

DyEC

DEVA

UNIDAD

2

SELECCIÓN DE TEXTOS

Bibliografía de Teóricos

- Neufeld

Bibliografía de Trabajos Prácticos:

- Geertz
- Maquet
- Canclini ("El consumo sirve para pensar")
- Chartier

≡≡ **LECTURAS**

Bibliografía de Teórico:

Neufeld, María Rosa.

"Crisis y vigencia de un concepto: La cultura en la óptica de la antropología"
en Lischetti, Mirta (comp.) Antropología.

Buenos Aires, EUDEBA, 1994.

1900

1901

1902

1903

SEMINARIO ANTROPOLOGÍA
- UNIDAD I -

CRISIS Y VIGENCIA DE UN CONCEPTO:
LA CULTURA EN LA ÓPTICA DE LA ANTROPOLOGÍA

MARÍA ROSA NEUFELD

I. "CULTURA", UN CONCEPTO INCORPORADO AL SENTIDO COMÚN.

En el uso cotidiano, en cantidad de ocasiones se alude, en busca de una explicación, a la "cultura" característica de determinado sector social. Por qué amanecen las calles de la ciudad tapizadas de papeles y otros desechos urbanos? — "Es una cuestión de cultura" — pontifica desde la radio un periodista. Por qué se produce el contagio del cólera en el Noroeste de la Argentina? "Es problema de la cultura de los collas: estas gentes no tienen pautas culturales adecuadas de alimentación ni hábitos de limpieza..."

En la cotidianeidad de las escuelas abundan, también, este tipo de explicaciones "por" las características culturales de cada quien (de los niños "villeros", de los migrantes de países vecinos): en busca de razones que justifiquen "diferencias" de comprensión o dificultades de aprendizaje, se concluye que tienen "una cultura distinta". Distinta a la de quiénes? Y qué significación adquiere este tipo de explicaciones?

Encontramos, en este tipo de usos, núcleos conceptuales fuertes, tales como la convicción con la que se sostiene la fuerza de la "herencia social": la cultura de un grupo determinado sería producto de esta herencia, y esto a su vez implicaría haber recibido, en un proceso de transmisión, un conjunto o bloque de pautas y valores, que serán luego conservados en forma inmutable: la idea de "reproducción de lo mismo" parecería estar encerrada en este concepto.

Otras veces, en el uso cotidiano, *cultura* es entendida como "modo de vida", y hay una primera aceptación de que estos "modos" pueden ser distintos. ¿Qué procesos existen en la sociedad que hacen que habitualmente se pase rápidamente de la aceptación de lo "distinto" o diferente a la desvalorización?

En este artículo, vamos a partir, justamente, de estas acepciones cotidianas del concepto de cultura, en tanto que podemos considerarlas como una *apropiación* por parte de los conjuntos sociales, de un concepto que había tenido un desarrollo importante en las ciencias sociales, y convirtiéndose en el concepto central de la antropología.

2. CENTRALIDAD Y POLISEMIA DEL CONCEPTO DE CULTURA

Se ha dicho que la antropología se organizó alrededor del concepto de cultura (Geertz, 1987), y sigue siendo para esta disciplina un concepto clave. En tanto referencia globalizadora a la "*totalidad del modo de vida de un pueblo*", tiene una profunda e íntima correlación con lo central de la experiencia del trabajo de campo de los antropólogos: el descubrimiento de la estrecha trabazón existente entre los comportamientos cotidianos, creencias, actividades productivas, etc. de una sociedad o comunidad determinada, estructurados en torno de sistemas de símbolos. Según Valentine,¹

"El concepto de cultura, desarrollado por la incipiente ciencia antropológica, brindó un importante medio para alcanzar este fin de descubrir el orden en la variedad.

