista en medio de la enfermedad y el desengaño, en la pobreza abyecta y en la desilusión, que ésta que voy a decir: que quien ha amado a Dios intensamente en la juventud nunca amaré nada con menos intensidad. La definición puede cambiar, la idea permanece.

*James Joyce:*

Sabe usted o no se lo he dicho

O acaso no lo sabe

Toda

Forma de narrar

Tiene un resultado y

198

éste es

el EL y la ELLA de

ello... MIRA

la oscuridad  
crece  
mis ramas altas toman raíces  
y mis frías manos  
se hacen piedra.

## LA CÁMARA DEL PIRATA

*Stanley Edgar Hyman*

En la cámara del pirata la cubertería es de plata sólida grabada con las armas de Castilla y de León. La vajilla, de porcelana de Sung. En las paredes, forradas de roble inglés, hay una pintura holandesa, un par de pistolas de duelo cruzadas que pertenecieron a un conde francés, un *kris* malayo y un peto inca de oro puro. Todo es de lo mejor que pueda encontrarse porque el capitán pirata tiene un buen gusto natural y sabe apreciar la calidad. Sin embargo nada hace juego con nada porque ha sido robado por piezas, en la mayor parte de los casos inmediatamente después del asesinato de su anterior propietario.

En mi propio comedor, donde no hay ni plata sólida ni oro, tengo una miniatura india de las colinas de Rejput, junto a un cuchillo de lanzar o *shongo* de Azanda, ambos colgados en la pared, y en las estanterías, en problemática confusión, un grupo de *churingas* australianas, un *Sileno* itifálico de terracota de la antigua Tebas, una matraca iroquesa de concha de tortuga, una colección de *netsuke* japoneses, un arpa de Gabón y un puñal corso. Aunque todas estas piezas las he conseguido una a una como regalos o las he comprado, no veo que mi comedor difiera mucho de la cámara del pirata ni del «Museo sin paredes» de André Malraux, la metáfora organizativa de *Las voces del silencio* que eleva simplemente nuestros pequeños actos de piratería cultural al nivel de principios estéticos. «De hecho nuestros actos de resucitación son selectivos, escribe Malraux, y aunque hemos saqueado los confines de la tierra, no hemos dominado todas las artes que salieron a la luz». Estos son los criterios del pirata y el pirata es también selectivo, más selectivo que Malraux.

*Las voces del silencio* es un libro sobre los estilos artísticos en sus relaciones colectivas con las culturas y en sus relaciones individuales con los artistas. Fue comenzado en 1936; parte del mismo aparecía en inglés en *Verve* ya en 1938 (entonces y ahora en excelente traducción de Stuart Gilbert); y la penúltima versión fue publicada en tres volúmenes con el título de *The Psychology or Art* de 1957 a 1960. Ampliamente revisada y aumentada fue esta versión, la que se ha convertido en los cuatro libros del nuevo y voluminoso tomo, que probablemente es definitivo.

A mi juicio, el libro tiene cuatro argumentos principales relacionados en cierto modo el uno con el otro. El primero es el concepto del «museo sin paredes», el hecho de que actualmente disponemos de todas las obras de arte gracias a la fotografía. Esto nos permite ver un cuadro en el contexto de la totalidad de la obra artística, lo que da a ese cuadro «una nueva significación». Esta abundancia produce una nueva selectividad, ya que podemos descubrir aquellas obras que son únicamente del artista, eliminando de su producción todo lo que no es característico de su estilo y concentrando nuestra atención en esas obras, proceso éste que Malraux define diciendo que se trata de hacer una «verdadera antología». Toda la pintura moderna debe tratarse «antológicamente», dice Malraux, añadiendo inocentemente, «más o menos». El museo sin paredes no sólo nos da esta antología sacada de la totalidad de la

obra del artista sino que nos da también un estilo artístico en su totalidad, del cual podemos hacer selecciones representativas. Habiendo convertido en antología la mejor obra de los mejores artistas, los mejores ejemplos de los mejores estilos, podemos instalarnos felizmente en nuestro museo sin paredes (o en nuestra cámara) y apreciar esas obras. «No sé de un solo pintor moderno importante que no responda a ciertas obras de los salvajes y a Poussin», escribe Malraux, en una frase que apenas necesita llevar entre paréntesis la reserva, «aunque en diferentes grados».

El segundo argumento del libro es un pluralismo que arranca de la definición del arte que hace Malraux como «aquello por lo cual las formas se transmutan en estilo». Cualesquiera formas, mientras tenga lugar alguna transmutación auténtica. «Lejos de ser ecléctico y complacerse en la diversidad de formas — escribe— nuestro moderno pluralismo procede del descubrimiento de los elementos que incluso las obras de arte aparentemente más dispares tienen en común» Las categorías estéticas odiosas como «retrógado», «bárbaro», «primitivo» se eliminan. Las monedas celtas no son torpes imitaciones del trabajo de los *toreutai* macedonios sino un importante estilo por sí mismas, obras de grandes maestros y sólo entre comillas pueden llamarse «bárbaras». Igualmente, las estatuas góticas no son chapuzas hechas sobre el modelo de las estatuas clásicas, las cabezas africanas no son representaciones realistas fracasadas. Las pinturas de las cavernas prehistóricas no son meramente «un estilo altamente desarrollado»; detrás de sus formas «barruntamos otras formas».

Sigue después un tercer argumento que podemos llamar «neo-evolucionista», y es que culturas totalmente diferentes tienen un desarrollo comparable si no idéntico. Malraux escribe: «La razón por la cual la historia del arte gáandaro tiene especial interés para el escultor está precisamente en el hecho de que, sobrepasando los estadios intermedios del romántico y el gótico, se colocó en línea con nuestro Renacimiento». Una de las ideas repetidas a lo largo del libro es que los estilos no son formas de «ver» sino convenciones estéticas con historia. Se rechaza cualquier idea de que la expresión individual sea determinante; Malraux utiliza muy pocos términos tales como «instintivo», «inspiración», o «lo inconsciente». Los estilos artísticos nacen, se casan, engendran y mueren y la «unicidad» del artista no es más que una anécdota en esta biografía.

De la secuencia de la piratería cultural, el pluralismo y la evolución, Malraux deriva de alguna manera un cuarto punto que es probablemente el principal tema del libro (y le da el título), la importancia moral del arte. «Cuando el hombre se enfrenta con el destino, a través del arte, el destino termina y el hombre entra en sí mismo». Las artes que valoramos son artes religiosas, aunque no compartamos sus religiones; expresan «la capacidad del hombre de escapar del caos, aunque la forma de escapar está en la sangre y en la oscuridad»; son «voces del abismo», «de los lugares oscuros del corazón del hombre». El impulso estético es creador, es «el deseo de construir un mundo aparte que se contenga a sí mismo, que exista por su propio derecho»; representa «humanización» en «el sentido más profundo y ciertamente más enigmático de la palabra». «Toda obra de arte, implícita o explícitamente, relata una victoria humana sobre la fuerza ciega del destino»; el arte habla «el

idioma inmemorial del Hombre el conquistador»; «todo arte es una rebelión contra el destino del hombre».

Malraux argumenta estas tesis con una gran variedad de técnicas, pasando sin inmutarse de una rigurosa crítica técnica sobre las líneas de una escultura de Rheims al estudio de las fuentes de las falsificaciones de Vermeer por Van Megeeren, a una historia ilustrada del desarrollo del Greco y a una anécdota biográfica sobre Renoir. Pocos tipos habrá de erudición y crítica de arte que no encuentren un lugar en este vasto libro. Su principal artificio, no obstante, es la dicotomía, la creación de polos opuestos de imaginaria, similar a la que aparece en los estudios de G. Wilson Knight sobre Shakespeare. «Siempre que nos refiramos al arte y no a la cultura —escribe—, la máscara africana o Poussin, el antepasado y Miguel Ángel no resultan ser adversarios sino polaridades». Por otra parte están «las formas de todo lo que pertenece esencialmente a lo humano», por otra, «todas las formas que aplastan o confunden al hombre». En el primer grupo están «los arquetipos radiantes»: instinto, placer, gesto, armonía, lo humano, unicidad, acontecimientos específicos y voluntad libre. En el otro grupo están «los arquetipos trágicos»: rito, destino, inmovilidad hierática, parálisis, lo eterno, naturaleza, atributos y fatalismo.

Estas polaridades no están enteramente fijadas, en el sentido de que los ingredientes del segundo grupo pueden transmutarse al primero, de modo que las negaciones pasan a ser afirmaciones por los misteriosos poderes del arte (la dialéctica de Malraux). «Nuestro renacimiento del arte de los salvajes es más que un nuevo nacimiento del fatalismo», escribe Malraux negando su negación. «Yo llamo artista a un hombre que crea formas», proclama abiertamente, pero su gusto personal parece inclinarse por los creadores de las formas más humanísticas. A veces, particularmente respecto a los franceses modernos lo acepta todo; otras veces, como un Ivor Winters pictórico, reduce el barroco veneciano a nueve grandes cuadros y los nombra. Los mayores artistas para Malraux parecen ser Giotto, Rembrandt. y Goya, pintores de tendencia señaladamente humanística, pero las siete reproducciones a toda página que interrumpen el texto después de la página 582, y parecen representar la antología quintaesencial de Malraux, incluyen solamente obras de tres pintores europeos, y esos pintores son sorprendentemente: Vermeer, Piero de la Francesca y Gruenewald.

Incluso en su momento más pluralista, el marco de Malraux omite muchos estilos artísticos y gran parte del arte. Arguye en favor de un arte puramente plástico que no requiera el contenido social de Goya o Rembrandt, «la representación pictórica de un mundo vacío de valor puede estar magníficamente justificada por un artista que considera el hecho mismo de pintar como valor supremo», pero éstas no parecen ser las palabras que él admira más. «Las pinturas de los pigmeos no nos interesan», escribe; «tal vez el salvajismo total es incompatible con el arte». Malraux rechaza los estilos que «hacen el celestinaje» o lo que él llama la «delectación», con tanta furia como lo hacía el joven Stephen Dedalus del *Retrato de un artista adolescente* y los descarta de modo similar «como sentimentales» o «licenciosos». «Ningún modo de expresión plástica es ajeno a este lenguaje universal», escribe Malraux, aunque, sin duda, algunos lo son para él, y no sólo las artes cinésicas

de la delectación. Ciertas clases de éxtasis pictóricos no parecen interesarle en absoluto, aunque estén representados por la cerámica griega de figuras negras, por los medallones de marfil de Bahuana o por Mondrian.

Malraux considera persistentemente «el simbolismo ritual y ceremonial» como un tipo bizantino que petrifica los valores humanos de su primer grupo, aunque en la práctica estos elementos, siempre que sabe de ellos, parecen aumentar para él el significado y el interés de una obra. Así, valora las tablillas ancestrales de Nueva Irlanda que, entiende, «forman la corte del Gran Antepasado Primordial, las esculturas de la casa santuario sugieren su nombre, su voz es música, los festivales convergen en él y la danza representa mímicamente sus gestos igual que representa el heroico pasado de la tribu, las epifanías del sol, la luna y la muerte, la fertilidad del suelo, la lluvia que da vida, el ritmo del firmamento». No tiene la misma idea de relación entre mito y rito con respecto a las figuras *kachina*; no son más que «dioses domésticos», y es significativo que la única ilustración del libro que no le gusta sea una fotografía de tres de estas figuras. Por otra parte, en una moneda celta «los acuñadores parecen volver sobre el rastro del jabalí totémico a través del caos de la prehistoria»; la pintura de Georges de Latour «participa de la naturaleza del fuego del misterio y tiene el ritmo de un rito».

En estos casos, los dos típicamente franceses, el mito y el rito «se hace historia» y como tales puede Malraux tratarlos. La historia es un valor importante pero siempre ambivalente: «la relación entre la historia y el arte parece a menudo muy tenue»; «aunque su proceso creador tenga lugar en la historia, es independiente de la historia»; la Historia con mayúscula es de hecho nuestro equivalente moderno de lo eterno. Si mi experiencia como lector puede considerarse típica, esto supone igualmente una historia con minúscula, la historia de la experiencia o familiaridad. Así, de las pinturas que Malraux reproduce en color, obras tales como la Vista de Toledo de El Greco resultan ahora fastidiosas, mientras que las obras interesantes son de pintores poco conocidos como Latour y Takanobu, o pintores que anteriormente no se tomaban en serio (hasta que Malraux señaló su organización formal) como Chardin. Esta capacidad de ampliar el horizonte del lector es el mayor valor del libro, pero su relación con la historia resulta provocativamente negativa.

El principal adversario contra el cual Malraux argumenta, como W. M. Frohock señala en su inteligente libro *André Malraux and the Tragic Imagination*, es Oswald Spengler. Frohock demuestra que *Las Voces del Silencio* y la última novela *Les Noyers de l'Altenburg*, se plantean la misma cuestión —«si es posible considerar al hombre una identidad permanente y continuamente idéntica»— y se vuelve contra el mismo adversario. Lo que el libro de crítica de arte llama «la teoría alemana de la cultura» está representado en la novela por el antropólogo Moelberg (personaje al parecer basado en Frobenius). Para el lector americano, el argumento de Malraux parece dirigido no tanto contra Spengler como contra un hombre cuya imposición de la filosofía alemana en el pensamiento americano tendemos a olvidar, Franz Boas. Hemos adaptado el cínico relativismo ético de Hegel en la forma del pluralismo cultural de Boas y la teoría de Spengler de las culturas cerradas (convertidas en los «áreas culturales» de Wissler) en la forma de la teoría de Boas sobre la limitación de la «dinámica» al registro de difusión y

culturalización, más que de la poligénesis y la evolución. Si, como Malraux arguye, el hombre es una continuidad, la cultura es una evolución y el arte un absoluto, entonces Boas debe ser desechado y restaurarse a Taylor y Frazer, proceso éste que está ya presente en la antología *Primitive Heritage*, pacientemente compilada por Margaret Mead.

