

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

Marshall McLuhan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Edward P. Morris dice en su *On Principles and Methods in Latin Syntax*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44. ¹ Charles Fries, *op. cit.*, págs. 90, 103.

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

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

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

EPSON SALTS WONT WORK

STIX NIX HIX PIX

BERRAS BIG BAT BANISHES BUMS

LONDON FIDDLES WHILE BURNS ROAMS

UNDERCOVER MEN UNCOVER UNDERWEAR UNDERWORLD

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

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

CODIFICACIONES LINEALES Y NO LINEALES DE LA REALIDAD

Dorothy Lee

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

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

Diversidad de Codificación

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

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

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

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

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

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

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

puqeda: Acabo de clavar una estaca en el suelo.

olpuqal: Está sentado sobre un anca.

poqorahara: Los pájaros avanzan saltando.

olpokoyabe: Crecen setas.

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

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

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

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

La no linealidad en el lenguaje trobriand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ausencia de línea guía

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

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

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

La relación entre línea y patrón

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusión

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

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

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

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

Robert Graves

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL REFLEJO LINGÜÍSTICO DEL PENSAMIENTO WINTU

Dorothy Lee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SIMBOLISMO BUDISTA

Daisetzu . Suzuki

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se ha apoderado del cubo,
Necesito agua.

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

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

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

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

EL LENGUAJE DE LA POESÍA

Northrop Fryb

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL VELATORIO DE JOYCE

W. R. Rodgers

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Narrador: James Joyce había cumplido su destino.

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

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

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

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

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

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

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

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

James Joyce:

Sabe usted o no se lo he dicho

O acaso no lo sabe

Toda

Forma de narrar

Tiene un resultado y

198

éste es

el EL y la ELLA de

ello... MIRA

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

LA CÁMARA DEL PIRATA

Stanley Edgar Hyman

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

Los nuevos lenguajes

LOS NUEVOS LENGUAJES

Edmund Carpenter

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

Whitman

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

53. ¹ Béla Balázs, *op. cit.*, págs. 35-36.

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

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

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

54. ¹ De una comunicación personal al autor.

EL AULA SIN MUROS

Marshall McLuhan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ITINERARIO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Marshall McLuhan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La ignorancia media inglesa y americana ha ido por delante de la cultura oficial y de la conciencia oficial durante 200 años; por ello, el intelectual inglés y el americano han compartido durante 200 años la suerte del hombre medio contra los círculos oficiales.

El historiador suizo de la cultura Giedion ha tenido que inventar el concepto de «historia anónima» para escribir un informe sobre la nueva cultura tecnológica en el mundo anglosajón.

El profesorado se ha vuelto de espaldas a la cultura durante 200 años porque la alta cultura de la sociedad tecnológica es cultura popular y no conoce fronteras entre lo alto y lo bajo.

Los hijos del hombre tecnológico reaccionan con espontáneo deleite a la poesía de los trenes, de los barcos, de los aviones y a la belleza de los productos de la máquina. En el aula, los círculos oficiales suprimen toda su

experiencia natural; los niños están divorciados de su cultura. No se les permite acercarse a la herencia tradicional de la humanidad por la puerta de la conciencia tecnológica; esta puerta, la única abierta para ellos, se les cierra en las narices. La única puerta que les queda aparte de esa es la de las caras serias. Pocos la encuentran y muchos menos todavía encuentran su camino de regreso a la cultura popular.

T. S. Eliot ha dicho que preferiría un público iletrado ya que la alfabetización oficial no prepara a los jóvenes para conocerse a sí mismos, ni para conocer el pasado ni el presente. La técnica de un poema de Eliot es una aplicación directa del método del circuito radiofónico de rejilla a la configuración y control del potencial del significado. Un poema de Eliot es un ejemplo de una forma directa de experimentar, en condiciones de control artístico, la conciencia y la cultura ordinarias del hombre contemporáneo.

La fotografía y el cine han abolido el realismo como cosa demasiado fácil; se colocan ellas mismas en el lugar del realismo.

Todos los nuevos medios, incluyendo la prensa, son formas artísticas que tienen el poder de imponer, igual que la poesía, sus propios supuestos. Los nuevos medios no son formas de relacionarnos con el mundo *real* antiguo; *son* el mundo real y recrean a voluntad lo que queda del mundo antiguo.

La cultura oficial pugna todavía por obligar a los nuevos medios a hacer el trabajo de los medios antiguos. Pero el carro sin caballo no podía hacer el trabajo del caballo; abolió el caballo e hizo lo que el caballo nunca podía hacer. Los caballos son bonitos. Y también los libros.

El arte tecnológico toma toda la tierra y su población como material suyo, no como forma suya.

Es demasiado tarde para asustarse o disgustarse, para dedicar una sonrisa burlona a lo que todavía no hemos visto. La vida exige que aparejemos y subordinemos los medios de comunicación a los fines humanos.

Los medios de comunicación no son juguetes; no deben estar en manos de ejecutivos del tipo Peter Pan. Solo pueden confiarse a los nuevos artistas, porque son formas de arte.

Gobernar el caudal del Tennessee, del Missouri o del Mississippi es cosa de poca monta en comparación con la tarea de obligar al cine, a la prensa o a la televisión a servir a los fines humanos. Los caballos salvajes de la cultura tecnológica tienen que encontrar todavía sus domadores. No han encontrado más que sus P. T. Barnums.