Dicho concepto reunía tres aspectos que hacían de él una noción valiosa. En primer lugar, su *universalismo*: todos los hombres tienen culturas, lo cual contribuye a definir su común carácter humano. En segundo lugar, está el *énfasis en la organización*: todas las culturas poseen coherencia y estructura, desde las pautas universales comunes a todos los modos de vida (por ej. las normas sobre el matrimonio, que imperan en toda cultura) hasta los modelos peculiares de una época o lugar específicos. En tercer lugar, el reconocimiento de la *capacidad creadora del hombre: cada cultura es un producto colectivo del esfuerzo, el sentimiento y el pensamiento humanos...*"

Otro aspecto central de este concepto de cultura desarrollado por la antropología fue la negación de la base biológica de estos comportamientos humanos: —la oposición entre naturaleza y cultura. Como decía Linton.²

"el niño nacido dentro de una sociedad dada descubre que muchos de los problemas con los que se encontrará en su vida fueron ya conocidos y resueltos por quienes vivieron antes que él..."

A diferencia de los animales, destacaba este autor, el comportamiento humano se caracterizaba por este predominio de lo *aprendido*, a lo que Linton, en su conjunto, denominaba la *herencia social de la humanidad*:

"En los seres humanos, la herencia social recibe el nombre de *cultura*. El término se usa en un doble sentido. En su sentido amplio, *cultura* significa la herencia social íntegra de la humanidad, en tanto que en un sentido más restringido *una cultura* equivale a una modalidad particular de la herencia social..."

La existencia de "portadores" colectivos: sociedades o comunidades que son posibles, justamente, por la existencia de una serie de *pautas* culturales que contribuyen a su organización y existencia (a la vez que le sirven de soporte).

Otra idea fundamental indicaba que lo que ordena la vida social está constituido por símbolos organizados en sistemas.

3. LOS PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN DE LA ANTROPOLOGÍA CLÁSICA Y EL CONCEPTO DE CULTURA

Nos planteamos que los conceptos, en este caso el de cultura, son elaborados en torno de problemas específicos. El concepto antropológico de cultura, lo fue en torno de los problemas que planteaba la investigación de los llamados "pueblos primitivos". Como destaca Durham,

...los aspectos generales del concepto de cultura pueden ser aprehendidos como un conjunto de presupuestos que se derivan de la manera como la antropología concibió su objeto y definió los problemas básicos del trabajo de campo. Esos presupuestos fueron elaborados de modo que pudieran ofrecer soluciones para una indagación central: cuál es el significado de las costumbres extrañas y aparentemente incomprendibles observadas en sociedades diferentes a la nuestra? (Durham, 1984).

En la obra de B. Malinowski aparece muy claramente esta relación estrecha entre el cometido central de la antropología —comprender y transmitir la comprensión de esos "microcosmos tribales, como todos funcionantes,"³ tal como los percibirían sus primeros formuladores, y el concepto de cultura que desarrollaron simultáneamente. "Los argonautas del Pacífico Occidental", en su conjunto, es un complejo ejemplo de lo que estamos señalando, del que tomamos un párrafo significativo:

...el ideal primordial y básico del trabajo etnográfico de campo es dar un esquema claro y coherente de la estructura social, y destacar, entre el cúmulo de hechos irrelevantes, las leyes y normas que todo fenómeno cultural conlleva...El etnógrafo de campo tiene que dominar con seriedad y rigor el conjunto complejo de los fenómenos en cada uno de los aspectos de la cultura tribal estudiada, sin hacer ninguna diferencia entre lo que es un lugar común carente de atractivo o normal, y lo que llama la atención por ser sorprendente y fuera de lo acostumbrado. Al mismo tiempo, en toda su integridad y bajo todas sus facetas, la cultura tribal debe ser el foco de interés de la investigación. La estructura, la ley y el orden, que se han revelado en cada aspecto, se aunan también en un conjunto coherente.

El etnógrafo que se proponga estudiar sólo religión, o bien tecnología u organización social, por separado, delimita el campo de su investigación de forma artificial, y eso le supondrá una seria desventaja en el trabajo."⁴

Tan ligado estaba el destino de este concepto a la suerte de la antropología —esa disciplina que en la primera mitad del siglo XX se dedicaba a estudiar las llamadas sociedades primitivas o simples—, que ya en los textos clásicos aparecían

adecuaciones indispensables para cualquier reflexión que se intentara respecto de las sociedades "complejas" —valiéndose de esta herramienta conceptual o extrapolándola: el concepto de cultura como el conjunto de la herencia social de un grupo humano, que era transmitida por el proceso de endoculturación / socialización a las generaciones siguientes. Había que dar cuenta de la historia a través de la que cada pueblo había llegado a su "cultura", de la diversidad interna de las sociedades modernas, del eventual cambio en las costumbres...