Otra implicación de considerable importancia en el libro es la singular guerra de guerrillas realizada contra la moderna pintura abstracta. Existen, escribe Malraux, «ciertas emociones colectivas profundamente enraizadas, que el arte moderno ha decidido ignorar». Alguna otra cosa de valor puede ponerse en su lugar —«en una naturaleza muerta de Braque, el melocotón no tiene flor, el cuadro la tiene»— pero no es en definitiva adecuado. A juicio de Malraux está naciendo ahora un estilo «tal vez el mayor estilo que Occidente haya proporcionado», que «parece pertenecer a alguna religión que no conoce». Es, aclara, una convención de representación expresiva, no de abstracción, «un estilo», no «una caligrafía». «Si nuestra cultura tuviera que restringirse solamente, —escribe—, a nuestra reacción (aun siendo vigorosa) ante las formas y colores, y su vivida expresión en el arte contemporáneo, difícilmente podría aplicársele el nombre de cultura». Pero a estas alturas Malraux ha minimizado ya casi completamente la primitiva definición del libro: «El arte moderno es más bien la anexión de formas por medio de un patrón o esquema interno, que puede o no tomar la forma de los objetos pero del cual, en cualquier caso, las figuras y los objetos no son más que expresión».

*Las voces del silencio* está lleno de genuinas intuiciones: que «Rembrandt fue el primer gran maestro cuyos retratos daban miedo a veces a los que posaban para ellos», que Dostoievsky tiene mucho de común con el arte bizantino, que la Edad Media supone «la apoteosis que ocupa el lugar de la encarnación» y muchas otras. Es al mismo tiempo un tejido de contradicciones: «un arte que se rompe en ideogramas es regresivo» y «el triunfo del signo es un signo de la muerte», pero todo gran arte antes del cristianismo había sido «un sistema de signos», los cincelados de Gandhara hacen un importante redescubrimiento de la «representación simbólica», y todos los verdaderos estilos son «significaciones».

El libro está lleno de una emotiva retórica: la visión budista considera el mundo como «dos niños sin hogar cogiéndose las manos en una ciudad muerta, llena del tejido de los simios y del pasado vuelo de los pavos reales»; «aquellos monstruos del abismo que el psicoanalista pesca con sus redes y la política o la guerra con dinamita»; y su conclusión (al menos en el texto inglés) lanza al vuelo la auténtica campana browniana: «la supervivencia no ha de medirse por la duración y la muerte no tiene la seguridad de su victoria, cuando se ve desafiada por un diálogo que se repite como un eco a través de las épocas». En toda esta belleza y elocuencia, no obstante, hay no poco de oracular sin razón, «ya que el artista es por naturaleza reservado y le gusta mistificar»; «pocas veces es una cabeza gótica tan bella como cuando está rota»; «el verdadero héroe de los cuentos de hadas es el hada»; «ciertas estatuas africanas en cuya nariz ni una curva podía haber sido cambiada por el imaginero sin el riesgo de haber sido condenado a muerte por el mago-doctor» y el análisis de Freud y de la doctrina freudiana de la satisfacción de los deseos es vergonzosamente mostrenco y absurdo.

Las referencias al cristianismo primitivo, «ese mundo nocturno oriental de sangre y estrellas condenadas a la ruina», el cristianismo posterior como un tiempo en que «el valor se desintegra en una pluralidad de valores», al gusto de la Roma de Octavio como «el Segundo Imperio en Francia» y a Roma en general como ruindad y falta de grandeza, sugieren que el autor de *Los Conquistadores* y de *La Condición humana* está todavía en guerra con una gran parte de la herencia occidental. Cree no obstante «que durante 300 años el mundo no ha producido una obra de arte comparable a las supremas obras de Occidente», que «lo amenazado en nuestra cultura es amenazado por el pasado de otras culturas», y que las artes de otras culturas, sus «ídolos», no podían haber sido apreciadas por la nuestra hasta el actual período de ilustración. Nosotros quedamos por tanto «como únicos herederos» del legado del mundo, identificándonos como la nueva Roma —nuestra falta de gusto y nuestra ruindad se omiten diplomáticamente— recibiendo en nuestro panteón «a los dioses de los derrotados».

Este panteón es naturalmente nuestra familiar cámara del pirata y aquí podemos detenernos para observar de quién habla Malraux con su omnipresente «nosotros». A veces es el mundo occidental, a veces una no definida comunidad del espíritu, a veces una élite, que consiste en una serie de pintores y escultores modernos a quienes no nombra, a veces sus lectores y muy frecuentemente, a mi juicio, solamente el señor Malraux. ¿Es que puede existir un verdadero acuerdo? Somos todos, por ejemplo, pluralistas culturales (el pirata fue el padre fundador del pluralismo cultural), y sin duda no necesitamos al señor Malraux para que nos diga que el tiempo que siguió a la caída de Roma no fue realmente «oscuro» ni que los africanos (excepto los pigmeos) no son realmente «salvajes». Pero ¿cuántos de nosotros aceptamos todas las implicaciones de nuestras creencias e insistimos en que, si las monedas celtas y los bronces de Benin son comparables a las artes de Grecia, entonces la Galia y Benin tenían una alta civilización comparable a la de Grecia y que todas las anteriores jerarquías de cultura se han basado absurdamente sólo en la difusión del alfabeto? Y si creemos que algunas civilizaciones son altas, entonces creemos que algunas otras son bajas y no somos por tanto en absoluto pluralistas culturales. Podemos incluso admitir la posesión de algún absoluto ético a partir del cual podamos criticar los rasgos de otras configuraciones (¿sería la circuncisión femenina en Kenia un estilo de arte, o acaso lo serían las pantallas de las lámparas de Buchenwald?).

Si las obras «primitivas» de arte que decidimos adoptar no son una parte significativa de nuestra cultura, pero no dejan de tener sentido en nuestra cultura, entonces la mayor parte de nuestro pensamiento anterior en este campo ha sido excesivamente simple. Malraux escribe: «Para nosotros hoy la máscara o el antepasado no son objetos mágicos ni númenes en mayor grado que la virgen medieval es *la Virgen*». Pero tampoco nuestras artes contemporáneas son mágicas ni sin númenes en este sentido. Lo que necesitamos a mi juicio es una concepción de lo mágico como inherente a la organización formal, igualmente presente en las litografías de los toros de Picasso y en los toros de las cuevas de Altamira, en *Alrededor del Plez* de Klee y en el dibujo en corteza de árbol australiano al cual se parece tanto. Pienso que la clave de este planteamiento es la palabra de la cual Malraux tanto se

guarda, la palabra «rito», y que para alcanzarla no tiene más que ampliar la forma en que habla de la pintura de Latour para incluir en ella organizaciones hieráticas menos representativas.

Si hablamos de arte con referencia a las acciones simbólicas que son equivalentes modernos de viejos ritos colectivos, entonces un poema o una pintura modernos pueden considerarse una vez más como magia de fertilidad, haciendo crecer las metafóricas cosechas en algún sentido coherente. Este planteamiento contempla la obra de arte, no en términos de configuración, sino como funcional en un contexto que lleva consigo, fuera del lugar y del tiempo. En estos términos, «Las áreas culturales» se convierten en una anticuada categoría de museo. Un objeto bello es una vez más el chiste sabido, siempre gracioso, y su origen carece de significado, porque conserva en su organización formal una capacidad mágica de actuar sobre nosotros e iniciarnos en sus ritos. De los cuales el pirata se ríe y sale a la captura de un barco japonés que a lo mejor lleva un soberbio Takanobu.

# III.

## Los nuevos lenguajes

## LOS NUEVOS LENGUAJES

*Edmund Carpenter*

*Cerebro del Nuevo Mundo,  
cuál es tu tarea,  
formular lo moderno  
... rehacer poemas, iglesias, arte.*

Whitman

El inglés es un medio de comunicación de masas. Todos los idiomas son medios de comunicación de masas. Los nuevos medios —el cine, la radio, la televisión— son nuevos lenguajes y su gramática es todavía desconocida. Cada uno de ellos codifica la realidad de modo diferente; cada uno de ellos oculta una metafísica única. Los lingüistas nos dicen que es posible decir cualquier cosa en cualquier idioma si se utiliza suficiente número de palabras o de imágenes, pero que raramente hay tiempo; lo natural es que una cultura explote sus tendencias en materia de medios de comunicación. . La escritura, por ejemplo, no registraba el lenguaje oral; fue un nuevo lenguaje al cual imitó con el tiempo la palabra hablada. La escritura fomentó una forma analítica de pensamiento que insistía en la linealidad. Los lenguajes orales tendían a ser polisintéticos, compuestos de conglomerados densos, igual que nudos retorcidos, dentro de los cuales se yuxtaponían las imágenes, fundidas inseparablemente; las comunicaciones escritas consistían en unas pocas palabras cronológicamente ordeñadas. El sujeto se distinguía del verbo, el adjetivo del nombre, separando de este modo el actor de la acción, la esencia de la forma. Donde el hombre prealfabetizado imponía la forma con desconfianza, temporalmente —ya que las formas transitorias vivían sólo temporalmente en la punta de la lengua, en la situación real—, la palabra impresa era inflexible, permanente, estaba en contacto con la eternidad: embalsamaba la verdad para la posteridad.

Este proceso de embalsamamiento congeló el lenguaje, eliminó el arte de la ambigüedad, convirtió los juegos de palabras «en la forma más baja del ingenio», destruyó el encadenamiento de las palabras. La palabra se convirtió en un símbolo estático aplicable a aquella que simboliza, y separada de ella. Pertenecía ahora al mundo objetivo; podía ser vista. Aquí llegó la distinción entre ser y significar, la disputa sobre si la eucaristía *era* o solamente *significaba* el cuerpo del Sacrificio. La palabra pasó a ser un símbolo neutral y no ya una parte inextricable de un proceso creador.

Gutenberg completó el proceso. La página del manuscrito con los dibujos, los colores, la correlación entre el símbolo y el espacio, abrió paso a un tipo uniforme, la página en blanco y negro que el hombre podía leer en silencio y en soledad. El formato del libro favoreció la expresión lineal, ya que el argumento discurría como un hilo de portada a contraportada: de sujeto a verbo y a objeto, de frase a frase, de párrafo a párrafo, de capítulo a capítulo cuidadosamente estructurado desde el principio al fin, incorporando un valor en la culminación. Esto no fue así en la gran poesía y en el drama, que

retuvieron una múltiple perspectiva, pero sí en la mayor parte de los libros, especialmente en los textos, la historia, la autobiografía, la novela. Los acontecimientos se disponían cronológicamente y por ello, se suponían organizados casualmente; se valoraba la relación y no el ser. El autor pasó a ser una *fuentes*; sus datos eran serios, es decir, organizados en serie. Tales datos, cuando se ordenaban y se imprimían secuencialmente, transmitían valor y verdad; organizados de otro modo eran sospechosos.

El formato del periódico puso fin a la cultura de los libros. Ofrece artículos cortos independientes que dan en primer lugar los hechos importantes y luego descienden a detalles incidentales que pueden ser, y a menudo son, eliminados por el compaginador. El hecho de que los periodistas no puedan controlar la longitud de sus artículos significa que, al escribirlos, no se puede insistir en la estructura, al menos en el sentido lineal tradicional, es decir, poniendo el punto culminante o conclusión al final. Todo debe estar comprendido en el titular; de allí desciende la pirámide hasta los detalles incidentales. A veces hay mucho más en los titulares que en el artículo; ocasionalmente, un gran titular no va acompañado de ningún artículo.

La posición y tamaño de los artículos de la primera página se determinan por su interés e importancia y no por su contenido. Se yuxtaponen informaciones de Moscú, Sarawak, Londres, e Ittipik que no guardan ninguna relación entre sí; el tiempo y el espacio, como conceptos separados, quedan destruidos y el *aquí y ahora* se presentan como una *Gestalt* única. Los lectores de autobús consumen todo lo que dice la primera página, luego pasan a la página 2 para leer las continuaciones. Un titular de un periódico de Toronto decía: TOWNSEND TO MARRY PRINCESS (Townsend se casará con la Princesa); directamente debajo había un segundo titular: *Fabián dice que quizá no sea un crimen sexual*. Esto pasaba inadvertido para las personas acostumbradas a considerar independientemente cada uno de los epígrafes del periódico.

Este formato se presta a la simultaneidad, no a la cronología ni a la linealidad. Los diversos aspectos abstraídos de una situación total no se organizan en secuencia casual sino que se presentan como experiencia en crudo. La primera página es un *Finnegans Wake* cósmico. \*

El desorden del periódico obliga al lector a desempeñar el papel de un productor. El lector tiene que procesar por sí mismo las noticias; ha de contribuir a la creación de la obra. El formato del periódico reclama la participación directa del consumidor.

En las revistas, donde el escritor controla más frecuentemente la longitud de su artículo, puede organizar si así lo desea su escrito en el estilo tradicional aunque la mayoría de ellos no lo hacen. Una presentación cada vez más difundida es el simposium impreso, que no es nada más que una colección de opiniones a favor y en contra. El formato de la revista en su conjunto se opone a la linealidad; sus fotografías no tienen tiempo. En *Life*, se yuxtaponen los extremos: naves espaciales y monstruos prehistóricos, monasterios flamencos y adictos a las drogas. Crea un sentimiento de urgencia y de incertidumbre: la próxima página es imprevisible. Uno encuentra rápidamente un motín en

---

47. \*Se refiere a la novela de James Joyce de ese título. (N. del T.)

Teherán, un matrimonio en Hollywood, los milagros de la administración Eisenhower, una ternera de dos cabezas, una fiesta en la playa de los Jones, todo ello emparedado en anuncios. El ojo absorbe la página como un todo (puede ser que los lectores digan que no, pero el éxito de la publicidad así lo sugiere), y la página, o mejor dicho toda la revista, se convierte en una *Gestalt* única en la cual la relación, aunque no causal, parece viviente.

Lo mismo es cierto de los otros dos lenguajes. Tanto la radio como la televisión ofrecen programas cortos y no relacionados unos con otros, interrumpidos entre un programa y otro y dentro del mismo programa por los anuncios. Yo digo «interrumpidos» porque yo mismo soy un anacronismo de la cultura libresca, pero mis hijos no los consideran como interrupciones, no piensan que los anuncios rompan la continuidad. Los consideran más bien como una parte de un todo y su reacción no es ni de molestia ni de indiferencia. El noticiario ideal tiene media docena de locutores de otras tantas partes del mundo que hablan sobre otros tantos temas. El corresponsal en Londres no comenta lo que acaba de decir el corresponsal en Washington; ni siquiera le ha oído.