Los europeos no pueden dominar estos nuevos poderes de la tecnología porque se toman a sí mismos demasiado en serio y demasiado sentimentalmente. Los europeos no pueden imaginar la Ciudad de la Tierra. Han ocupado el espacio de sus viejas ciudades durante demasiado tiempo para poder percibir los nuevos espacios creados por los nuevos medios.

Los ingleses han vivido durante más tiempo que nadie con la cultura tecnológica pero perdieron la oportunidad de configurarla cuando el barco tuvo que ceder paso al avión. Pero el idioma inglés es ya la base de toda tecnología.

Los rusos son impotentes para configurar la cultura tecnológica debido a su ensimismamiento y a su carácter inflexible. Los futuros dominadores de la tecnología tendrá que ser gente libre de preocupaciones; la máquina domina fácilmente a los inflexibles.

La austeridad rusa se basa en el temor de los nuevos medios de comunicación y del poder que esos medios tienen de transformar la existencia social. Rusia se mantiene firmemente en el *status quo* anterior a 1850 que produjo a Marx. Ahí termina la cultura. La revolución rusa ha alcanzado el estadio de la cultura de los libros.

Los políticos rusos tienen la misma mentalidad que nuestro profesorado: desean que la tecnología desaparezca.

LA REVOLUCIÓN DE LAS COMUNICACIONES

GILBERT SELDES

Antes de la imprenta, la comunicación era oral y a través de manuscritos; ambas formas imponían limitaciones. En el mejor de los casos el que hablaba se dirigía a unos centenares de personas a la vez, el que escribía solamente a aquellos entre los cuales se difundía la carta o el rollo. Con la imprenta llegó una comunicación que podía ser duplicada indefinidamente.

La imprenta hizo de los analfabetos gente inferior, dio origen a una nueva disciplina: aprender a leer. Los cambios que siguieron fueron señalados en casi todos los aspectos de la vida; la resistencia a ellos era tan común como lo es ahora la resistencia a los cambios que trae consigo la electrónica.

Una de las críticas más comunes es que el cine, la radio, la televisión no pueden sustituir a los libros de texto. Hace siglos se acusaba a los libros impresos para estudiantes porque no podían tener la autoridad de los maestros que hablaban directamente a los estudiantes. Así, en el pasado y en el presente, ha habido una característica común: toda institución que dura largo tiempo trae consigo intereses creados y los que se benefician de ella están inclinados a proteger la institución como forma de protegerse a sí mismo.

IMPRENTA	LA ELECTRÓNICA
1.Requiere la capacidad de leer.	1.No se requiere un entrenamiento especial.
2.Normalmente se experimenta individualmente.	2.Normalmente se experimenta en compañía.
3.Se recibe en pequeñas dosis.	3.Se recibe en grandes dosis.
4.Difusión relativamente lenta.	4.Difusión muy rápida.
5.Puede releerse y comprobarse.	5.En general no es posible observarla de nuevo ulteriormente.
6.Relativamente barata de producción, pero costosa para el consumidor.	6. Muy cara de producir, pero relativamente barata para el consumidor.
7.Creada para minorías de distintos volúmenes.	7.Creada para la mayoría.

La prensa de gran tirada y los ulteriores procesos abarataron la imprenta; otros avances paralelos en el transporte facilitaron la difusión. Las ventajas de la imprenta hicieron más deseable la educación; al mismo tiempo la imprenta fue el principal instrumento de instrucción en casi todas las ramas de la enseñanza. En los Estados Unidos, la creciente población, el aumento de la riqueza, el ocio, crearon un gran público para la letra impresa. Pero la tecnología creó también ilustraciones (fotografía, dibujos en color, etc.)

proporcionando un tipo de prensa que requiere menos lectura. La popularidad de las ilustraciones abrió el camino para las revistas de gran circulación —Life, Look— que utilizan efectos visuales para atraer a los lectores a leer artículos de un carácter intelectual relativamente alto.

Si la imprenta hizo posible establecer en los Estados Unidos una nación cuya vida política estaba basada en la opinión pública, tal como dice Marshall McLuhan, ¿tienden los sucedáneos electrónicos de la imprenta a anular y manipular la opinión pública más que a informarla? Si es así, el periódico sensacionalista y el tebeo se inclinan en la misma dirección, mientras que la revista de masas, más reflexiva, representa un contrapeso a favor de la antigua cultura de los libros. La copiosa utilización de la ilustración llegó a un punto máximo después de la introducción del cine pero antes de aparecer la televisión, dando así a la prensa la ocasión de atraerse a un público cuyos ojos estuvieron constantemente captadas por la imagen visual.

Las películas ocuparon el lugar del teatro más que el de la prensa, aunque el tiempo que se pasaba viéndolas podía haber sido utilizado en la lectura. Trajeron a millones de personas, que no eran lectores habituales, novelas antiguas y modernas, biografía, historia. Se difundieron entre unas masas a las cuales nunca había llegado el teatro, hicieron más accesible y mucho más barata la diversión. Pero para ver cine, la gente tenía que salir de su casa y pagar; la diversión seguía siendo «una cosa para una ocasión especial», un premio para los niños, incluso para los niños que habían ahorrado el dinero y tenían tiempo libre. La diversión seguía siendo una cosa aparte de la vida diaria. La radio y la televisión la integraron en la rutina cotidiana.