En el texto de Linton que citáramos anteriormente, hay una descripción divertida, casi hilarante, que apunta al hecho de que "no exista una cultura, hoy en día, que deba más del diez por ciento del total de sus elementos a invenciones hechas por miembros de su propia sociedad". Sintetizamos algunos párrafos de ese texto célebre, que gira en torno del despertar de un ciudadano americano:

"Nuestro sujeto se despierta en una cama hecha según un patrón originado en el cercano Oriente, pero modificado en la Europa del norte antes de pasar a América. Se despoja de las ropas de cama hechas de algodón, que fue domesticado en la India, o de lana de oveja, domesticada igualmente en el cercano Oriente... Al levantarse, se calza unas sandalias de tipo especial, llamadas mocasines, inventadas por los indios de los bosques orientales, y se dirige al baño, cuyos muebles son una mezcla de inventos europeos y americanos, todos ellos de una época muy reciente. Se despoja de su pijama, prenda de vestir inventada en la India, y se asea con jabón, inventado por los galos; luego se rasura, rito masoquista que parece haber tenido origen en Sumeria o en el antiguo Egipto... (continúa la descripción del desayuno)...y mientras fuma lee las noticias del día impresas con caracteres inventados por los antiguos semitas sobre un material inventado en China, según un proceso inventado en Alemania A medida que se va enterando de las dificultades que hay por el extranjero, si es un consciente ciudadano conservador, irá dando gracias a una deidad hebrea, en un lenguaje indoeuropeo, por haber nacido en el continente americano".

4. LA "CONSTRUCCIÓN" DEL CONCEPTO DE CULTURA

El concepto "cultura" no fue acuñado especialmente, ni apareció de la noche a la mañana. El término que se emplea para referirse a su sentido antropológico no es neutro. Está cargado de una historia, a la que nos referiremos brevemente. De hecho, actualmente coexisten, en el uso social y científico, sentidos distintos ligados al concepto de "cultura"⁵.

En el marco que brindaba el despliegue del pensamiento iluminista, y dentro del contexto económico-político marcado por el ascenso de la burguesía, se produce el desarrollo de una serie de conceptos interconectados: sociedad, civilización, economía, y *cultura*, el concepto que nos ocupa principalmente en estas páginas.

Estas preocupaciones por el proceso de constitución de los conceptos no son simple afán de hacer historia. Tal como destaca Raymond Williams:⁷

"Cuando los conceptos básicos, los conceptos, como se dice habitualmente, de los cuales partimos, dejan repentinamente de ser conceptos para convertirse en problemas; no problemas analíticos, sino movimientos históricos, que todavía no han sido resueltos, no tiene sentido prestar oídos a sus sonoras invitaciones o a sus resonantes estruendos. Si podemos hacerlo, debemos limitarnos a recuperar la esencia en la que se han originado sus formas".

Desde ya que estos conceptos son de importancia crucial, y tal como destaca el autor que estamos citando, sus formas actuales son eco, en realidad, de una serie de problemas no resueltos desde su formulación inicial. En la medida que cada uno de ellos constituye un intento de abordar la complejidad del mundo social desde ángulos distintos, pero complementarios, el ámbito de significación de cada uno involucra a los demás o influye sobre ellos. Escuchemos a Williams:

La "sociedad" fue la camaradería activa, la compañía, "el hacer común", antes de que se convirtiera en la descripción de un sistema o de un orden general. La "economía" fue el manejo y el control de un hogar familiar y más tarde el manejo de una comunidad, antes de transformarse en la descripción de un perceptible sistema de producción, distribución e intercambio. La "cultura", antes de esas transiciones, fue el crecimiento y la marcha de las cosechas y los animales, y por extensión, el crecimiento y la marcha de las facultades modernas" (Williams, R., op. cit.)