El niño tiene razón al no considerar los anuncios como interrupciones. Porque el único momento en que alguien sonrío en la televisión es precisamente en los anuncios. El resto de la vida, en los noticiarios y telediarios y en las representaciones se presenta como una cosa tan horrible que la única manera de salir del paso en la vida es comprar este producto: ahora sonreirá usted. Esopo nunca escribió una fábula tan clara. Es el cielo y el infierno puestos al día: el infierno en el titular, el cielo en el anuncio. Ninguno de los dos tiene sentido sin el otro.

En estos nuevos medios de comunicación hay un patrón, no una línea sino un nudo; no la linealidad ni la causalidad ni la cronología, nada que conduzca a una culminación deseada sino un nudo gordiano sin antecedentes ni resultados, que contiene en sí mismo elementos cuidadosamente seleccionados, yuxtapuestos, inseparablemente fundidos; un nudo que no puede desatarse dándonos el largo y fino cordel de la linealidad.

Esto es especialmente cierto en los anuncios que nunca presentan un argumento ordenado, secuencial, racional, sino que simplemente presentan el producto asociado con cosas o actitudes deseables. Así la Coca-Cola aparece en la mano de una rubia que está sentada en un Cadillac, rodeada por admiradores bronceados y musculosos y con el sol brillando sobre sus cabezas. Mediante la repetición estos elementos se asocian en nuestra mente en un patrón de cohesión suficiente, de forma que un elemento pueda evocar mágicamente los demás. Si nosotros pensamos que los anuncios están destinados exclusivamente a vender productos, perdemos su principal efecto: aumentar el placer en el consumo del producto. La Coca-Cola es mucho más que una bebida refrescante; el consumidor participa en una experiencia mucho mayor. En África, en Melanesia, beber un Coca-Cola significa participar en la forma de vida de los Estados Unidos.

De los nuevos idiomas la televisión es la que está más próxima al drama y al rito. Combina la música y el arte, el lenguaje y el gesto, la retórica y el color. Favorece la simultaneidad de las imágenes visuales y auditivas. Las cámaras enfocan no solamente a los locutores sino a las personas de las cuales se habla

o con las cuales se habla; el público *oye* al acusador pero *mira* al acusado. En una impresión psicológica simultánea escucha al fiscal, contempla las manos temblorosas del vulgar estafador de la ciudad y ve la mirada de indignación moral en la cara del senador Tobey. Es un verdadero drama viviente con un resultado incierto. La imprenta no puede hacer esto, tiene unas condiciones diferentes.

Los libros y las películas no hacen más que aparentar incertidumbre, pero la televisión en directo retiene este aspecto vital de la existencia. Visto en televisión, el incendio que se produjo en la Convención Democrática de 1952 amenazó durante unos minutos convertirse en una conflagración; visto en el noticiario cinematográfico no era más que historia, sin potencialidad alguna.

La ausencia de incertidumbre no es un handicap para los otros medios si se utiliza adecuadamente ya que sus limitaciones son diferentes. Por ejemplo es evidente desde el principio que Hamlet va a morir pero, esto, lejos de disminuir el interés eleva el sentido de la tragedia.

Uno de los resultados de la dualidad tiempo-espacio que se ha desarrollado en la cultura occidental, principalmente desde el Renacimiento hasta nuestros días, ha sido la separación entre las artes. La música que creaba símbolos en el tiempo y las artes gráficas que creaban símbolos en el espacio, se convirtieron en conquistas independientes del espíritu, y los hombres dotados para una de ellas raramente perseguían la otra. La danza y el rito, que por su misma naturaleza combinaban las dos manifestaciones, se hicieron artes populares. Solamente en el drama permanecieron unidas.

Es significativo el hecho de que los cuatro nuevos medios de comunicación, los tres más recientes son medios dramáticos, especialmente la televisión, que combina el lenguaje, la música, el arte y la danza. Pero no tratan la secuencia temporal con la misma libertad con que lo hace el teatro. Un argumento intrincado empleando retrocesos y perspectivas temporales múltiples, inteligible en la escena, sería mistificador en la pantalla. El público no tiene tiempo de pensar hacia atrás, de establecer relaciones entre los indicios del principio y los descubrimientos posteriores. La imagen pasa ante los ojos demasiado deprisa; no hay intervalos en que el espectador pueda asimilar lo que ha ocurrido y hacen conjeturas sobre lo que va a ocurrir. El observador se encuentra en una actitud más pasiva, está menos interesado en sutilezas. Tanto la televisión como el film están más próximos a lo narrativo y dependen mucho más de lo episódico. En el cine puede hacerse una construcción temporal complicada pero raramente se hace. Los soliloquios de Ricardo III pertenecen a la escena; el público del cine no estaba preparado para ellos. En la escena la muerte de Ofelia es descrita por tres grupos diferentes: el espectador escucha el anuncio y contempla simultáneamente las reacciones. En la película la cámara no hace más que mostrar a Ofelia ahogada en un lugar donde «un sauce se inclina sobre un arroyo».

Este tipo de diferencias en los medios de comunicación significa que no se trata simplemente de comunicar una idea única de diversas formas, sino de que una idea pertenece primariamente, aunque no exclusivamente, a un medio y puede obtenerse o comunicarse en mejores condiciones a través de ese medio.

Así el libro era particularmente adecuado para analizar la evolución y el progreso. Ambos pertenecían, casi exclusivamente, a la cultura de los libros. Igual que un libro, la idea del progreso era un principio abstracto y organizativo para la interpretación y comprensión del registro increíblemente complicado de la experiencia humana. Se consideraba que la secuencia de acontecimientos tenía una dirección, seguía un curso determinado a lo largo de un eje del tiempo; se sostenía que la civilización, igual que el ojo del lector (en palabras de J. B. Bury), «se ha desplazado, se está desplazando y se desplazará en la dirección conveniente. El conocimiento avanzará y con ese avance prevalecerán cada vez más entre los hombres la razón y la honestidad». Aquí vemos los tres principales elementos de la linealidad del libro: la línea, el punto que se mueve a lo largo de esa línea y su movimiento hacia un objetivo deseable.

La idea occidental de un momento definido en el presente, del presente como momento definido o punto definido, tan importante en los lenguajes dominados por la cultura libresca, está ausente, por lo que yo sé, en los lenguajes orales. También están ausentes en las sociedades orales ideas alentadoras y controladoras como el individualismo occidental y la perspectiva tridimensional, ambas relacionadas con esta concepción del momento definido y alimentadas ambas y acaso creadas por la cultura de los libros.

Cada medio de comunicación selecciona sus ideas. La televisión es una pequeña caja dentro de la cual se agolpa y debe vivir la gente; la película nos pone en contacto con el amplio mundo. Con su gran pantalla, el film se presta perfectamente al drama social, a los panoramas de la guerra civil americana, el mar, la erosión terrestre, las espectaculares películas de Cecil B. DeMille. En contraste con el cine, en la pantalla de la televisión, caben cómodamente dos, o, todo lo más, tres rostros. La televisión está más próxima a la escena, pero es diferente. Paddy Chayefski escribe:

«El público de teatro está lejos de la acción real del drama. No pueden ver las reacciones silenciosas de los actores. Hay que explicarles en voz alta lo que ocurre. El movimiento de una escena a otra debe marcarse y no simplemente indicarse como sucede en la televisión. Pero en la televisión se puede entrar en las relaciones más humildes y corrientes; la relación de los niños burgueses con su madre, del marido de clase media con su esposa, del padre empleado con su secretaria, en resumen, las relaciones de la gente. Nuestras relaciones con nuestros semejantes son increíblemente complicadas.

Hay mucho más drama en las razones por las cuales un hombre se casa que en aquellas por las cuales asesina a alguien. El hombre que es infeliz en su trabajo, la esposa que desea tener un amante, la chica que quiere entrar en la televisión, su padre, su madre, su hermana, hermanos, primos, amigos, todos éstos son personajes mucho mejores que el Yago de Otelo para un drama televisivo. ¿Qué es lo que hace ambicioso a un hombre? ¿Por qué una chica trata de quitarle los novios a su hermana? ¿Por qué el tío de usted asiste fielmente año tras año a la reunión anual de los antiguos alumnos? ¿Por qué encuentra usted siempre deprimente visitar a su padre? Estos son temas de buenos dramas televisivos; y cuanto más profundamente estudie y examine

usted las complicaciones de los compromisos afectivos, más interesantes serán sus escritos». <sup>1</sup>

Esta es la razón primordial, creo yo, por la cual el drama griego se adapta más fácilmente a la televisión que al cine. La calidad de producto empaquetado de la televisión en directo se presta a la tragedia literaria estática más fácilmente que la película elástica y energética. La reciente película de Guthrie sobre *Edipo* favorecía el plano panorámico más que el ojo selectivo. Consistía en una sucesión de cuadros, una serie de poses elaboradas y poco naturales. Daba la sensación de una serie de grupos congestionados de gente que se movían en formación apretada como si se hubieran entrenado viviendo juntos durante varios días en el ascensor. Con los versos «me lamento por la ciudad y por mí mismo y por ti... y ando por los interminables caminos del pensamiento», la inexorable tragedia avanzaba hacia su horrible culminación, como si todo el mundo pisara de pronto los pies a su vecino.

Las estrictas y necesarias convenciones de la televisión en directo se adaptaban mejor a Sófocles en la *Antígona* representada en el programa Aluminium Hawr. Las restricciones de espacio están en la televisión igual que estaban en la escena griega por el tamaño e inflexibilidad del estudio. Impulsado por limitaciones físicas, el productor se vio forzado a ampliar la imaginación del telespectador con ingeniosos artificios.

Cuando T. S. Eliot adaptó al cine su obra *Asesinato en la catedral*, observó una diferencia de realismo entre el cine y el teatro:

El cine, incluso cuando se introduce la fantasía, es mucho más realista que el teatro. Especialmente en una película histórica, el decorado, los vestidos y la forma de vida representada tienen que ser exactos. Incluso un pequeño anacronismo resulta intolerable. En la escena puede olvidarse o perdonarse mucho más; y de hecho, un excesivo cuidado por la exactitud del detalle histórico puede resultar pesada y distraer al espectador. Al contemplar una representación en la escena, el público está en contacto directo con el actor que representa un papel. Al mirar la película estamos en una posición mucho más pasiva; como público, aportamos menos. Estamos cautivos en la ilusión de que observamos un acontecimiento real o, al menos, una serie de fotografías de un acontecimiento real; y no debe permitirse que nada rompa esta ilusión. De ahí que haya que cuidar al máximo los detalles. <sup>2</sup>

Si dos personajes están en la escena, el dramaturgo se ve obligado a explicar los motivos de su presencia; tiene que decir por qué están en el escenario. En cambio, si una cámara sigue una figura a lo largo de una calle o se vuelve a cualquier objeto, no hay ninguna necesidad de explicar el motivo. Su gramática contiene el poder de afirmación de la motivación, cualquiera que sea la cosa contemplada.

---

48. <sup>1</sup> *Television Plays*, New York, Simon and Schuster, 1955, págs. 176-78.

49. <sup>2</sup> George Hoellennig and T. S. Eliot, *Film of Murder in the Cathedral*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1952, pág. vi; London, Faber & Faber, 1952.

En el teatro, el espectador contempla la escena establecida como un todo en el espacio, viendo siempre la totalidad del espacio. La escena puede presentar solamente un rincón de un gran salón, pero ese rincón es siempre totalmente visible en la escena. Y el espectador siempre ve esa escena desde una distancia fija e invariable y en un ángulo de visión que no cambia. La perspectiva puede cambiar de escena a escena, pero dentro de una escena permanece constante. La distancia nunca varía.

En cambio en el cine y en la televisión la distancia y el ángulo se desplazan constantemente. La misma escena se muestra en múltiples perspectivas y enfoques. El espectador lo ve desde aquí, desde allí y luego otra vez desde aquí; finalmente queda identificado dentro de ella, pasa a formar parte de ella. Deja de ser un espectador. Balázs escribe:

Aunque estamos sentados en nuestra silla, no vemos desde allí a Romeo y Julieta. Miramos el balcón de Julieta con los ojos de Romeo y miramos hacia abajo a Romeo con los ojos de Julieta. Nuestro ojo y con él nuestra conciencia se identifican con los personajes del film, miramos el mundo con sus ojos y no tenemos ángulo de visión propio. Andamos entre las masas, vamos a caballo, volamos o caemos con el héroe y si un personaje mira a los ojos a otro, mira a nuestros ojos desde la pantalla, ya que nuestros ojos están en la cámara y se identifican con los ojos de los personajes. Ellos ven con nuestros ojos. Aquí está el acto psicológico de identificación. Esta «identificación» no ha tenido paralelo en ningún otro sistema de arte y es aquí donde el film manifiesta su absoluta novedad artística.

No sólo podemos ver desde cerca, en los planos aislados de una escena, los átomos mismos de vida y sus más íntimos secretos, sino que podemos hacerlo sin que se pierda nada de ese íntimo secreto, como siempre sucede en la exposición de una escena o de una pintura. El nuevo tema que este medio de expresión del arte cinematográfico revelaba no era un huracán en el mar ni la erupción de un volcán: era tal vez una lágrima solitaria manando lentamente de un ojo humano.

No hablar no significa que uno no tenga nada que decir. Aquellos que no hablan pueden estar rebosantes de emociones que solamente pueden ser expresadas con formas e imágenes, con gestos y ademanes.

El hombre de la cultura visual no utiliza esos gestos como sustitutos de las palabras, como un sordomudo utiliza sus dedos.

1

Los gestos del hombre visual no tratan de transmitir conceptos que puedan ser expresados con palabras, sino experiencias internas, emociones no racionales que seguirían inexpresadas después de haber dicho todo lo que se podía decir. Tales emociones están en el nivel más profundo. No pueden

---

50. <sup>1</sup>Béla Balázs, *Theory of Film*, New York, Roy Publishers, 1953, págs. , 31, 40; London, Denis Dobson, 1952.

expresarse con palabras que son meros reflejos de los conceptos, del mismo modo que las experiencias musicales no pueden ser expresadas mediante conceptos racionales. La expresión facial es una experiencia humana que se hace inmediatamente visible sin el intermedio de la palabra. Es «la verdad viva del rostro humano» de Turgenev.