La radio fue el eje sobre el cual giró la revolución de las comunicaciones. Por primera vez en la historia moderna, las noticias, las ideas, la diversión misma entraron en el hogar para acompañar las tareas domésticas; su integración en la vida diaria quedó clara porque, en el contexto de las noticias, se daban por una parte, diversiones y por otra, anuncios. Al cabo de poco tiempo, la radio se convirtió en una necesidad y siendo una necesidad, no podía ser ya una recompensa. Todos empezamos a pensar que teníamos derecho a la diversión que proporcionaba la radio.

El día que se publicó *La peregrinación de Childe Harold* en 1811, «me desperté», dijo Lord Byron, «y me encontré famoso». A la mañana siguiente, después de haber salido su primera película, el perro llamado «Lassie» era ya famoso. En los tiempos de Byron, ser famoso significaba que le conocieran a uno alrededor de dos mil personas, que eran las que habían leído *Childe Harold* durante el año siguiente a su publicación; la fama de «Lassie» significaba la adoración de diez millones de personas. Probablemente todas las personas cultas habían oído hablar de Byron, del mismo modo que todo el mundo, incluyendo los que no iban al cine, habían oído hablar de «Lassie». Pero en 1811, en Inglaterra, había tal vez un noventa por ciento de analfabetos; por lo que se refiere al cine no existe el analfabetismo.

A medida que aumenta el público se alteran el tema y el estilo. En las más simples de nuestras relaciones vemos que esto es cierto. Nosotros mismos contamos las cosas de manera diferente a nuestra familia, a un grupo de conocidos o a una reunión de extraños. Existen muchos tipos de discurso que no están adaptados a la comunicación universal. Los rigurosos argumentos de

un legislador no pueden seguirse en un banquete; el hombre de Estado se vuelve demagogo con un micrófono en la mano, no debido a su deshonestidad, sino porque tienen que adaptar su estilo, aunque no cambie su objetivo, al medio que transmite su voz y a las circunstancias en que esa voz se escucha. Existe también aquí un sentido de la oportunidad: un experto que transmite por la radio un programa financiero nunca diría, salvo que quisiera ser intencionalmente humorista, que un proyecto costará 169.875.912,84 dólares; hablará siempre en cifras redondas porque de lo contrario el radioyente solamente retendría en su memoria la cifra de 84 céntimos dicha en último lugar.

En 1934 William S. Paley, director de la CBS, les dijo a sus colaboradores que quería que el domingo por la tarde radiaran los programas de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Cuando le dijeron que no había público para la música clásica contestó: «si no lo hay, lo crearemos».

Es probable que en 1934 el número de los que escuchaban regularmente música sinfónica fuera del orden de los 100.000. Diez años más tarde, cuando los Conciertos de la Filarmónica se convirtieron en un programa patrocinado por la publicidad, aumentó hasta los 10.000.000. La devoción de este público se demostró cuando, pocos años después, la red dejó de radiar en directo los Conciertos de la Filarmónica desde el Carnegie Hall, ofreciendo en su lugar discos. Las protestas fueron tan numerosas que hubo que restablecer el programa original. Se había creado un auditorio coherente.

«Un inglés» dijo Shaw, «piensa que es moral cuando está incómodo». Escuchamos un sermón sobre la santidad y vemos una película en la cual el protagonista lo pasa bien y no podemos decir con certidumbre cual de las dos cosas tiene mayor influencia en nuestra vida. Eliot escribe: «Es precisamente la literatura que leemos para divertirnos o por mero placer la que probablemente tiene una mayor y menos sospechosa influencia sobre nosotros. Y es principalmente la literatura contemporánea la que la mayoría de la gente lee en esta actitud de mera diversión. Aunque podemos leer literatura solamente por placer o diversión o disfrute estético esta lectura nos afecta en la totalidad de nuestro humano; afecta nuestra existencia moral y religiosa».

LA PRENSA SOVIÉTICA

Arthur Gibson

En los Estados Unidos y en Inglaterra es la libertad de expresión, el derecho mismo en abstracto, el que se valora... En la Unión Soviética, por otra parte, se presta principal atención a los resultados del ejercicio de la libertad y la preocupación por la libertad misma es secundaria. Es por esta razón por la que las conversaciones entre representantes soviéticos y angloamericanos no suelen llegar a un acuerdo en materia de propuestas concretas, aunque ambas partes afirman que debe existir la libertad de prensa. Los americanos hablan normalmente de libertad de expresión, el derecho de decir o no decir ciertas cosas, un derecho que según ellos existe en los Estados Unidos y no en la Unión Soviética. Los representantes soviéticos hablan normalmente de acceso a los medios de expresión y no del derecho a decir cosas, y este acceso se niega según ellos al máximo en los Estados Unidos y existe al máximo en la Unión Soviética.¹

Alex Inkeless

La preocupación de los soviéticos por los *resultados* de los medios de comunicación más que por el *contenido* de esos medios, es idéntica al punto de vista de las empresas de publicidad occidentales, en las cuales la idea de la propia expresión nunca surgiría. De hecho la función de toda la prensa soviética es similar a nuestros anuncios en cuanto configura la producción y los procesos sociales.

Un análisis de la prensa soviética debe empezar por estudiar el hecho de que el periódico fue antes que el libro. La prensa dio a los soviéticos por primera vez una verdadera conciencia de nuestra tecnología de la imprenta. Nosotros leímos libros durante siglos antes de empezar a sentir los resultados de la revolución de la prensa. El libro aísla al lector y no sólo crea una intensa conciencia de mercancía a través de éste bien transportable y privado sino que promueve también una estrecha relación personal entre el autor y el lector, lo cual está casi totalmente ausente en la prensa.