El momento histórico al que corresponden estos desarrollos es situado, por Williams, a partir de los siglos XVI y XVII (correspondientes a la formulación de los conceptos de sociedad y economía), mientras que aún en el siglo XVIII el

concepto de *cultura* aparecía asimilado a los procesos mencionados en la cita: el crecimiento de plantas y animales, el desarrollo y enriquecimiento del intelecto.

En el siglo XVIII, sin embargo, *cultura*—concepto que contenía la idea de mejoramiento—, tenía otro término próximo, y al mismo tiempo diferente, al que hasta ahora no hicimos referencia: *civilización*.

Destaca Norbert Elias:

“El concepto de *civilización* se refiere a hechos muy diversos: tanto al grado alcanzado por la técnica, como al tipo de modales reinantes, al desarrollo del conocimiento científico, a las ideas religiosas y a las costumbres... si se trata de comprobar cuál es, en realidad, la función general que cumple el concepto de “civilización” llegamos a una conclusión muy simple”.....El concepto resume todo aquello que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree llevar de ventaja a las sociedades anteriores o a las contemporáneas “más primitivas”...(Elias, 1987)

Pero *civilización* no tenía exactamente el mismo significado en Inglaterra que en Alemania (países clave, posteriormente, para el desarrollo del concepto que aquí nos ocupa). Tal como destaca Elias: mientras que en Inglaterra *civilización* resume el orgullo que produce la importancia de la nación propia en el conjunto del progreso de occidente..., en Alemania la connotación de *civilización* estaba más próxima a lo exterior, lo utilitario. Allí,

“La palabra con la que se expresa el orgullo por la contribución propia...es *cultura*...”(Elias, op. cit.)

Mientras tanto, el concepto francés de *civilisation* reflejaba

“el destino social específico de la burguesía francesa en idéntica medida a como el concepto de “cultura” refleja el de la alemana. También el concepto de *civilisation*, como el de “cultura” constituye en un principio, un instrumento de los círculos de oposición de la clase media, especialmente en el enfrentamiento social interno (con el ascenso de la burguesía remite a procesos nacionales)” (Elias, op.cit).

De este modo, durante todo el siglo XVIII estos dos conceptos de cultura y *civilización* eran enormemente ambiguos. Ese es el momento, sin embargo, de constitución de las raíces de los dos usos del concepto de cultura que continuarán en vigencia hasta nuestros días: aquello a lo que se refiere Williams cuando destaca que los conceptos actuales engloban, todavía, problemas no resueltos de estos conceptos.

Por un lado, un concepto muy claramente ligado al pensamiento iluminista, al que un historiador del pensamiento antropológico, George Stocking (Stocking, 1968: a) denomina *alternativa humanista del concepto de cultura*: había una idea de *Cultura* como perfectible, dado que se suponía la posibilidad del mejoramiento progresivo. Era un tipo de pensamiento etnocéntrico (aunque ambivalentemente tolerante y curioso respecto de los pueblos diferentes), que consecuentemente pensaba en una cultura, en singular y en la perfección ligada a los avances y la imagen de los pueblos europeos.

Al mismo tiempo, se abría paso una formulación incipiente del concepto antropológico de cultura. Tal como lo destaca otro historiador contemporáneo de la

antropología, Marvin Harris (Harris, 1978), lo importante no es dar con la "primera definición" de cultura, sino encontrar versiones incipientes, aunque los términos utilizados sean otros. Harris encuentra estas formulaciones precursoras en el pensamiento de John Locke (1632-1704), que en el "Ensayo sobre el entendimiento humano", sostenía que las ideas de las cuales luego se puebla la mente se adquirieron durante un proceso que ahora llamaríamos de *endoculturación*: la idea central era que, aunque hubiera capacidades distintivamente humanas, opuestas, por tanto a las de los animales, no había ideas innatas. Faltaba desde ya, aquí, todo atisbo de relativismo.

Este sería el núcleo a partir del cual se desarrollará la *alternativa antropológica del concepto de cultura*: centrada en la idea del relativismo. Este afirma la validez por igual de las costumbres y valores de otros pueblos; el interés por las condiciones que aseguran el mantenimiento del sistema, la idea de que hablamos de una pluralidad de culturas igualmente organizadas para responder a todos los requerimientos de la vida humana.