La imprenta hizo ilegibles los rostros de los hombres. Tanto podía leerse en el papel que el método de transmitir un significado mediante la expresión facial cayó en desuso. La imprenta se convirtió en el principal puente a través del cual tenían lugar los intercambios espirituales interhumanos más remotos; lo inmediato, lo personal, lo interno, murieron. No había ya necesidad de los sutiles medios de expresión que brindaba el cuerpo. El rostro se hizo inmóvil; la vida interior, muda. De los pozos que se secan no se puede extraer agua.

Del mismo modo que la radio contribuyó a devolvernos la inflexión en la palabra, el cine y la televisión nos ayudan a recuperar el gesto y la conciencia de la expresión facial, un lenguaje rico y lleno de color que transmite humores y emociones, acontecimientos y caracteres, incluso pensamientos, ninguno de los cuales podría ser transmitido en palabras. Si el cine hubiera seguido siendo mudo durante otros diez años, este cambio habría podido ser mucho más rápido.

El hecho de pasar el producto de un medio a través de otro medio crea un nuevo producto. Cuando Hollywood compra una novela, compra un título y su publicidad: nada más. Y es normal que así sea.

Cada una de las cuatro versiones del *Motín del Caine* —el libro, la pieza teatral, la película y el film de televisión— tenía un héroe diferente: respectivamente Willie Keith, el abogado Greenwald, la Marina de los Estados Unidos y el capitán Queeg. Las condiciones de los medios y del público eran evidentes. Así el libro hablaba con gran detalle de la vida y de la carrera del alférez americano William Keith, mientras que la película con sus planos llenos de color de los barcos y del mar, daba inconscientemente mayor importancia a la Marina de los Estados Unidos como protagonista del relato, lo cual venía condicionado además por el hecho de que la Marina cooperó con los productores. Debido a las limitaciones de la escena, la pieza teatral estaba confinada, excepto en su última escena, a la sala del tribunal y el protagonista era el abogado defensor. El film de televisión, destinado a un público masivo, subrayaba el patriotismo, la autoridad, la fidelidad. Y lo que es más importante, el reparto se reducía a los principales personajes y el argumento a sus principios; quedaba claro en televisión el problema central, la negativa de los subordinados a obedecer a un superior incompetente e impopular, mientras que en el libro ese problema se perdía en los detalles y en la película se perdía en las panorámicas. Finalmente, la pieza teatral representada en Nueva York, con un público que estaba bien dispuesto para con Mr. Sampson, director de Ventas de la Cavity Drill Company, propietaria del buque, se convirtió en una pieza moralista en la que Willie Keith, inocente joven americano, estaba bajo dos influencias: Keefer, un autor inteligente aunque de dudosa moral y Greenwald, igualmente brillante, pero digno de confianza, el intelectual del hombre de negocios. Greenwald salva el alma de Willie.

La película *Moby Dick* era en muchos aspectos superior a la novela, principalmente debido a que era más explícita. *Moby Dick*, en efecto, es una de

esas grandes obras clásicas igual que *Robinson Crusoe* o el *Proceso* de Kafka, cuyo argumento, independizado de la novela por el paso del tiempo, es mucho más impresionante que la novela misma. Es el drama del reto de Achab más que la tortuosa narración de Melville lo que constituye la grandeza de *Moby Dick*. En la película, en lugar de larguísimos párrafos de prosa discursiva pasaron a formar parte de la acción las más vivas descripciones de las ballenas y de la pesca de la ballena. En la película, el espectador estaba constantemente a bordo del buque: cada escena era un plano instantáneo de la vida en los balleneros, efecto que en el libro solamente se lograba ilusoriamente mediante constantes y detalladas referencias. Desde el principio al final, toda la acción de la película servía para desarrollar lo que verdaderamente constituía el tema central, el magnífico y blasfemo orgullo de un hombre al tratar de destruir la fuerza brutal e irracional que le mutila y convierte el orden humano en un caos. Al revés de lo que sucede en el libro, la película reflejaba un drama sobrio, inevitable, que estaba libre de todo simbolismo afectado.

La confusión que existe acerca de los respectivos papeles de los nuevos medios procede en gran medida de una mala interpretación de su función. Son formas artísticas, no sustitutos del contacto humano. En la medida en que tratan de usurpar la palabra y las relaciones personales y vivientes, son dañosos. Este ha sido naturalmente uno de los problemas de la cultura libresca, al menos en la época en que ejercía el monopolio en el pensamiento de la clase media occidental. Pero esta no fue nunca una función legítima de los libros ni de ningún otro medio. Siempre que un medio trata de operar en áreas a las que está mal adaptado, tienen lugar conflictos con otros medios o, más exactamente, se producen choques entre los intereses que controlan cada uno de esos medios. Pero cuando los nuevos medios explotan simplemente sus propios formatos, se hacen complementarios y son beneficiosos los unos para los otros.

Algunas personas que no tienen a nadie alrededor hablan con los gatos y pueden oírse sus voces en la habitación de al lado. Suenan como algo tonto porque el gato no contesta, pero esto basta para mantener la ilusión de que viven en un mundo de seres humanos, aunque no sea así. Los medios mecanizados de comunicación de masas invierten esta situación: ahora los gatos mecánicos hablan con los hombres. No hay una genuina realimentación de la máquina.

No faltan intelectuales que hagan esta acusación contra los nuevos medios, pero lo mismo puede aplicarse a la imprenta. El espectador de televisión con la boca abierta y los ojos empañados no es más que el sucesor del lector pasivo, silencioso, solitario, cuya cabeza se mueve a la derecha y a la izquierda a lo largo de la línea impresa.

Cuando leemos, otra persona piensa por nosotros: nosotros no hacemos más que repetir su proceso mental. La mayor parte del trabajo del pensamiento lo hace otro para nosotros. Esta es la razón por la cual nos descansa tomar un libro después de haber estado ocupados con nuestros propios pensamientos. Cuando leemos, nuestra mente no es más que el terreno de juego de las ideas de otro. La gente que pasa la mayor parte de su vida leyendo pierde a menudo la capacidad de pensar, del mismo modo que

aquellos que siempre van a caballo olvidan la forma de andar. Hay gente que lee hasta volverse estúpida. Chaplin representó esto muy bien en *Luces de la ciudad*, cuando aparecía de pie sobre una silla comiendo las interminables serpentinatas que él creía espagueti.

Eliot observa: «Son a menudo los escritores a quienes tenemos la suerte de conocer, aquellos cuyos libros podemos ignorar; y cuanto más los conozcamos personalmente, menos necesidad hay de que leamos lo que escriben».

Frank O'Connor establece una distinción básica entre la tradición oral y la tradición escrita: «Había una vez un hombre en este lugar que se llamaba Ned Sullivan, y le pasó algo muy raro una noche, ya muy tarde cuando volvía por el camino del valle desde Durlas: Así empiezan o suelen empezar los cuentos populares..., pero un cuento impreso no debe empezar así porque ese cuento resulta soso si no es al calor de la lumbre en la casa de campo, si no es escuchado por personas que lanzan exclamaciones y que sienten el terror de lo que pueda ocultarse en la oscuridad de fuera. »

La conversación frente a frente no es tan selectiva, abstracta ni explícita como un medio mecánico, cualquiera que sea; probablemente es el que más se aproxima a la posibilidad de comunicar una situación no abreviada y, en la medida en que hace posible el toma y daca de la relación dinámica, es evidentemente el más indispensablemente humano.

Naturalmente, puede existir una identificación personal en los otros medios. Cuando *Pamela de Richardson* se dio como serial en 1741, despertó tal interés que, en una ciudad inglesa, cuando se recibió la última entrega, la campana de la iglesia anunció que la virtud había sido premiada. Una emisora de radio informó de que había recibido grandes cantidades de vestidos de niño y orinalitos porque, en una comedia, representada por los actores de la emisora, la protagonista tenía un niño. Una de las frases más corrientes que utilizan los oyentes incondicionales de los seriales de la tarde es que «tienen la visita» de Aunt Jenny o de Big Sistar. La BBC y el News Chronicle dicen que existen casos de telespectadores que se arrodillan ante el aparato de televisión y besan al locutor para darles las buenas noches.

Cada medio de comunicación, si sus condiciones se aprovechan adecuadamente, revela y comunica un aspecto único de la realidad, de la verdad. Cada uno de ellos ofrece una perspectiva diferente, una forma de ver, una dimensión de la realidad que de otro modo queda oculta. No se trata de que una realidad sea cierta y las otras sean tergiversaciones. Una nos permite ver la realidad desde aquí, otra desde allí, otra desde una tercera perspectiva; tomadas en conjunto nos dan un todo más completo, una verdad mayor. Pasan a primer plano nuevos elementos que las «anteojeras» de los viejos lenguajes han hecho invisible.

Esta es la razón por la cual la preservación de la cultura de los libros es tan importante como el desarrollo de la televisión. Esta es la razón por la cual los nuevos lenguajes, en vez de destruir a los antiguos, les sirven de estimulante. Lo único que se destruye es el monopolio. Cuando el actor y coleccionista Edward G. Robinson discutía con el actor y coleccionista Vicent Price sobre arte en el programa \$ 64.000 *Challenge* en la televisión, le preguntaron hasta que punto el interrogatorio había influido en su vida; contestó con petulancia: «En vez de limitarme a mirar las imágenes de mis libros de arte, ahora tengo que

leerlos». La imprenta, junto con todos los viejos lenguajes, incluyendo el lenguaje oral, se ha aprovechado enormemente del desarrollo de los nuevos medios. «Cuando más se desarrollan las artes», escribe E. M. Forster, «tanto más dependen una de otra al tratar de definirse. Tomamos algo de la pintura y lo llamamos modelo. Luego tomamos algo de la música y lo llamamos ritmo».

La aparición de un nuevo medio libera a menudo a los medios más antiguos para dedicarse al trabajo de creación. No tienen que servir ya los intereses del poder y el beneficio económico. Elia Kazan, hablando del teatro americano, dice:

Tenemos el período comprendido entre 1900 y 1920. El teatro floreció en todo el país. No tenía competencia. La gente se agolpaba ante las taquillas. El principal original que pudo ofrecer fue *The Girl of the Golden West*. Su única aportación a la cultura consistía en rancias producciones de Shakespeare... Llegó el cinematógrafo. El teatro tenía que mejorarse o morir. Mejoró. Mejoró tanto y tan deprisa que desde 1920 a 1930 nadie lo hubiera reconocido. Tal vez fue un accidente que Eugene O'Neill apareciera en ese momento, pero no fue un accidente que en este momento de extraña coincidencia, el teatro diera paso a este gran dramaturgo. Como el teatro se encontraba trastornado y sometido a una fuerte presión, dio paso a sus experimentos, a sus temas inauditos, a su pasión, a su fuerza. Así fue posible que O'Neill alcanzara toda su talla. Y dio libertad a los que vinieron detrás de él. <sup>1</sup>

Pero un nuevo lenguaje difícilmente es bien recibido por el antiguo. La tradición oral desconfiaba de la escritura, la cultura del manuscrito despreciaba a la de la imprenta, la cultura de los libros odiaba a la prensa, «ese montón de escoria de diabólicas pasiones», como la llamó un intelectual del siglo XIX. Un padre que protestaba ante un periódico de Boston sobre el crimen y el escándalo, dijo que prefería ver a sus hijos «en su tumba pero puros e inocentes antes que verles gustar de estos artículos que se han convertido en algo tan descarado».

Lo que realmente molestaba a la gente que estaba orientada hacia los libros no era el sensacionalismo del periódico sino su formato no lineal, su codificación no lineal de la experiencia. El lema de los intelectuales conservadores pasó a ser el de mantener la concepción lineal.

Un nuevo lenguaje nos permite ver con los ojos penetrantes y no contaminados del niño; ofrece la pura alegría del descubrimiento. Recientemente me contaron la historia de un matrimonio polaco que, aunque había residido durante mucho tiempo en Toronto, conservaba muchas de las costumbres de su patria. El hijo desesperaba de conseguir que su padre se comprara un traje cortado al estilo canadiense y de que su madre se tomara interés por la vida del Canadá. Entonces les compró un aparato de televisión y en cuestión de meses tuvo lugar un cambio profundo. Una noche la madre observó que «Edith Piaf es lo último de Broadway», y el padre apareció «con el

---

51. <sup>1</sup> «Writers and Motion Pictures», «The Atlantic Monthly», 199, 1957, pág. 69.

tipo de traje que los directores de empresa llevan cuando salen en la televisión». Durante años el padre había visto este mismo tipo de traje en los escaparates y en los anuncios así como en las personas que trataban con él, pero hasta que no lo vio en la televisión no empezó a tener realmente un significado para él. Esta misma afirmación puede aplicarse a todos los medios: cada uno de ellos ofrece una presentación única de la realidad, que cuando es nueva tiene una frescura y una claridad extremadamente poderosa.

Esto es especialmente cierto en el caso de la televisión. Decimos «tenemos una radio», pero «tenemos televisión», es decir suprimiendo el artículo indeterminado, como si algo nos hubiera ocurrido. No es ya «la piel que usted quiere tocar» sino «el nylon que quiere tocarle a usted». No es que miremos la televisión sino que la televisión nos mira a nosotros: nos guía. Las revistas y los periódicos no transmiten ya «información» sino que ofrecen una forma de ver las cosas. Han abandonado el realismo como una cosa demasiado fácil: se colocan en el lugar del realismo. *Life* no es más que una sucesión de anuncios: sus artículos preparan y venden emociones e ideas igual que sus anuncios pagados venden productos.

Hace varios años, un grupo de profesores de la Universidad de Toronto realizamos el siguiente experimento: dividimos a 136 estudiantes, sobre la base de los resultados obtenidos en el curso anterior, en cuatro grupos exactamente iguales que o bien 1) escucharon y vieron una conferencia pronunciada en un estudio de televisión, 2) escucharon y vieron esta misma conferencia en una pantalla de televisión, 3) escucharon esa conferencia en la radio, o 4) leyeron el manuscrito. Así, en los estudios de la CBC, había cuatro grupos controlados que simultáneamente escucharon o leyeron una conferencia y luego escribieron inmediatamente un resumen para comprobar la comprensión y la retención de su contenido. Más tarde se repitió el experimento utilizando tres grupos similares; esta vez la misma conferencia fue 1) pronunciada en un aula, 2) presentada en cine (utilizando el cinescopio) en una pequeña sala, y 3) leída impresa. La mecánica del experimento era relativamente sencilla pero el problema de escribir el resumen de la conferencia condujo a una consideración de los recursos y limitaciones de las formas de representación empleadas.