La página del periódico establece una relación entre muchos y muchos y no entre una persona y otra. Después de varios siglos de vivir en el hábito de los libros, la prensa no hizo más que intensificar nuestros intereses personales. Nuestra prensa buscó inevitablemente «el interés humano» porque en una cultura de libros que creaba una relación de persona a persona ésta era la principal actitud del público con el cual tenía que enfrentarse.

Los europeos en general nunca sintieron el impacto de la cultura de los libros en un grado que se aproximara a su desarrollo en el mundo de habla inglesa. La mayor diversidad de los intereses culturales en Europa en el siglo XVI redujo el efecto del libro sobre los europeos, del mismo modo que nuestra mayor grado de cultura libresca redujo el impacto emotivo del periódico entre nosotros en comparación con el mundo soviético. Por otra parte, el europeo podía utilizar el periódico diario como forma de expresión pedante y del mismo modo la película, mientras que nosotros tendíamos a considerarlos a ambos como meras vulgarizaciones del libro. Los soviéticos y los europeos podían tomar en serio a la prensa tomándola como medio de educación colectiva cotidiana, mientras que para nosotros el mismo carácter colectivo de la prensa

55. ¹ *Public Opinion in Russia, Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1950, pág. 137.*

como relación simultánea entre muchos y muchos entraba en conflicto con la idea que teníamos del libro, como forma de educación en la cual un escritor se dirigía a un solo lector.

Como no ha estado exclusivamente abocado a la forma del libro, el europeo nunca ha sentido el mismo interés por el artículo de «interés humano» ni por el punto de vista privado en la transmisión de noticias. Existe entre los soviéticos un fuerte prejuicio contra las historias personales y contra la expresión de opiniones particulares. Y esto tiene muy poco que ver con el comunismo o el marxismo. La forma colectiva de la prensa encontró allí a una cultura que era todavía feudalmente socializada y colectiva. La forma colectiva de la prensa, que en nuestra cultura libresca intensificaba el individualismo, intensificó allí el socialismo. Lo que nosotros consideramos noticias «objetivas», ellos lo consideran como la opinión carente de interés de una persona privada. Mucho más interesante y digna de confianza es a sus ojos o a sus oídos la opinión de un organismo del Estado. Esta actitud se anticipó al marxismo en varias décadas y se extiende más allá del bloque soviético.

Los Estados Unidos representan el caso extremo de la cultura libresca. En el siglo XVII adoptaron esta flamante forma de la tecnología europea y muy poco más de Europa. No había nada en los Estados Unidos que pudiera modificar el impacto de la tecnología de la imprenta. Esta primera forma de mecanización de una artesanía tuvo una intensidad en nuestra vida colectiva que no se había producido en ningún otro campo ni se se ha vuelto a producir. Individualista en sus resultados sociales y personales, colectivista en su procedimiento de producción en serie, el libro ha dado origen a esa extraña paradoja que nos induce a llevar a cabo cambios industriales revolucionarios mientras seguimos apegados a la forma del *business*, es decir, del negocio competitivo.

El formato de un periódico soviético es completamente distinto del de un periódico norteamericano. Tomando un periódico típico de la capital, *Pravda*, y un periódico típico de provincias, *Zarya Vostoka*, percibimos las siguientes diferencias con respecto a nuestra prensa:

Existe en la prensa soviética una completa ausencia de anuncios. La esquina inferior derecha de la última página de ambos periódicos es lo que más se acerca a la publicidad. En *Pravda*, ésta esquina lleva una relación monótona y escueta de no más de tres líneas de lo que puede verse «hoy en los teatros de Moscú». *Zarya Vostoka* da en esta esquina a veces una necrológica, las no infrecuentes solicitudes de divorcio o la noticia de un partido de fútbol local. Pero no existen ni siquiera trazas de la insistente y competitiva publicidad de los periódicos americanos. Y no tiene nada de extraño porque no existen negocios en competencia. Todo el mundo sabe que lo que necesita puede obtenerlo en las grandes cooperativas o en el mercado negro.

Bajo las grandes letras del nombre del periódico, *Pravda* dice: «Órgano del Comité Central del Partido Comunista de la URSS»; bajo el nombre de *Zarya Vostoka*, «Órgano del Comité Central y de Tiflis del Partido Comunista de Georgia y del Soviet de los delegados trabajadores del SSR Georgiano». Todos los periódicos son portavoces de un comité central o regional del gobierno. No hay posibilidad de competencia entre periódicos de propiedad privada ni entre los que tienen diferentes credos en materia política.

El sensacionalismo, el deseo de atraer al lector con el titular, de meter dentro del titular más de lo que contiene el artículo falta completamente. Los titulares nunca tienen una altura de más de un cuarto de pulgada. Los diversos tipos de letra acentúan la importancia de la noticia pero la impresión general es de mezquindad. Los verbos de acción son desconocidos. No sólo el título no es sensacional; es deliberadamente anti-informativo, o bien un simple anuncio del carácter del artículo o un slogan socio-político. He aquí algunos ejemplos tomados al azar de los principales titulares de la primera página en ediciones de días laborables de *Pravda* y *Zarya Vostoka*:

Llegada del Primer Ministro Birmano U Nu a Moscú.

