

AAU

AMERICAN ANDRAGOGY
UNIVERSITY



EDMUND CARPENTER - MARSHALL MCLUHAN

EL AULA SIN MUROS

Investigaciones sobre técnicas de comunicación

Prólogo de Román Gubern



EDITORIAL LAIA
BARCELONA

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». ¹

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 encabritados 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 advirtiendo 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. ¹ 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»¹ 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». ² 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». ³ 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. ¹ *The Gutenberg Galaxy*. . Routledge and Kegan Paul Ltd. (Londres), pág. 253.

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

4. ³ *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»,¹ 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».² 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. ¹ *The Medium is the Message (An inventory of effects)*. Books Ltd., pág. 122.

6. ² *he Gutenberg Galaxy*, ág. 235.

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

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».²

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».³ 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)».⁴ 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.⁵

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

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

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

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

11. ⁵ *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 ¹ 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. ¹ *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.¹ 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»,² 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. ¹ 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. ² *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 visceras 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 maternal. 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:

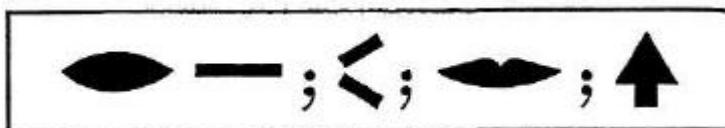


FIGURA 1

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).

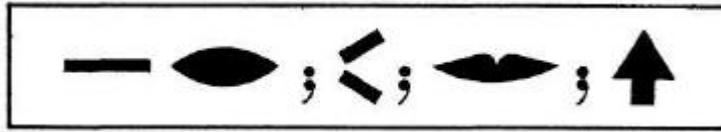


FIGURA 2

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.

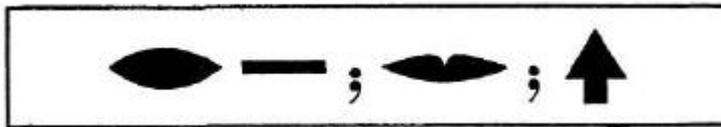


FIGURA 3

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.

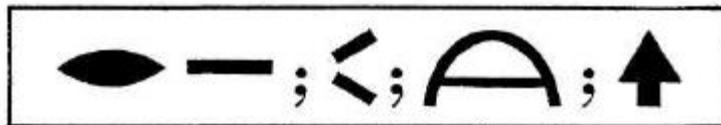


FIGURA 4

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-kinsiólogo 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.

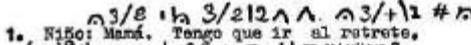
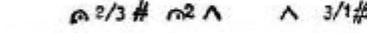
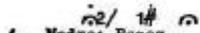
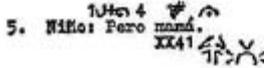
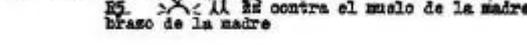
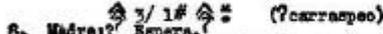
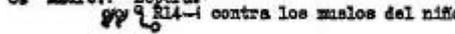
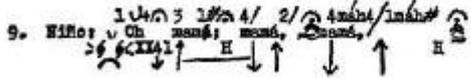
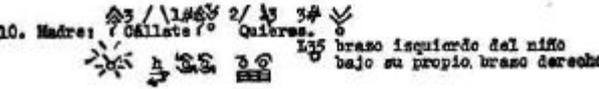
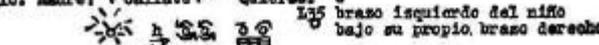
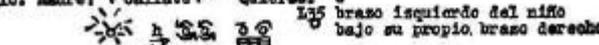
La madre retiró la mano de los muslos del niño y la colocó de nuevo en su anterior posición rodeando los paquetes.

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: Pasa.

R2 en las piernas del chico
5. Niño: Pero mamá.

XX41
6. Madre: 
Má: tarde
7. Niño: 
mamá 
contra el muslo de la madre
brazo de la madre
8. Madre: 
Espera. 
contra los muslos del niño
9. Niño: 
Oh mamá, mamá, mamá, mamá
10. Madre: 
Callate? 
Quítese 
brazo izquierdo del niño
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.

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 lequél 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».1 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. ¹ «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, *Manifeste 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.¹ 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. ¹ 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. ¹ 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. ¹ 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 ajustariás 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 magdalenense 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. ¹

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 magdalenense 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. ¹ 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 realizaba 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. ¹

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 nascente 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. ¹ 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.¹ 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. ¹ 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 orquestrar 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 rascaran 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 destartadas, 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. ¹

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. ¹ 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, cuéntenos 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.¹

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 desenrollar 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. ¹ *Ibid.*

La cultura adulta, que es en gran medida la cultura de la palabra escrita, contamina en la mayor parte de nosotros nuestra imaginería 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 ésto 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 raudal de un 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 e, 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. ¹

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. ¹ 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.¹

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. ¹ 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 aquélla 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. ¹

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. ¹ 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». ¹

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. ¹ «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 «Laises». 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 «Volksgeist» 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.¹ 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. ¹ 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. ¹ 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. ¹ 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.¹

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.² 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 «Ilíada» 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. ¹ 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. ² 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.¹

Pero ¿por qué el tiempo pretérito? Castro observa en su *Estructura de la historia española*² 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. ¹ 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 ardides picarescos.

32. ² 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. ¹

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...*» ² 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. ¹ 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. ² 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. ¹

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. ²

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. ³ " 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. ¹ 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. ² 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. ³ 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. ¹

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. ²

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. ³

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. ⁴ La épica fue en efecto el único tipo de narrativa a que

38. ¹ *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. ² *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. ³ *New York, 15 de mayo de 1954.*

41. ⁴ *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 «Ilíada» 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).