Resultó evidente de modo inmediato que cualquiera que fuera la forma en que se escribiera el resumen y cualquiera que fuera la forma en que se hubiera escuchado la conferencia, ese resumen sería influenciado de diversas formas a favor y en contra de cada uno de los medios utilizados; no podía producirse ninguna representación de la conferencia que no contuviera estas condiciones y el único verdadero denominador común era la simultaneidad de la presentación. Cada canal de comunicación codifica la realidad de modo diferente e influye en grado sorprendente en el contenido del mensaje comunicado. Un medio no es simplemente un sobre que contiene una carta; es en sí mismo una importantísima parte de ese mensaje. Por ello decidimos no explotar todos los recursos de cualquiera de los medios sino que tratamos de trazar un intermedio entre todos ellos.

La conferencia que finalmente se produjo trataba de las codificaciones lingüísticas de la realidad y de los conceptos metafísicos que subyacen a los sistemas gramaticales. Se eligió porque se refería a un campo en el que podía

suponerse que pocos estudiantes tenían conocimientos anteriores; además, ofrecía la ocasión de utilizar los gestos. Las cámaras rodaban durante la conferencia y tomaban primeros planos cuando era oportuno. No se utilizaron otras ayudas visuales ni se tomaron planos del público mientras se estaba dando la conferencia. En lugar de ello, las cámaras enfocaron simplemente al conferenciante durante 27 minutos.

La primera diferencia que encontramos entre una conferencia pronunciada en un aula y una conferencia en televisión fue la brevedad de esta última con respecto a la primera. La conferencia *del* aula, aunque no idealmente, sí al menos en la práctica, se produce a un ritmo más lento. Está llena de verbosidad, de repeticiones. Permite una mayor elaboración y permite al conferenciante tratar diversos puntos *relacionados*. En cambio la televisión produce una conferencia sin interrupciones; hay menos tiempo para hacer comentarios o interpretaciones alternativas y sólo hay tiempo suficiente para desarrollar un punto. (En 27 minutos metimos todo el contenido de una conferencia que en el aula había durado dos horas). El locutor ideal de televisión hace su afirmación y luego presenta diferentes facetas de la misma mediante una gran variedad de ilustraciones. Pero el conferenciante del aula es menos sutil y, ante el cansancio de los mejores estudiantes, repite una y otra vez sus puntos de vista con la esperanza, tal vez, de que ningún estudiante los pierda, o tal vez simplemente porque es algo torpe. Los profesores han tenido cautivos a sus oyentes durante tanto tiempo que pocos entre ellos están dispuestos a competir por la atención de sus oyentes a través de los nuevos medios.

La siguiente diferencia que se observó fue el papel de abstracción de cada medio, empezando por la imprenta. Edmund M. Morgan, profesor de la Facultad de Derecho de Harvard, escribe:

Una persona que se forma su opinión mediante la sola lectura de un acta puede equivocarse con mucha facilidad porque la página impresa no produce la impresión ni transmite la idea que la palabra hablada produjo o transmitió. Yo he leído acusaciones pronunciadas ante el jurado, que anteriormente había escuchado de palabra, y he quedado sorprendido al ver como un discurso oral que indicaba fuertes prejuicios aparecía en la página impresa como una exposición imparcial. He visto a un tribunal de apelación declarar solemnemente que el testimonio de un testigo era especialmente claro y convincente, cuando ese mismo testimonio había sido considerado por el juez de instrucción, al ser pronunciado oralmente, como el perjurio más abyecto.<sup>1</sup>

La selectividad de la imprenta y de la radio es tal vez suficientemente evidente pero estamos menos conscientes de esa selectividad en la televisión, en parte porque hemos estado condicionados a ella por la taquigrafía del film. Balázs escribe:

Un hombre va corriendo a la estación de ferrocarril para despedirse de los suyos. Le vemos en el andén. No vemos el tren

---

52. <sup>1</sup>Louis Joughin and Edmund M. Morgan, *The Legacy of Sacco and Vanzetti*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1948, pág. 34.

pero los ojos del hombre nos muestran que su amada está ya sentada en el tren. No vemos más que un plano de la cara del hombre, la vemos contraída como si estuviera alarmado y luego vemos unas franjas de luz y de sombra, luces y sombras que se cruzan en la escena a un ritmo cada vez más rápido. Luego asoman las lágrimas a sus ojos y termina la escena. Se espera de nosotros que sepamos lo que ha sucedido y hoy lo sabemos, pero la primera vez que vi esa película en Berlín no entendí inmediatamente el final de la escena. Pronto, sin embargo, todo el mundo sabía lo que había sucedido: el tren había arrancado y eran las lámparas de los compartimientos las que arrojaban la luz en la cara del hombre pasando cada vez más de prisa.<sup>1</sup>

Igual que en el cine, solamente la pantalla está iluminada y en ella solamente se representan las cosas que son de importancia; todo lo demás se elimina. Este carácter explícito hace que la televisión sea no solamente personal sino enormemente eficaz. Esta es la razón por la cual la gente del estudio mira la representación en el monitor en vez de mirar directamente a los actores.

El resumen de la conferencia adaptada a la radio, demostró ser demasiado largo para la televisión. Las ayudas visuales y los gestos en televisión no sólo permiten la eliminación de ciertas palabras sino que requieren un guión único. La elocución radiada ideal subraya el tono y la entonación para suplir la ausencia de lo visual. Esa forma de hablar llana e interrumpida que emplean los entrevistados en la calle es la forma de hablar de una persona que no está acostumbrada a la elocución radiofónica.

El resultado del examen mostró que la televisión había ganado, seguida por la conferencia pronunciada en la clase, la película, la radio y finalmente la imprenta. Ocho meses más tarde, el test se realizó de nuevo con el grupo de estudiantes que lo habían hecho la primera vez. Se halló de nuevo que había diferencias significativas entre los grupos según diferentes medios utilizados, y estas diferencias eran las mismas que las registradas en el primer test, salvo por el grupo del estudio, grupo incierto debido al caos de las condiciones en que se dictó la conferencia, que pasó del último lugar al segundo. Finalmente, dos años más tarde, se repitió el experimento con importantes modificaciones, entre los estudiantes del Ryerson Institute. Marshall McLuhan informa:

En esta repetición se hizo lo posible para que cada medio pudiera rendir todas sus posibilidades con referencia al sujeto, de la misma manera que en el experimento anterior cada medio había sido neutralizado lo más posible. Sólo el impreso mimeográfico siguió siendo el mismo en cada uno de los experimentos. Aquí añadimos una hoja impresa en la que se seguía un plan tipográfico imaginativo. El conferenciante utilizó la pizarra y permitió la discusión. La radio y la televisión emplearon la dramatización, efectos de sonido y gráficos. En el examen, la radio alcanzó fácilmente a la televisión. Pero, igual que en el

---

53. <sup>1</sup> Béla Balázs, *op. cit.*, págs. 35-36.

primer experimento, tanto la radio como la televisión manifestaron una ventaja decisiva sobre la conferencia pronunciada y la forma escrita. Como transmisor de ideas y de información la televisión se mostró menos eficaz en este segundo experimento por el despliegue de sus recursos dramáticos, mientras que la radio se benefició de este derroche. «La tecnología es la explicitación», escribe Lyman Bryson. ¿Son la radio y la televisión más explícitas que la forma escrita y hablada de la conferencia? ¿Explicaría una mayor explicitación, si fuera inherente a estos medios, la facilidad con la que alcanzan el nivel de otros modos de ejecución? <sup>1</sup>

El anuncio de los resultados del primer experimento suscitó un interés considerable. Las agencias de publicidad hicieron circular los resultados con el comentario de que aquí estaba finalmente la prueba científica de la superioridad de la televisión. Esto fue desafortunado e hizo que se perdiera lo principal ya que los resultados no indicaban la superioridad de un medio sobre los demás. Simplemente dirigían la atención a las diferencias entre ellos, diferencias tan grandes que eran de clase más que de grado. Algunos funcionarios de la CBC estaban furiosos no porque ganara la televisión sino porque perdió la imprenta.

El problema ha sido falsamente planteado como un problema de la relación entre la democracia y los medios de comunicación de masas. Pero los medios de comunicación de masas *son* la democracia. El libro mismo fue el primer medio mecánico de comunicación de masas. La pregunta que se hace es: ¿puede sobrevivir el monopolio de conocimiento que tienen los libros al reto de los nuevos lenguajes? La respuesta es: no. Lo que debiera preguntarse es: ¿qué es lo que la imprenta puede hacer mejor que cualquier otro medio y merece la pena que lo haga?

---

54. <sup>1</sup>De una comunicación personal al autor.

# *EL AULA SIN MUROS*

*Marshall McLuhan*

Hoy resulta natural hablar de «auxiliares audiovisuales» para la enseñanza, ya que seguimos pensando que el libro constituye la norma y los otros medios son incidentales. Pensamos también en los nuevos medios (prensa, radio y televisión) como medios de comunicación de masas y en el libro como forma individualista, porque el libro aísla al lector y ha contribuido a crear el «yo» occidental. Sin embargo, el libro fue el primer producto de una producción para la masa.

Mediante este producto todo el mundo podía tener los mismos libros. En la Edad Media era imposible que los distintos estudiantes y las distintas instituciones tuvieran ejemplares del mismo libro. Los manuscritos y los comentarios se dictaban. Los estudiantes aprendían los textos de memoria. La instrucción era casi totalmente oral y se hacía por grupos. El estudio solitario se reservaba al erudito avanzado. Los primeros libros impresos constituyeron «subsidiarios visuales» para la instrucción oral.

Antes de que apareciera la imprenta, los jóvenes aprendían escuchando, mirando, actuando. De este modo aprendían también, hasta hace poco tiempo, los niños campesinos de nuestros países el lenguaje y los conocimientos de sus mayores. La enseñanza tenía lugar fuera de las aulas. Solamente aquéllos que querían hacer una carrera profesional iban a la escuela. Hoy en nuestras ciudades, la mayor parte de la enseñanza tiene lugar fuera de la escuela. La cantidad de información comunicada por la prensa, las revistas, las películas, la televisión y la radio, exceden en gran medida a la cantidad de información comunicada por la instrucción y los textos en la escuela. Este desafío ha destruido el monopolio de libro como ayuda a la enseñanza y ha derribado los propios muros de las aulas de modo tan repentino que estamos confundidos, desconcertados.

En esta situación social profundamente trastornada, es natural que muchos maestros consideren los nuevos medios de comunicación como una forma de entretenimiento más que como auténtica educación. Pero esto no resulta convincente para quien estudie el problema. No se encontraría a un solo clásico que no fuera considerado originalmente como entretenimiento ligero. Casi todas las obras vernáculas fueron así juzgadas hasta el siglo XIX.

Muchas películas se realizan hoy con un grado de penetración y de madurez que alcanza el nivel de los textos escolares. El «Enrique V» y el «Ricardo III» de Olivier reúnen una riqueza cultural y artística que revela a Shakespeare a un nivel muy alto, aunque de una forma de la que pueden disfrutar fácilmente los jóvenes.

La película es a la representación teatral lo que el libro fue al manuscrito. Pone a disposición de muchos en muchos momentos y lugares lo que de otro modo quedaría restringido a unos pocos y a pocos momentos y lugares. La película, igual que el libro, es un mecanismo de duplicación. La televisión es contemplada simultáneamente por cincuenta millones de espectadores. Algunos creen que el valor de experimentación de un libro disminuye al

extenderse a muchas mentes. Esta noción está siempre implícita en las frases «medios de comunicación de masas», «diversión para las masas», frases carentes de utilidad que no tienen en cuenta el hecho de que el idioma inglés o el español constituyen igualmente un medio de comunicación de masas.

Hoy empezamos a darnos cuenta de que los nuevos medios no son simplemente una gimnasia mecánica para crear mundos de ilusión, sino nuevos lenguajes con un nuevo y único poder de expresión. Históricamente, los recursos del idioma inglés han sido configurados y expresados en formas constantemente nuevas y cambiantes. La imprenta cambió no sólo el volumen de la escritura sino también el carácter del lenguaje y las relaciones entre el autor y el público. La radio, el cine, y la televisión llevaron al idioma inglés escrito hacia la espontaneidad y la libertad del idioma hablado. Nos ayudaron a recuperar la intensa conciencia del lenguaje social y del gesto corporal. Si estos «medios de comunicación de masas» nos sirvieran solamente para debilitar o corromper niveles anteriormente alcanzados de la cultura verbal y de la imagen, no sería porque haya en ellas nada inherentemente malo. Sería porque no hemos podido dominarlas como nuevos lenguajes para integrarlas en la herencia cultural global.

Cuando se analizan cuidadosamente estos avances, se hace patente que determinan una estrategia cultural básica para la enseñanza. Cuando apareció el libro impreso, amenazó los procedimientos orales de la enseñanza y creó la escuela tal como nosotros la conocemos. En lugar de preparar su propio texto, su propio diccionario, su propia gramática, el estudiante empezaba a trabajar con estos instrumentos. Podía estudiar no sólo uno sino varios lenguajes. Hoy estos nuevos medios de comunicación amenazan, en vez de reforzar, los procedimientos tradicionales de la escuela. Es habitual contestar a esta amenaza con denuncias sobre el desgraciado carácter y efecto de las películas y de la televisión, del mismo modo que se temió y se desdeñó el «comic», expulsándolo de las aulas. Sus buenas y malas características de forma y contenido, conjuntados cuidadosamente con otros tipos de artes y de técnicas narrativas, podían haberse convertido en un importante instrumento para el maestro.

El punto en que se centra el interés de los estudiantes es el punto natural en que debe tener lugar la elucidación de otros problemas e intereses. La tarea educativa no es exclusivamente proporcionar instrumentos básicos de percepción, sino también desarrollar el razonamiento y la facultad de discriminación con la experiencia social normal.