Declaración del gobierno soviético al gobierno del Irán.

Carta del Presidente del Consejo de Ministros de la Unión Soviética, N. A. Bulganin, al Presidente de los Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower.

Presentación de credenciales al Presidente del Presidium del Soviet Supremo de la URSS, K. E. Voroshilov, por el Embajador Extraordinario y Plenipotenciario de la República Popular Federativa de Yugoslavia, Velko Mitchunovitch.

Intercambio de mensajes entre el Presidente del Presidium del Soviet Supremo de la URSS, K E.

Voroshilov y el Presidente de la República Islámica del Pakistán, Iskander Mira.

En los días festivos ambos periódicos llevan primera página, en un tipo de un cuarto de pulgada, más pequeño que el de los grandes titulares, algún mensaje que se repite año tras año en la misma fiesta:

Bajo la bandera de la transformadora Doctrina del Marxismo, el Partido Comunista de la Unión Soviética llevará al pueblo soviético a la total victoria del comunismo. (Del discurso del Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de la URSS, Camarada N. S. Khrushchev.)

¡Trabajadores de la Unión Soviética! Unámonos todavía más estrechamente alrededor del Partido Comunista y del Gobierno Soviético, movilizemos todas nuestras fuerzas y energía creadora para la gran tarea del establecimiento de la sociedad comunista. (De la declaración del Comité del Partido Comunista de la Unión Soviética en el 38 aniversario de la Gran Revolución Socialista de Octubre.)

En los días laborables este espacio está ocupado por una especie de sumario siempre en tipo pequeño y tan poco informativo como los titulares. Abundan frases como «Respecto a la cuestión de... », «sobre... », «a propósito de... », y simples afirmaciones de hecho sobre los temas de los artículos, afirmaciones que por lo general no contienen verbos.

Pero en los días festivos toda la primera página está absorbida por algún Llamamiento, Proclamación, Mensaje, o Resolución, como por ejemplo:

Proclamación del Comité Central del Partido Comunista en el 38 aniversario de la Gran Revolución Socialista de Octubre.

En los días laborables la parte izquierda de la página 1 en ambos periódicos se dedica al comentario editorial. Trata de alguna cuestión de interés inmediato, va casi siempre sin firmar y su vocabulario, su tono general y su punto de vista están dentro de la línea del Partido.

Preparar a los niños del colegio para la actividad práctica.

Irresistible fuerza del patriotismo soviético.

Días decisivos en la recolección y conservación de verduras.

Nueva fase en el desarrollo de las relaciones entre la URSS y la República Federal Alemana.

Las hazañas, las alegrías, las penas, el heroísmo, los crímenes individuales de esta o aquella persona no reciben atención alguna en el periódico. No existe capítulo de sucesos como tal, no hay revelaciones sensacionales sobre la vida privada. Lo que ocupa el centro es el esfuerzo colectivo e incesante de construir la sociedad comunista. Los periódicos reproducen fielmente y al pie de la letra las directrices del partido y los discursos de sus líderes. Cada discurso va acompañado de una fotografía del rostro del orador, es decir sin ningún fondo ni situación. Un número completo de *Pravda* (anormalmente largo porque tenía nueve páginas) se consagraba exclusivamente a la reproducción al pie de la letra de los discursos del 20 Congreso del Partido, excepto un cuarto de página que se dedicaba a noticias mundiales y a la información de espectáculos. Los periódicos incluyen además editoriales sobre estas directrices. Informan sobre las concesiones de la orden de Lenin a factorías o ciudades (raramente a personas) que se han distinguido, normalmente por haber sobrepasado las cuotas de producción establecidas por el gobierno. Su información sobre noticias mundiales es extraordinariamente selectiva y se refieren a la que otros piensan del experimento soviético (se trata invariablemente de opiniones favorables), lo que se dice en apoyo del comunismo en otros países, lo que se dice en contra los enemigos del comunismo y algunas noticias mundiales cuando son importantes. Las noticias no necesariamente son recientes. Los artículos tratan a menudo de acontecimientos ocurridos hace meses que se anuncian ese día por primera vez. Recientemente *Pravda* ha establecido una sección de cartas al director «que contiene quejas y sugerencias para que se introduzcan mejoras en las condiciones de trabajo y de vida».

La prosa de todos los periódicos es asombrosamente similar. Largas frases, perpetuas repeticiones y una gramaticalidad escrupulosa (incluso el trabajador más humilde citado allí habla en prosa impecable en el estilo del Partido) que producen un extraño efecto soporífico. Día tras día, fluye esta prosa en todas las columnas de todas los periódicos. Por ejemplo:

Pravda, en el 38 aniversario de la Revolución: «La historia de la humanidad nunca ha conocido un líder de masas tan sabio y firme como nuestro gran Partido Comunista, fundado y adiestrado por el inmortal Lenin. Bajo la jefatura del Partido, nuestro pueblo alcanzó la victoria histórica y mundialmente famosa en octubre de, 1917, resistió todos los ataques dirigidos a la Revolución de Octubre por todos y cada uno de nuestros enemigos, estableció el Socialismo y ahora avanza confiada hacia el Comunismo».

Pravda, de octubre: «No hay duda que la intelectualidad tecnológica soviética, fiel a su deber patriótico, inclinará a todas las fuerzas a la solución de los grandes problemas planteados a la industria socialista por el Partido Comunista y el gobierno soviético, que traerá una valiosa contribución a la tarea de reforzar todavía más el poder económico de la patria para la tarea del establecimiento del Comunismo. »

No hay ni un solo editorial en la historia de *Pravda* que no trate de alguna característica del establecimiento del Comunismo. Una típica página de *Pravda* o de *Zarya Vostoka* bastará para demostrar lo «monolítico» de este interés:

Pravda, 8 de septiembre: Titular con una esfigie de Lenin en círculo y el slogan «Proletarios de todos los países ¡unios!»; el editorial sobre la normalización de relaciones entre la URSS y la República Federal Alemana; noticias: kolzozes y sorjozes que han alcanzado en menos tiempo del previsto las cuotas gubernamentales de producción de trigo; Presentación de credenciales del embajador holandés; 280. 000 especialistas mecánicos jóvenes; «nuestro lugar está en el koljoz» (Granja cooperativa); Soldados invitados por los metalúrgicos de Magnitogorsk; Gran cosecha de verduras en Sajalín; Exposición industrial en Minsk.

Zarya Vostoka, de abril: un artículo de un maestro zapatero de una fábrica de zapatos reprendiendo a los que tratan de aprender su industria fuera de las fábricas. El camarada Kavtaredze empieza citando al camarada Khrushchev; un artículo de un tal Bardushvili sobre las urgentes tareas de la industria del carbón en Georgia; notas sobre la llegada a Inglaterra de la delegación de Lalenkov; a Yugoslavia de una delegación de «parlamentarios» de la URSS y a Haiphong de dos barcos soviéticos.

Día tras día, en la página 1 o en la página 4, no hay nada más que anuncios concentrados monolíticos, soporíficos en favor de una sociedad comunista. Si se escribe un artículo en el centenario de Heine es para probar que Heine «era uno de los más nobles entre los creadores, un hombre que luchó por el futuro de la humanidad».

CINCO DEDOS SOBERANOS IMPIDEN LA RESPIRACIÓN

Marshall McLuhan

La ciudad no existe ya, excepto en forma de centro cultural para turistas. Cualquier parador de carretera con su aparato de televisión, periódico y revista es tan cosmopolita como Nueva York o París.

El campesino fue siempre un parásito suburbano. El campesino ya no existe; hoy es un ciudadano.

La metrópoli es hoy un aula; los anuncios son sus profesores. El aula tradicional es un hogar anticuado, un calabozo feudal.

La metrópoli está anticuada. Pregúntenselo al ejército.

La información instantánea de radio y televisión hace que la forma de ciudad carezca de sentido y de función. Las ciudades estaban relacionadas anteriormente con las realidades de la producción y la intercomunicación. Ahora no.

Hasta que se inventó la escritura, vivimos en el espacio acústico, donde viven ahora los esquimales: sin fronteras, sin dirección, sin horizonte, la oscuridad de la mente, el mundo emotivo, la intuición primordial, el terror. La palabra es el mapa social de este oscuro pantano.

El lenguaje estructura el abismo del espacio mental y acústico, ocultando su curso; es la arquitectura cósmica, invisible, de la oscuridad humana. Habla para que te vea.

La estructura dirigió un rayo de luz a los altos picos del lenguaje; la escritura era la visualización del espacio acústico. Iluminó la oscuridad.

Estos cinco reyes mataron a un rey

La pluma de ave puso fin a la conversación, abolió el misterio, dio arquitecturas y ciudades, trajo carreteras y ejércitos, trajo burocracias. Fue la metáfora básica con la que empezó el ciclo de la civilización, el paso de la oscuridad a la luz de la mente. La mano que escribió una página, construyó una ciudad.

La escritura a mano está en las paredes de celuloide de Hollywood; la edad de la escritura ha pasado. Debemos inventar una nueva metáfora, reestructurar nuestros pensamientos y sentimientos. Los nuevos medios de comunicación no son puentes entre el hombre y la naturaleza: son la naturaleza.

La mecanización de la escritura mecanizó la metáfora visual-acústica sobre la cual descansa toda civilización; creó el aula y la educación de masas, la prensa moderna y el telégrafo. Fue la producción en serie original.

Gutenberg hizo que toda la historia fuera simultánea: el libro transportable trajo el mundo de los muertos al espacio de la biblioteca del caballero; el telégrafo trajo todo el mundo de los vivos a la mesa donde comía el trabajador.

La fotografía fue la mecanización de la pintura en perspectiva y del ojo fijo; rompió las barreras del espacio nacionalista y vernacular creado por la

imprensa. La imprenta transformó el equilibrio de la palabra hablada y escrita; la fotografía transformó el equilibrio del oído y del ojo.

El teléfono, el gramófono y la radio son la mecanización del espacio acústico postalfabético. La radio nos devuelve a la oscuridad de la mente, a las invasiones marcianas y a Orson Welles; mecaniza el manantial de soledad que es el espacio acústico: el latido del corazón humano transmitido por un sistema radiofónico da un manantial de soledad en el que podemos ahogarnos.

El cine y la televisión completan el ciclo de mecanización de los sentidos humanos. Con el oído omnipresente y el ojo móvil hemos abolido la escritura, la metáfora especializada acústica-visual que estableció la dinámica de la civilización de Occidente.

Al superar la escritura, hemos recuperado nuestra totalidad, no sólo en el plano nacional o cultural, sino también en el plano cósmico. Hemos dado nacimiento a un hombre supercivilizado, subprimitivo.