Muy pocos son los estudiantes que llegan a tener capacidad para analizar los periódicos. Menos todavía saben examinar inteligentemente una película. Saber expresarse y tener capacidad de distinguir en asuntos cotidianos y en materia de información es sin duda el distintivo del hombre educado. Es erróneo suponer que existe una diferencia básica entre la educación y la diversión. Esta distinción no hace más que liberar a la gente de su responsabilidad de entrar en el fondo del asunto. Es lo mismo que establecer una distinción entre la poesía didáctica y la poesía lírica basándose en que la una enseña y la otra divierte. Y, sin embargo, nunca ha dejado de ser cierto que lo que agrada, enseña de modo mucho más efectivo.

# ITINERARIO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

## Marshall McLuhan

Hacia 1830 Lamartine afirmó que el periódico era el fin de la cultura de los libros: «el libro llega demasiado tarde». Al mismo tiempo Dickens utilizó la prensa como fundamento de un nuevo arte impresionista, que D. W. Griffiths y Sergei Eisenstein estudiaron en 1920 como base del arte cinematográfico.

Robert Browning tomó el periódico como modelo artístico para su poema épico impresionista *The Ring and the Book*; Mallarmé hizo lo mismo en *Un Coup de Dés*.

Edgar Allan Poe, periodista e, igual que Shelley, narrador de ciencia ficción, analizó correctamente el proceso poético. Las condiciones de la publicación de seriales en periódicos le llevaron, igual que a Dickens, a escribir de delante a atrás. Esto significa la simultaneidad de todas las partes de una composición. La simultaneidad obliga a enfocar con efecto la cosa hecha. La simultaneidad es la forma de la prensa al tratar de la Ciudad terrena. La simultaneidad es la fórmula para escribir una novela de detectives y un poema simbolista. Ambos son derivados (uno «bajo» y otro «alto») de la nueva cultura tecnológica. La simultaneidad está relacionada con el telégrafo igual que el telégrafo lo está con la matemática y la física.

El *Ulysses* de Joyce completó el ciclo de esta forma del arte tecnológico.

Los medios de comunicación de masas son extensiones de los mecanismos de la percepción humana; son imitadores de los modos de aprehensión y razonamiento humanos.

La cultura tecnológica, en el formato del periódico, estructura la inconsciencia corriente en patrones que corresponden a los más sofisticados artificios de la física matemática.

La *Óptica* de Newton creó las técnicas de la poesía pintoresca y romántica.

Las técnicas de yuxtaposición discontinua en la poesía y pintura del paisaje fueron transferidas a la prensa popular y a la novela popular.

En 1830, debido a esta revolución tecnológica, la conciencia popular inglesa estaba estructurada en formas que los intelectuales franceses y europeos no adquirieron hasta una generación posterior.

La ignorancia media inglesa y americana ha ido por delante de la cultura oficial y de la conciencia oficial durante 200 años; por ello, el intelectual inglés y el americano han compartido durante 200 años la suerte del hombre medio contra los círculos oficiales.

El historiador suizo de la cultura Giedion ha tenido que inventar el concepto de «historia anónima» para escribir un informe sobre la nueva cultura tecnológica en el mundo anglosajón.

El profesorado se ha vuelto de espaldas a la cultura durante 200 años porque la alta cultura de la sociedad tecnológica es cultura popular y no conoce fronteras entre lo alto y lo bajo.

Los hijos del hombre tecnológico reaccionan con espontáneo deleite a la poesía de los trenes, de los barcos, de los aviones y a la belleza de los productos de la máquina. En el aula, los círculos oficiales suprimen toda su

experiencia natural; los niños están divorciados de su cultura. No se les permite acercarse a la herencia tradicional de la humanidad por la puerta de la conciencia tecnológica; esta puerta, la única abierta para ellos, se les cierra en las narices. La única puerta que les queda aparte de esa es la de las caras serias. Pocos la encuentran y muchos menos todavía encuentran su camino de regreso a la cultura popular.

T. S. Eliot ha dicho que preferiría un público iletrado ya que la alfabetización oficial no prepara a los jóvenes para conocerse a sí mismos, ni para conocer el pasado ni el presente. La técnica de un poema de Eliot es una aplicación directa del método del circuito radiofónico de rejilla a la configuración y control del potencial del significado. Un poema de Eliot es un ejemplo de una forma directa de experimentar, en condiciones de control artístico, la conciencia y la cultura ordinarias del hombre contemporáneo.

La fotografía y el cine han abolido el realismo como cosa demasiado fácil; se colocan ellas mismas en el lugar del realismo.

Todos los nuevos medios, incluyendo la prensa, son formas artísticas que tienen el poder de imponer, igual que la poesía, sus propios supuestos. Los nuevos medios no son formas de relacionarnos con el mundo *real* antiguo; *son* el mundo real y recrean a voluntad lo que queda del mundo antiguo.

La cultura oficial pugna todavía por obligar a los nuevos medios a hacer el trabajo de los medios antiguos. Pero el carro sin caballo no podía hacer el trabajo del caballo; abolió el caballo e hizo lo que el caballo nunca podía hacer. Los caballos son bonitos. Y también los libros.

El arte tecnológico toma toda la tierra y su población como material suyo, no como forma suya.

Es demasiado tarde para asustarse o disgustarse, para dedicar una sonrisa burlona a lo que todavía no hemos visto. La vida exige que aparejemos y subordinemos los medios de comunicación a los fines humanos.

Los medios de comunicación no son juguetes; no deben estar en manos de ejecutivos del tipo Peter Pan. Solo pueden confiarse a los nuevos artistas, porque son formas de arte.

Gobernar el caudal del Tennessee, del Missouri o del Mississippi es cosa de poca monta en comparación con la tarea de obligar al cine, a la prensa o a la televisión a servir a los fines humanos. Los caballos salvajes de la cultura tecnológica tienen que encontrar todavía sus domadores. No han encontrado más que sus P. T. Barnums.

Los europeos no pueden dominar estos nuevos poderes de la tecnología porque se toman a sí mismos demasiado en serio y demasiado sentimentalmente. Los europeos no pueden imaginar la Ciudad de la Tierra. Han ocupado el espacio de sus viejas ciudades durante demasiado tiempo para poder percibir los nuevos espacios creados por los nuevos medios.

Los ingleses han vivido durante más tiempo que nadie con la cultura tecnológica pero perdieron la oportunidad de configurarla cuando el barco tuvo que ceder paso al avión. Pero el idioma inglés es ya la base de toda tecnología.

Los rusos son impotentes para configurar la cultura tecnológica debido a su ensimismamiento y a su carácter inflexible. Los futuros dominadores de la tecnología tendrá que ser gente libre de preocupaciones; la máquina domina fácilmente a los inflexibles.

La austeridad rusa se basa en el temor de los nuevos medios de comunicación y del poder que esos medios tienen de transformar la existencia social. Rusia se mantiene firmemente en el *status quo* anterior a 1850 que produjo a Marx. Ahí termina la cultura. La revolución rusa ha alcanzado el estadio de la cultura de los libros.

Los políticos rusos tienen la misma mentalidad que nuestro profesorado: desean que la tecnología desaparezca.

# LA REVOLUCIÓN DE LAS COMUNICACIONES

## GILBERT SELDES

Antes de la imprenta, la comunicación era oral y a través de manuscritos; ambas formas imponían limitaciones. En el mejor de los casos el que hablaba se dirigía a unos centenares de personas a la vez, el que escribía solamente a aquellos entre los cuales se difundía la carta o el rollo. Con la imprenta llegó una comunicación que podía ser duplicada indefinidamente.

La imprenta hizo de los analfabetos gente inferior, dio origen a una nueva disciplina: aprender a leer. Los cambios que siguieron fueron señalados en casi todos los aspectos de la vida; la resistencia a ellos era tan común como lo es ahora la resistencia a los cambios que trae consigo la electrónica.

Una de las críticas más comunes es que el cine, la radio, la televisión no pueden sustituir a los libros de texto. Hace siglos se acusaba a los libros impresos para estudiantes porque no podían tener la autoridad de los maestros que hablaban directamente a los estudiantes. Así, en el pasado y en el presente, ha habido una característica común: toda institución que dura largo tiempo trae consigo intereses creados y los que se benefician de ella están inclinados a proteger la institución como forma de protegerse a sí mismo.

IMPRENTA	LA ELECTRÓNICA
1. Requiere la capacidad de leer.	1. No se requiere un entrenamiento especial.
2. Normalmente se experimenta individualmente.	2. Normalmente se experimenta en compañía.
3. Se recibe en pequeñas dosis.	3. Se recibe en grandes dosis.
4. Difusión relativamente lenta.	4. Difusión muy rápida.
5. Puede releerse y comprobarse.	5. En general no es posible observarla de nuevo ulteriormente.
6. Relativamente barata de producción, pero costosa para el consumidor.	6. Muy cara de producir, pero relativamente barata para el consumidor.
7. Creada para minorías de distintos volúmenes.	7. Creada para la mayoría.

La prensa de gran tirada y los ulteriores procesos abarataron la imprenta; otros avances paralelos en el transporte facilitaron la difusión. Las ventajas de la imprenta hicieron más deseable la educación; al mismo tiempo la imprenta fue el principal instrumento de instrucción en casi todas las ramas de la enseñanza. En los Estados Unidos, la creciente población, el aumento de la riqueza, el ocio, crearon un gran público para la letra impresa. Pero la tecnología creó también ilustraciones (fotografía, dibujos en color, etc. )

proporcionando un tipo de prensa que requiere menos lectura. La popularidad de las ilustraciones abrió el camino para las revistas de gran circulación —Life, Look— que utilizan efectos visuales para atraer a los lectores a leer artículos de un carácter intelectual relativamente alto.

Si la imprenta hizo posible establecer en los Estados Unidos una nación cuya vida política estaba basada en la opinión pública, tal como dice Marshall McLuhan, ¿tienden los sucedáneos electrónicos de la imprenta a anular y manipular la opinión pública más que a informarla? Si es así, el periódico sensacionalista y el tebeo se inclinan en la misma dirección, mientras que la revista de masas, más reflexiva, representa un contrapeso a favor de la antigua cultura de los libros. La copiosa utilización de la ilustración llegó a un punto máximo después de la introducción del cine pero antes de aparecer la televisión, dando así a la prensa la ocasión de atraerse a un público cuyos ojos estuvieron constantemente captadas por la imagen visual.

Las películas ocuparon el lugar del teatro más que el de la prensa, aunque el tiempo que se pasaba viéndolas podía haber sido utilizado en la lectura. Trajeron a millones de personas, que no eran lectores habituales, novelas antiguas y modernas, biografía, historia. Se difundieron entre unas masas a las cuales nunca había llegado el teatro, hicieron más accesible y mucho más barata la diversión. Pero para ver cine, la gente tenía que salir de su casa y pagar; la diversión seguía siendo «una cosa para una ocasión especial», un premio para los niños, incluso para los niños que habían ahorrado el dinero y tenían tiempo libre. La diversión seguía siendo una cosa aparte de la vida diaria. La radio y la televisión la integraron en la rutina cotidiana.

La radio fue el eje sobre el cual giró la revolución de las comunicaciones. Por primera vez en la historia moderna, las noticias, las ideas, la diversión misma entraron en el hogar para acompañar las tareas domésticas; su integración en la vida diaria quedó clara porque, en el contexto de las noticias, se daban por una parte, diversiones y por otra, anuncios. Al cabo de poco tiempo, la radio se convirtió en una necesidad y siendo una necesidad, no podía ser ya una recompensa. Todos empezamos a pensar que teníamos derecho a la diversión que proporcionaba la radio.

El día que se publicó *La peregrinación de Childe Harold* en 1811, «me desperté», dijo Lord Byron, «y me encontré famoso». A la mañana siguiente, después de haber salido su primera película, el perro llamado «Lassie» era ya famoso. En los tiempos de Byron, ser famoso significaba que le conocieran a uno alrededor de dos mil personas, que eran las que habían leído *Childe Harold* durante el año siguiente a su publicación; la fama de «Lassie» significaba la adoración de diez millones de personas. Probablemente todas las personas cultas habían oído hablar de Byron, del mismo modo que todo el mundo, incluyendo los que no iban al cine, habían oído hablar de «Lassie». Pero en 1811, en Inglaterra, había tal vez un noventa por ciento de analfabetos; por lo que se refiere al cine no existe el analfabetismo.

A medida que aumenta el público se alteran el tema y el estilo. En las más simples de nuestras relaciones vemos que esto es cierto. Nosotros mismos contamos las cosas de manera diferente a nuestra familia, a un grupo de conocidos o a una reunión de extraños. Existen muchos tipos de discurso que no están adaptados a la comunicación universal. Los rigurosos argumentos de

un legislador no pueden seguirse en un banquete; el hombre de Estado se vuelve demagogo con un micrófono en la mano, no debido a su deshonestidad, sino porque tienen que adaptar su estilo, aunque no cambie su objetivo, al medio que transmite su voz y a las circunstancias en que esa voz se escucha. Existe también aquí un sentido de la oportunidad: un experto que transmite por la radio un programa financiero nunca diría, salvo que quisiera ser intencionalmente humorista, que un proyecto costará 169.875.912,84 dólares; hablará siempre en cifras redondas porque de lo contrario el radioyente solamente retendría en su memoria la cifra de 84 céntimos dicha en último lugar.

En 1934 William S. Paley, director de la CBS, les dijo a sus colaboradores que quería que el domingo por la tarde radiaran los programas de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Cuando le dijeron que no había público para la música clásica contestó: «si no lo hay, lo crearemos».

Es probable que en 1934 el número de los que escuchaban regularmente música sinfónica fuera del orden de los 100.000. Diez años más tarde, cuando los Conciertos de la Filarmónica se convirtieron en un programa patrocinado por la publicidad, aumentó hasta los 10.000.000. La devoción de este público se demostró cuando, pocos años después, la red dejó de radiar en directo los Conciertos de la Filarmónica desde el Carnegie Hall, ofreciendo en su lugar discos. Las protestas fueron tan numerosas que hubo que restablecer el programa original. Se había creado un auditorio coherente.