Nadie sabe todavía el lenguaje que corresponde a la nueva cultura tecnológica; somos sordomudos y ciegos por lo que se refiere a la nueva situación. Nuestras palabras y pensamientos más impresionantes nos traicionan constantemente porque hacen referencia a lo anteriormente existente, no a lo presente.

Nos encontramos de nuevo en el espacio acústico. Empezamos a dar una nueva estructura a los sentimientos y emociones primordiales de los cuales nos apartaron tres mil años de cultura literaria.

De las manos no fluyen lágrimas.

APÉNDICE

Breve glosario de los términos técnicos

Este breve índice de los términos técnicos más frecuentemente utilizados en los ensayos aquí recogidos no tiene ningún carácter sistemático o complementario; sirve únicamente para ayudar al lector no especialista a comprender los conceptos más particularmente técnicos del libro.

Arquetipos. — El término *arquetipo*, aplicado sobre todo a la crítica literaria, está tomado del psicoanálisis de Jung. Para Jung «los arquetipos son sistemas especiales que son a la vez imágenes y emociones; se heredan con la estructura cerebral, en tanto no son su aspecto típico». Arquetipos son, pues, las formas de la llamada «religión de la noche»: a saber, las creencias en la existencia de poderes oscuros, de diablos, de brujas, magos, etc., los cuales no se transmiten necesariamente de generación en generación en forma explícita y consciente, sino que pueden transmitirse en la zona inconsciente de la psique. La crítica literaria tradicional, que obra según categorías preconcebidas o preestablecidas, se retrotrae hoy a la semántica antropológica, a la psicología de los arquetipos, en cuanto su esquema básico está formado por modelos que se transmiten mediante una forma de «inconsciente colectivo».

Axial, disposición. — Se entiende por *axial* la típica estructura urbanística de la ciudad del mundo occidental, la cual (a diferencia, por ejemplo, de las plantas de ciudades orientales) dispone el plano de toda la ciudad entorno a uno o más ejes centrales. El antropólogo moderno se interesa en el estudio de la mayor o menor axialidad de las disposiciones urbanísticas, por cuanto constituye un índice para evaluar eventuales retornos a formas primitivas o no-occidentales de perspectiva y planificación urbanísticas.

Cinésica. — La *cinésica* es una ciencia reciente, que sostiene que las comunicaciones no-verbales entre los hombres son de importancia no inferior a las verbales, e intenta, por tanto, catalogar las expresiones de los gestos y la mímica del rostro, con el fin de poderlas señalar mediante símbolos y estudiarlas comparativamente. Comprende: la «precinésica», es decir, el estudio de los aspectos fisiológicos de los movimientos corporales humanos anteriores al fenómeno de la comunicación; la «microcinésica», que estudia los elementos fundamentales de la comunicación no-verbal, clasificándolos morfológicamente; la «cinésica social», que estudia las relaciones entre las estructuras morfológicas de los movimientos corporales y la comunicación inter-subjetiva.

Cinestética. — Se llama *cinestética*, en sentido estricto, a la sensación psicológica por la cual, al pensar en un objeto, experimentamos una tendencia semi-inadvertida a pronunciar la palabra correspondiente. En un sentido más

genérico, se habla de «actividad cinestética» en el sentido de toda la situación emotiva psicofísica, que acompaña a un pensamiento o a una expresión.

Codificación. — En el estudio de las comunicaciones verbales, se entiende por *codificación* semántica de la realidad el modo en el cual, a través del lenguaje, se expresa la estructura mental de un grupo de personas o de un pueblo, el cual refleja en la forma de la propia lengua su forma de ver el mundo. Por analogía, el concepto de codificación semántica se extiende también a todas las expresiones y comunicaciones figurativas.

Kines. — Se definen así en la cinésica (véase) las partículas más pequeñas del movimiento corporal aislable, cuyo estudio da origen a la «microcinésica». Ejemplos de kines pueden considerarse el abrir o cerrar de los párpados, fruncir la nariz, entreabrir la boca, etc.

Lengua interior. — Se suele denominar *lengua interior* a aquel producto de los fenómenos *cinestéticos* (véase), por el cual, cuando leemos, la imagen visual de la forma verbal impresa se transforma instantáneamente en una imagen acústica.

Linealidad. — Es la tendencia psicológica inconsciente (o, a veces, consciente) a considerar toda serie de objetos o hechos según un orden estático, vertical u horizontal, o bien según un orden dinámico, de desarrollo, o de acción y reacción. Sobre esta tendencia se funda la mentalidad de todas las civilizaciones occidentales. La tendencia a la perspectiva lineal se revela ya en los fenómenos más primordiales de la vida psíquica: por ejemplo, al observar una serie de árboles o un círculo de piedras, se supone la existencia de una línea ideal que les une, lo cual permite hablar del orden en que se hallan las cosas. Una tal perspectiva se explica aún más cuando hablamos o escribimos, ya que también en el lenguaje ordinario se habla del «hilo del discurso». Sobre esta instintiva tendencia se fundan, por ejemplo, los juegos de paciencia y los rompecabezas de los niños, como también muchos *tests* para evaluar la rapidez de reflejos y la habilidad de un individuo. Recientes estudios antropológicos, como el de Dorothy Lee, aquí publicado, tienden a demostrar que la perspectiva lineal se halla en ocasiones ausente en la mentalidad de las poblaciones primitivas; y que, por tanto, tal perspectiva no es congénita en el hombre, siendo por el contrario, un producto adquirido en la civilización occidental y en su superestructura.