«Un inglés» dijo Shaw, «piensa que es moral cuando está incómodo». Escuchamos un sermón sobre la santidad y vemos una película en la cual el protagonista lo pasa bien y no podemos decir con certidumbre cual de las dos cosas tiene mayor influencia en nuestra vida. Eliot escribe: «Es precisamente la literatura que leemos para divertirnos o por mero placer la que probablemente tiene una mayor y menos sospechosa influencia sobre nosotros. Y es principalmente la literatura contemporánea la que la mayoría de la gente lee en esta actitud de mera diversión. Aunque podemos leer literatura solamente por placer o diversión o disfrute estético esta lectura nos afecta en la totalidad de nuestro humano; afecta nuestra existencia moral y religiosa».

# LA PRENSA SOVIÉTICA

*Arthur Gibson*

En los Estados Unidos y en Inglaterra es la libertad de expresión, el derecho mismo en abstracto, el que se valora... En la Unión Soviética, por otra parte, se presta principal atención a los resultados del ejercicio de la libertad y la preocupación por la libertad misma es secundaria. Es por esta razón por la que las conversaciones entre representantes soviéticos y angloamericanos no suelen llegar a un acuerdo en materia de propuestas concretas, aunque ambas partes afirman que debe existir la libertad de prensa. Los americanos hablan normalmente de libertad de expresión, el derecho de decir o no decir ciertas cosas, un derecho que según ellos existe en los Estados Unidos y no en la Unión Soviética. Los representantes soviéticos hablan normalmente de acceso a los medios de expresión y no del derecho a decir cosas, y este acceso se niega según ellos al máximo en los Estados Unidos y existe al máximo en la Unión Soviética.<sup>1</sup>

*Alex Inkeless*

La preocupación de los soviéticos por los *resultados* de los medios de comunicación más que por el *contenido* de esos medios, es idéntica al punto de vista de las empresas de publicidad occidentales, en las cuales la idea de la propia expresión nunca surgiría. De hecho la función de toda la prensa soviética es similar a nuestros anuncios en cuanto configura la producción y los procesos sociales.

Un análisis de la prensa soviética debe empezar por estudiar el hecho de que el periódico fue antes que el libro. La prensa dio a los soviéticos por primera vez una verdadera conciencia de nuestra tecnología de la imprenta. Nosotros leímos libros durante siglos antes de empezar a sentir los resultados de la revolución de la prensa. El libro aísla al lector y no sólo crea una intensa conciencia de mercancía a través de éste bien transportable y privado sino que promueve también una estrecha relación personal entre el autor y el lector, lo cual está casi totalmente ausente en la prensa.

La página del periódico establece una relación entre muchos y muchos y no entre una persona y otra. Después de varios siglos de vivir en el hábito de los libros, la prensa no hizo más que intensificar nuestros intereses personales. Nuestra prensa buscó inevitablemente «el interés humano» porque en una cultura de libros que creaba una relación de persona a persona ésta era la principal actitud del público con el cual tenía que enfrentarse.

Los europeos en general nunca sintieron el impacto de la cultura de los libros en un grado que se aproximara a su desarrollo en el mundo de habla inglesa. La mayor diversidad de los intereses culturales en Europa en el siglo XVI redujo el efecto del libro sobre los europeos, del mismo modo que nuestra mayor grado de cultura libresca redujo el impacto emotivo del periódico entre nosotros en comparación con el mundo soviético. Por otra parte, el europeo podía utilizar el periódico diario como forma de expresión pedante y del mismo modo la película, mientras que nosotros tendíamos a considerarlos a ambos como meras vulgarizaciones del libro. Los soviéticos y los europeos podían tomar en serio a la prensa tomándola como medio de educación colectiva cotidiana, mientras que para nosotros el mismo carácter colectivo de la prensa

---

55. <sup>1</sup>*Public Opinion in Russia, Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1950, pág. 137.*

como relación simultánea entre muchos y muchos entraba en conflicto con la idea que teníamos del libro, como forma de educación en la cual un escritor se dirigía a un solo lector.

Como no ha estado exclusivamente abocado a la forma del libro, el europeo nunca ha sentido el mismo interés por el artículo de «interés humano» ni por el punto de vista privado en la transmisión de noticias. Existe entre los soviéticos un fuerte prejuicio contra las historias personales y contra la expresión de opiniones particulares. Y esto tiene muy poco que ver con el comunismo o el marxismo. La forma colectiva de la prensa encontró allí a una cultura que era todavía feudalmente socializada y colectiva. La forma colectiva de la prensa, que en nuestra cultura libresca intensificaba el individualismo, intensificó allí el socialismo. Lo que nosotros consideramos noticias «objetivas», ellos lo consideran como la opinión carente de interés de una persona privada. Mucho más interesante y digna de confianza es a sus ojos o a sus oídos la opinión de un organismo del Estado. Esta actitud se anticipó al marxismo en varias décadas y se extiende más allá del bloque soviético.

Los Estados Unidos representan el caso extremo de la cultura libresca. En el siglo XVII adoptaron esta flamante forma de la tecnología europea y muy poco más de Europa. No había nada en los Estados Unidos que pudiera modificar el impacto de la tecnología de la imprenta. Esta primera forma de mecanización de una artesanía tuvo una intensidad en nuestra vida colectiva que no se había producido en ningún otro campo ni se se ha vuelto a producir. Individualista en sus resultados sociales y personales, colectivista en su procedimiento de producción en serie, el libro ha dado origen a esa extraña paradoja que nos induce a llevar a cabo cambios industriales revolucionarios mientras seguimos apegados a la forma del *business*, es decir, del negocio competitivo.

El formato de un periódico soviético es completamente distinto del de un periódico norteamericano. Tomando un periódico típico de la capital, *Pravda*, y un periódico típico de provincias, *Zarya Vostoka*, percibimos las siguientes diferencias con respecto a nuestra prensa:

Existe en la prensa soviética una completa ausencia de anuncios. La esquina inferior derecha de la última página de ambos periódicos es lo que más se acerca a la publicidad. En *Pravda*, ésta esquina lleva una relación monótona y escueta de no más de tres líneas de lo que puede verse «hoy en los teatros de Moscú». *Zarya Vostoka* da en esta esquina a veces una necrológica, las no infrecuentes solicitudes de divorcio o la noticia de un partido de fútbol local. Pero no existen ni siquiera trazas de la insistente y competitiva publicidad de los periódicos americanos. Y no tiene nada de extraño porque no existen negocios en competencia. Todo el mundo sabe que lo que necesita puede obtenerlo en las grandes cooperativas o en el mercado negro.

Bajo las grandes letras del nombre del periódico, *Pravda* dice: «Órgano del Comité Central del Partido Comunista de la URSS»; bajo el nombre de *Zarya Vostoka*, «Órgano del Comité Central y de Tiflis del Partido Comunista de Georgia y del Soviet de los delegados trabajadores del SSR Georgiano». Todos los periódicos son portavoces de un comité central o regional del gobierno. No hay posibilidad de competencia entre periódicos de propiedad privada ni entre los que tienen diferentes credos en materia política.

El sensacionalismo, el deseo de atraer al lector con el titular, de meter dentro del titular más de lo que contiene el artículo falta completamente. Los titulares nunca tienen una altura de más de un cuarto de pulgada. Los diversos tipos de letra acentúan la importancia de la noticia pero la impresión general es de mezquindad. Los verbos de acción son desconocidos. No sólo el título no es sensacional; es deliberadamente anti-informativo, o bien un simple anuncio del carácter del artículo o un slogan socio-político. He aquí algunos ejemplos tomados al azar de los principales titulares de la primera página en ediciones de días laborables de *Pravda* y *Zarya Vostoka*:

Llegada del Primer Ministro Birmano U Nu a Moscú.

Declaración del gobierno soviético al gobierno del Irán.

Carta del Presidente del Consejo de Ministros de la Unión Soviética, N. A. Bulganin, al Presidente de los Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower.

Presentación de credenciales al Presidente del Presidium del Soviet Supremo de la URSS, K. E. Voroshilov, por el Embajador Extraordinario y Plenipotenciario de la República Popular Federativa de Yugoslavia, Velko Mitchunovitch.

Intercambio de mensajes entre el Presidente del Presidium del Soviet Supremo de la URSS, K E.

Voroshilov y el Presidente de la República Islámica del Pakistán, Iskander Mira.

En los días festivos ambos periódicos llevan primera página, en un tipo de un cuarto de pulgada, más pequeño que el de los grandes titulares, algún mensaje que se repite año tras año en la misma fiesta:

Bajo la bandera de la transformadora Doctrina del Marxismo, el Partido Comunista de la Unión Soviética llevará al pueblo soviético a la total victoria del comunismo. (Del discurso del Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de la URSS, Camarada N. S. Khrushchev. )

¡Trabajadores de la Unión Soviética! Unámonos todavía más estrechamente alrededor del Partido Comunista y del Gobierno Soviético, movilizemos todas nuestras fuerzas y energía creadora para la gran tarea del establecimiento de la sociedad comunista. (De la declaración del Comité del Partido Comunista de la Unión Soviética en el 38 aniversario de la Gran Revolución Socialista de Octubre. )

En los días laborables este espacio está ocupado por una especie de sumario siempre en tipo pequeño y tan poco informativo como los titulares. Abundan frases como «Respecto a la cuestión de... », «sobre... », «a propósito de... », y simples afirmaciones de hecho sobre los temas de los artículos, afirmaciones que por lo general no contienen verbos.

Pero en los días festivos toda la primera página está absorbida por algún Llamamiento, Proclamación, Mensaje, o Resolución, como por ejemplo:

Proclamación del Comité Central del Partido Comunista en el 38 aniversario de la Gran Revolución Socialista de Octubre.

En los días laborables la parte izquierda de la página 1 en ambos periódicos se dedica al comentario editorial. Trata de alguna cuestión de interés inmediato, va casi siempre sin firmar y su vocabulario, su tono general y su punto de vista están dentro de la línea del Partido.

Preparar a los niños del colegio para la actividad práctica.

Irresistible fuerza del patriotismo soviético.

Días decisivos en la recolección y conservación de verduras.

Nueva fase en el desarrollo de las relaciones entre la URSS y la República Federal Alemana.

Las hazañas, las alegrías, las penas, el heroísmo, los crímenes individuales de esta o aquella persona no reciben atención alguna en el periódico. No existe capítulo de sucesos como tal, no hay revelaciones sensacionales sobre la vida privada. Lo que ocupa el centro es el esfuerzo colectivo e incesante de construir la sociedad comunista. Los periódicos reproducen fielmente y al pie de la letra las directrices del partido y los discursos de sus líderes. Cada discurso va acompañado de una fotografía del rostro del orador, es decir sin ningún fondo ni situación. Un número completo de *Pravda* (anormalmente largo porque tenía nueve páginas) se consagraba exclusivamente a la reproducción al pie de la letra de los discursos del 20 Congreso del Partido, excepto un cuarto de página que se dedicaba a noticias mundiales y a la información de espectáculos. Los periódicos incluyen además editoriales sobre estas directrices. Informan sobre las concesiones de la orden de Lenin a factorías o ciudades (raramente a personas) que se han distinguido, normalmente por haber sobrepasado las cuotas de producción establecidas por el gobierno. Su información sobre noticias mundiales es extraordinariamente selectiva y se refieren a la que otros piensan del experimento soviético (se trata invariablemente de opiniones favorables), lo que se dice en apoyo del comunismo en otros países, lo que se dice en contra los enemigos del comunismo y algunas noticias mundiales cuando son importantes. Las noticias no necesariamente son recientes. Los artículos tratan a menudo de acontecimientos ocurridos hace meses que se anuncian ese día por primera vez. Recientemente *Pravda* ha establecido una sección de cartas al director «que contiene quejas y sugerencias para que se introduzcan mejoras en las condiciones de trabajo y de vida».

La prosa de todos los periódicos es asombrosamente similar. Largas frases, perpetuas repeticiones y una gramaticalidad escrupulosa (incluso el trabajador más humilde citado allí habla en prosa impecable en el estilo del Partido) que producen un extraño efecto soporífico. Día tras día, fluye esta prosa en todas las columnas de todas los periódicos. Por ejemplo:

*Pravda*, en el 38 aniversario de la Revolución: «La historia de la humanidad nunca ha conocido un líder de masas tan sabio y firme como nuestro gran Partido Comunista, fundado y adiestrado por el inmortal Lenin. Bajo la jefatura del Partido, nuestro pueblo alcanzó la victoria histórica y mundialmente famosa en octubre de, 1917, resistió todos los ataques dirigidos a la Revolución de Octubre por todos y cada uno de nuestros enemigos, estableció el Socialismo y ahora avanza confiada hacia el Comunismo».

*Pravda*, de octubre: «No hay duda que la intelectualidad tecnológica soviética, fiel a su deber patriótico, inclinará a todas las fuerzas a la solución de los grandes problemas planteados a la industria socialista por el Partido Comunista y el gobierno soviético, que traerá una valiosa contribución a la tarea de reforzar todavía más el poder económico de la patria para la tarea del establecimiento del Comunismo. »

No hay ni un solo editorial en la historia de *Pravda* que no trate de alguna característica del establecimiento del Comunismo. Una típica página de *Pravda* o de *Zarya Vostoka* bastará para demostrar lo «monolítico» de este interés:

*Pravda*, 8 de septiembre: Titular con una esfigie de Lenin en círculo y el slogan «Proletarios de todos los países ¡unios!»; el editorial sobre la normalización de relaciones entre la URSS y la República Federal Alemana; noticias: kolzozes y sorjozes que han alcanzado en menos tiempo del previsto las cuotas gubernamentales de producción de trigo; Presentación de credenciales del embajador holandés; 280. 000 especialistas mecánicos jóvenes; «nuestro lugar está en el koljoz» (Granja cooperativa); Soldados invitados por los metalúrgicos de Magnitogorsk; Gran cosecha de verduras en Sajalín; Exposición industrial en Minsk.

*Zarya Vostoka*, de abril: un artículo de un maestro zapatero de una fábrica de zapatos reprendiendo a los que tratan de aprender su industria fuera de las fábricas. El camarada Kavtaredze empieza citando al camarada Khrushchev; un artículo de un tal Bardushvili sobre las urgentes tareas de la industria del carbón en Georgia; notas sobre la llegada a Inglaterra de la delegación de Lalenkov; a Yugoslavia de una delegación de «parlamentarios» de la URSS y a Haiphong de dos barcos soviéticos.

Día tras día, en la página 1 o en la página 4, no hay nada más que anuncios concentrados monolíticos, soporíficos en favor de una sociedad comunista. Si se escribe un artículo en el centenario de Heine es para probar que Heine «era uno de los más nobles entre los creadores, un hombre que luchó por el futuro de la humanidad».

# *CINCO DEDOS SOBERANOS IMPIDEN LA RESPIRACIÓN*

*Marshall McLuhan*

La ciudad no existe ya, excepto en forma de centro cultural para turistas. Cualquier parador de carretera con su aparato de televisión, periódico y revista es tan cosmopolita como Nueva York o París.

El campesino fue siempre un parásito suburbano. El campesino ya no existe; hoy es un ciudadano.

La metrópoli es hoy un aula; los anuncios son sus profesores. El aula tradicional es un hogar anticuado, un calabozo feudal.

La metrópoli está anticuada. Pregúntenselo al ejército.

La información instantánea de radio y televisión hace que la forma de ciudad carezca de sentido y de función. Las ciudades estaban relacionadas anteriormente con las realidades de la producción y la intercomunicación. Ahora no.

Hasta que se inventó la escritura, vivimos en el espacio acústico, donde viven ahora los esquimales: sin fronteras, sin dirección, sin horizonte, la oscuridad de la mente, el mundo emotivo, la intuición primordial, el terror. La palabra es el mapa social de este oscuro pantano.

El lenguaje estructura el abismo del espacio mental y acústico, ocultando su curso; es la arquitectura cósmica, invisible, de la oscuridad humana. Habla para que te vea.

La estructura dirigió un rayo de luz a los altos picos del lenguaje; la escritura era la visualización del espacio acústico. Iluminó la oscuridad.

*Estos cinco reyes mataron a un rey*

La pluma de ave puso fin a la conversación, abolió el misterio, dio arquitecturas y ciudades, trajo carreteras y ejércitos, trajo burocracias. Fue la metáfora básica con la que empezó el ciclo de la civilización, el paso de la oscuridad a la luz de la mente. La mano que escribió una página, construyó una ciudad.

La escritura a mano está en las paredes de celuloide de Hollywood; la edad de la escritura ha pasado. Debemos inventar una nueva metáfora, reestructurar nuestros pensamientos y sentimientos. Los nuevos medios de comunicación no son puentes entre el hombre y la naturaleza: son la naturaleza.

La mecanización de la escritura mecanizó la metáfora visual-acústica sobre la cual descansa toda civilización; creó el aula y la educación de masas, la prensa moderna y el telégrafo. Fue la producción en serie original.

Gutenberg hizo que toda la historia fuera simultánea: el libro transportable trajo el mundo de los muertos al espacio de la biblioteca del caballero; el telégrafo trajo todo el mundo de los vivos a la mesa donde comía el trabajador.

La fotografía fue la mecanización de la pintura en perspectiva y del ojo fijo; rompió las barreras del espacio nacionalista y vernacular creado por la

imprensa. La imprenta transformó el equilibrio de la palabra hablada y escrita; la fotografía transformó el equilibrio del oído y del ojo.

El teléfono, el gramófono y la radio son la mecanización del espacio acústico postalfabético. La radio nos devuelve a la oscuridad de la mente, a las invasiones marcianas y a Orson Welles; mecaniza el manantial de soledad que es el espacio acústico: el latido del corazón humano transmitido por un sistema radiofónico da un manantial de soledad en el que podemos ahogarnos.

El cine y la televisión completan el ciclo de mecanización de los sentidos humanos. Con el oído omnipresente y el ojo móvil hemos abolido la escritura, la metáfora especializada acústica-visual que estableció la dinámica de la civilización de Occidente.

Al superar la escritura, hemos recuperado nuestra totalidad, no sólo en el plano nacional o cultural, sino también en el plano cósmico. Hemos dado nacimiento a un hombre supercivilizado, subprimitivo.

Nadie sabe todavía el lenguaje que corresponde a la nueva cultura tecnológica; somos sordomudos y ciegos por lo que se refiere a la nueva situación. Nuestras palabras y pensamientos más impresionantes nos traicionan constantemente porque hacen referencia a lo anteriormente existente, no a lo presente.

Nos encontramos de nuevo en el espacio acústico. Empezamos a dar una nueva estructura a los sentimientos y emociones primordiales de los cuales nos apartaron tres mil años de cultura literaria.

De las manos no fluyen lágrimas.

# APÉNDICE

## Breve glosario de los términos técnicos

Este breve índice de los términos técnicos más frecuentemente utilizados en los ensayos aquí recogidos no tiene ningún carácter sistemático o complementario; sirve únicamente para ayudar al lector no especialista a comprender los conceptos más particularmente técnicos del libro.

**Arquetipos.** — El término *arquetipo*, aplicado sobre todo a la crítica literaria, está tomado del psicoanálisis de Jung. Para Jung «los arquetipos son sistemas especiales que son a la vez imágenes y emociones; se heredan con la estructura cerebral, en tanto no son su aspecto típico». Arquetipos son, pues, las formas de la llamada «religión de la noche»: a saber, las creencias en la existencia de poderes oscuros, de diablos, de brujas, magos, etc., los cuales no se transmiten necesariamente de generación en generación en forma explícita y consciente, sino que pueden transmitirse en la zona inconsciente de la psique. La crítica literaria tradicional, que obra según categorías preconcebidas o preestablecidas, se retrotrae hoy a la semántica antropológica, a la psicología de los arquetipos, en cuanto su esquema básico está formado por modelos que se transmiten mediante una forma de «inconsciente colectivo».

**Axial, disposición.** — Se entiende por *axial* la típica estructura urbanística de la ciudad del mundo occidental, la cual (a diferencia, por ejemplo, de las plantas de ciudades orientales) dispone el plano de toda la ciudad entorno a uno o más ejes centrales. El antropólogo moderno se interesa en el estudio de la mayor o menor axialidad de las disposiciones urbanísticas, por cuanto constituye un índice para evaluar eventuales retornos a formas primitivas o no-occidentales de perspectiva y planificación urbanísticas.

**Cinésica.** — La *cinésica* es una ciencia reciente, que sostiene que las comunicaciones no-verbales entre los hombres son de importancia no inferior a las verbales, e intenta, por tanto, catalogar las expresiones de los gestos y la mímica del rostro, con el fin de poderlas señalar mediante símbolos y estudiarlas comparativamente. Comprende: la «precinésica», es decir, el estudio de los aspectos fisiológicos de los movimientos corporales humanos anteriores al fenómeno de la comunicación; la «microcinésica», que estudia los elementos fundamentales de la comunicación no-verbal, clasificándolos morfológicamente; la «cinésica social», que estudia las relaciones entre las estructuras morfológicas de los movimientos corporales y la comunicación inter-subjetiva.

**Cinestética.** — Se llama *cinestética*, en sentido estricto, a la sensación psicológica por la cual, al pensar en un objeto, experimentamos una tendencia semi-inadvertida a pronunciar la palabra correspondiente. En un sentido más

genérico, se habla de «actividad cinestética» en el sentido de toda la situación emotiva psicofísica, que acompaña a un pensamiento o a una expresión.

Codificación. — En el estudio de las comunicaciones verbales, se entiende por *codificación* semántica de la realidad el modo en el cual, a través del lenguaje, se expresa la estructura mental de un grupo de personas o de un pueblo, el cual refleja en la forma de la propia lengua su forma de ver el mundo. Por analogía, el concepto de codificación semántica se extiende también a todas las expresiones y comunicaciones figurativas.

Kines. — Se definen así en la cinésica (véase) las partículas más pequeñas del movimiento corporal aislable, cuyo estudio da origen a la «microcinésica». Ejemplos de kines pueden considerarse el abrir o cerrar de los párpados, fruncir la nariz, entreabrir la boca, *etc.*

Lengua interior. — Se suele denominar *lengua interior* a aquel producto de los fenómenos *cinestéticos* (véase), por el cual, cuando leemos, la imagen visual de la forma verbal impresa se transforma instantáneamente en una imagen acústica.

Linealidad. — Es la tendencia psicológica inconsciente (o, a veces, consciente) a considerar toda serie de objetos o hechos según un orden estático, vertical u horizontal, o bien según un orden dinámico, de desarrollo, o de acción y reacción. Sobre esta tendencia se funda la mentalidad de todas las civilizaciones occidentales. La tendencia a la perspectiva lineal se revela ya en los fenómenos más primordiales de la vida psíquica: por ejemplo, al observar una serie de árboles o un círculo de piedras, se supone la existencia de una línea ideal que les une, lo cual permite hablar del orden en que se hallan las cosas. Una tal perspectiva se explica aún más cuando hablamos o escribimos, ya que también en el lenguaje ordinario se habla del «hilo del discurso». Sobre esta instintiva tendencia se fundan, por ejemplo, los juegos de paciencia y los rompecabezas de los niños, como también muchos *tests* para evaluar la rapidez de reflejos y la habilidad de un individuo. Recientes estudios antropológicos, como el de Dorothy Lee, aquí publicado, tienden a demostrar que la perspectiva lineal se halla en ocasiones ausente en la mentalidad de las poblaciones primitivas; y que, por tanto, tal perspectiva no es congénita en el hombre, siendo por el contrario, un producto adquirido en la civilización occidental y en su superestructura.

Ojo móvil. — El concepto de *ojo móvil* no está desprovisto de relaciones con la teoría filmica de la «cámara-ojo» elaborada por Dziga Vertov, según el cual, le compete a la máquina de toma cinematográfica el «agarrar la vida» por sorpresa, en oposición a los temas del teatro manierístico, inspirados por un inútil ideal de artisticidad esotérica. En el campo de los estudios antropológicos sobre urbanística, el concepto de *ojo móvil* ha asumido la tarea de ver la significación de aquellos tipos de planificación que, en contraste con el precepto clásico de la disposición axial (véase), típico de la civilización tradicional occidental, conciben diseños urbanísticos hechos para ser vistos desde una multitud de perspectivas, es decir, creando un ojo que cambia constantemente de punto de vista. Según tales estudios, nuestra civilización estaría en condiciones de abandonar las perspectivas tradicionales y adoptar el *ojo móvil*, que ya desde hace tiempo caracteriza a la urbanística oriental. De

tal solución sería en gran parte responsable la nueva manera de ver, impuesta precisamente por la «cámara-ojo» del cine y la televisión.

Punto de fuga. — Se entiende por este término la perspectiva típica de la mentalidad *lineal* (véase), propia de la civilización occidental. Está caracterizada por la consideración del punto de vista desde el cual debe observarse una obra de arte figurativa o un plano urbanístico, como punto fijo y estático, en oposición a la idea del *ojo móvil* (véase).

Semántica. — Según la definición más rigurosa, debida a Rudolf Carnap, la *semántica* es una de las tres partes que componen la *semiótica*, o doctrina de los *signos* (véase). La primera parte de éstas es la *pragmática*, que estudia el lenguaje en relación con los problemas subjetivos del que habla. La segunda parte está formada justamente por la *semántica*, que estudia las expresiones y las *designata* en su funcionalidad objetiva, independientemente de las consideraciones del que habla. En fin, la tercera parte es la *sintaxis*, que estudia exclusivamente la estructura y la forma de las expresiones, independientemente de sus relaciones con las *designata*.

Señal. — En la semántica contemporánea, se entiende por *señal*, a diferencia de *signo* y de *símbolo* (véanse), cualquier entidad dotada de un significado fijo e inequívoco, tal que forme «un todo con el elemento físico que la constituye» (Pagliaro): de ahí que la señal sea típica de la inteligencia práctica y no teórica, y que pertenezca primordialmente a la esfera animal de la vida; además es unitaria y global, no susceptible de ser analizada. Señales típicas son las biológicas de la vida vegetativa: la respiración, el movimiento, etc. Para distinguir la señal de las formas más evolucionadas de significación (*signo* y *símbolo*), Susanna Langer ha facilitado el siguiente ejemplo: cuando en un estadio deportivo se grita a favor de un grupo de atletas, esto es una simple señal; sin embargo, en ocasiones, cuando este grito se hace ritmado o modulado, como sucede a menudo en América, acaba por asumir la naturaleza de un signo o símbolo.

Signo. — A diferencia de la *señal* (véase), el *signo* es una entidad dotada de significado según una validez funcional y convencional, no englobada con el elemento físico que la constituye; el signo, por tanto, es propio, no tan sólo de la inteligencia práctica, sino también de la teórica, y es analizable en los elementos que lo componen.

Símbolo. — Es la forma más evolucionada de significación propia, exclusivamente de la inteligencia teórica del hombre, e ideada explícitamente con vistas a la comunicación. Para los psicoanalistas, el símbolo es la estructura misma de la realidad terrena: *alies Vergangliche ist nur ein Gleichnis* («todo lo transitorio no es más que semejanza»). La distinción entre *símbolo* y signo (véanse) no es siempre muy clara en los estudios semánticos. En general, se suele ver el símbolo como una clase particular de signo, caracterizada por fundarse en relaciones de analogía, por las cuales un signo sustituye analógicamente a otro signo, lo que constituye su *designatum*. Es decir, el símbolo es «un signo producido por su intérprete y que actúa como sustituto de otros signos de los cuales es sinónimo» (Charles Morris); características del símbolo son, por tanto, una absoluta autonomía y una absoluta convencionalidad. Por estos caracteres suyos eminentemente teóricos, «el símbolo no es un revestimiento meramente accidental del

pensamiento, sino que es su órgano necesario y esencial» (Cassirer). La forma más típica de símbolo, en el lenguaje poético, puede considerarse la metáfora.

Vectorial. — Se entiende por *vectorial* aquel aspecto particular de la perspectiva *lineal* (véase) típica del mundo occidental, por el cual los hechos de la vida social y de la historia se ordenan espontáneamente según una dirección jerárquica o evolutiva.

Zen. — Es la doctrina del budismo japonés que, tras pasado a América bajo la forma de moda cultural, se ha interpretado: en función filosófica, mediante asociaciones con el neopositivismo de Wittgenstein y con la fenomenología de Husserl; en función estética mediante analogía con lo informal y con las formas indeterminadas del arte contemporáneo; en función ética mediante la unión con la anarquía ética de la *beat generation*. A esta forma, a menudo dilettantesca, de la moda del *Zen*, ha venido luego a contraponerse el llamado *Square Zen* («Zen cuadrado»), o en otras palabras, un retorno a las formas místicas y propiamente religiosas del Zen japonés.