Ojo móvil. — El concepto de *ojo móvil* no está desprovisto de relaciones con la teoría fílmica de la «cámara-ojo» elaborada por Dziga Vertov, según el cual, le compete a la máquina de toma cinematográfica el «agarrar la vida» por sorpresa, en oposición a los temas del teatro manierístico, inspirados por un inútil ideal de artísticidad esotérica. En el campo de los estudios antropológicos sobre urbanística, el concepto de *ojo móvil* ha asumido la tarea de ver la significación de aquellos tipos de planificación que, en contraste con el precepto clásico de la disposición axial (véase), típico de la civilización tradicional occidental, conciben diseños urbanísticos hechos para ser vistos desde una multitud de perspectivas, es decir, creando un ojo que cambia constantemente de punto de vista. Según tales estudios, nuestra civilización estaría en condiciones de abandonar las perspectivas tradicionales y adoptar el *ojo móvil*, que ya desde hace tiempo caracteriza a la urbanística oriental. De

tal solución sería en gran parte responsable la nueva manera de ver, impuesta precisamente por la «cámara-ojo» del cine y la televisión.

Punto de fuga. — Se entiende por este término la perspectiva típica de la mentalidad *lineal* (véase), propia de la civilización occidental. Está caracterizada por la consideración del punto de vista desde el cual debe observarse una obra de arte figurativa o un plano urbanístico, como punto fijo y estático, en oposición a la idea del *ojo móvil* (véase).

Semántica. — Según la definición más rigurosa, debida a Rudolf Carnap, la *semántica* es una de las tres partes que componen la *semiótica*, o doctrina de los *signos* (véase). La primera parte de éstas es la *pragmática*, que estudia el lenguaje en relación con los problemas subjetivos del que habla. La segunda parte está formada justamente por la *semántica*, que estudia las expresiones y las *designata* en su funcionalidad objetiva, independientemente de las consideraciones del que habla. En fin, la tercera parte es la *sintaxis*, que estudia exclusivamente la estructura y la forma de las expresiones, independientemente de sus relaciones con las *designata*.

Señal. — En la semántica contemporánea, se entiende por *señal*, a diferencia de *signo* y de *símbolo* (véanse), cualquier entidad dotada de un significado fijo e inequívoco, tal que forme «un todo con el elemento físico que la constituye» (Pagliaro): de ahí que la señal sea típica de la inteligencia práctica y no teórica, y que pertenezca primordialmente a la esfera animal de la vida; además es unitaria y global, no susceptible de ser analizada. Señales típicas son las biológicas de la vida vegetativa: la respiración, el movimiento, etc. Para distinguir la señal de las formas más evolucionadas de significación (*signo* y *símbolo*), Susanna Langer ha facilitado el siguiente ejemplo: cuando en un estadio deportivo se grita a favor de un grupo de atletas, esto es una simple señal; sin embargo, en ocasiones, cuando este grito se hace ritmado o modulado, como sucede a menudo en América, acaba por asumir la naturaleza de un signo o símbolo.

Signo. — A diferencia de la *señal* (véase), el *signo* es una entidad dotada de significado según una validez funcional y convencional, no englobada con el elemento físico que la constituye; el signo, por tanto, es propio, no tan sólo de la inteligencia práctica, sino también de la teórica, y es analizable en los elementos que lo componen.

Símbolo. — Es la forma más evolucionada de significación propia, exclusivamente de la inteligencia teórica del hombre, e ideada explícitamente con vistas a la comunicación. Para los psicoanalistas, el símbolo es la estructura misma de la realidad terrena: *alies Vergangliche ist nur ein Gleichnis* («todo lo transitorio no es más que semejanza»). La distinción entre *símbolo* y *signo* (véanse) no es siempre muy clara en los estudios semánticos. En general, se suele ver el símbolo como una clase particular de signo, caracterizada por fundarse en relaciones de analogía, por las cuales un signo sustituye analógicamente a otro signo, lo que constituye su *designatum*. Es decir, el símbolo es «un signo producido por su intérprete y que actúa como sustituto de otros signos de los cuales es sinónimo» (Charles Morris); características del símbolo son, por tanto, una absoluta autonomía y una absoluta convencionalidad. Por estos caracteres suyos eminentemente teóricos, «el símbolo no es un revestimiento meramente accidental del

pensamiento, sino que es su órgano necesario y esencial» (Cassirer). La forma más típica de símbolo, en el lenguaje poético, puede considerarse la metáfora.

Vectorial. — Se entiende por *vectorial* aquel aspecto particular de la perspectiva *lineal* (véase) típica del mundo occidental, por el cual los hechos de la vida social y de la historia se ordenan espontáneamente según una dirección jerárquica o evolutiva.

Zen. — Es la doctrina del budismo japonés que, tras pasado a América bajo la forma de moda cultural, se ha interpretado: en función filosófica, mediante asociaciones con el neopositivismo de Wittgenstein y con la fenomenología de Husserl; en función estética mediante analogía con lo informal y con las formas indeterminadas del arte contemporáneo; en función ética mediante la unión con la anarquía ética de la *beat generation*. A esta forma, a menudo dilettantesca, de la moda del *Zen*, ha venido luego a contraponerse el llamado *Square Zen* («Zen cuadrado»), o en otras palabras, un retorno a las formas místicas y propiamente religiosas del Zen japonés.