"A diferencia de la cultura humanista, que era absoluta y conocía la perfección, la cultura antropológica era relativista; en lugar de comenzar con una jerarquía heredada de valores, asumía que cada sociedad, por medio de su cultura, busca, y en alguna manera encuentra, valores; la cultura humanista es progresiva, la cultura antropológica, homeostática; la cultura humanista es singular; la cultura humanista es plural, la cultura humanística distingue grados de cultura; para el antropólogo, todos los hombres tienen cultura por igual" (Stocking, op. cit.)

El concepto de cultura se iba imponiendo en lengua alemana: Altan (Altan, 1979) nos dice que el primero en utilizar el término *cultura* en sentido moderno fue S. Pufendorf (1632-1694). Mucho después, Herder diferenciará *Bildung* (el grado de preparación individual) de *Kultur* (que denota el patrimonio del saber colectivo y del grupo).

En Herder este segundo significado apenas se distingue de otro término que solía utilizar este autor: *Volk* (pueblo). Esta es otra asociación compleja: cultura/pueblo. En el pensamiento de la Ilustración (por ejemplo en J.J. Rousseau), encubría una contradicción: se invocaba al pueblo en discursos contra la tiranía, al tiempo que se lo denostaba, pero "en nombre de la razón" (Martín Barbero, J. 1987)

En ese movimiento se gestan las categorías de "lo culto" y "lo popular" (como lo in-culto, lo que le falta).

Será en un momento posterior, el Romantismo, cuando se postule que también son *cultura* los productos de la vida del pueblo:

"...el romanticismo construye un nuevo imaginario en el que por primera vez adquiere status de cultura lo que viene del pueblo. Pero ello fue a su vez posible sólo en la medida en que la noción misma de cultura cambió de sentido. De la relación entre el cambio en la idea de cultura y el acceso de lo popular al espacio que la nueva noción recubre es buena muestra el hecho de que Herder, quien en 1778 publica los *Volkslieder*, en los que presenta como auténtica poesía la que emerge del pueblo... sólo unos años después, en 1794, escribe *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, donde plantea... la necesidad de aceptar la existencia de una multiplicidad de culturas, esto es de diferentes modos de configuración de la vida social".

Si vamos siguiendo los cambios de la idea de cultura bajo el Romantismo, veremos que se aleja de la idea de *civilización*, al tiempo que, al plantear la

tole plural de las culturas, desarrolla la "exigencia de un nuevo modo de conocer: e. comparativo" (Martín Barbero, op.cit).

Esta idea plural del concepto de cultura aparece en la obra de Alejandro von Humboldt (1769-1859), viajero alemán que recorrió especialmente América del Sur, relatando y dibujando paisajes, bosquejos de ciudades y personajes característicos de cada región. Allí aparecía, vívida, la experiencia de la diversidad de las culturas. En sus escritos, *cultura* se usa en plural.

De este modo, en 1843 Gustav Klemm podía escribir una "Historia cultural general de la humanidad en la que aclaraba que cultura eran "las costumbres, información, técnicas, vida doméstica y pública, en paz o guerra, religión, ciencia y arte".

Pero no interpretemos esta concepción de "cultura" de la Alemania decimonónica a la luz de lo que significa hoy este concepto; Alemania aún no consolidada como nación unificada, que se incorporaba tardíamente al proceso de industrialización europeo, se preciaba en términos chauvinistas de ser una "nacionalidad", una comunidad cultural antes que política, posicionamiento que acompañó al uso del concepto de cultura en ese ámbito hasta los días de Hitler:

La cultura (Kultur) entendida como un complejo irrepetible de cualidades, pautas y logros, locales por su origen y significado, emerge de este contexto" (Becker, 1954)

Pese a todos estos antecedentes, la antropología tuvo, sin embargo, su "relato mítico", oficial, según el cual este concepto —en su uso antropológico— habría sido producto del inglés E.B. Tylor, que al tiempo que definía "cultura" estructuraba el programa de creación de una disciplina científica que debería reconocerse como su héroe fundador:

Según Tylor,

"La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad" (Tylor, 1871).

George Stocking, el historiador que citáramos anteriormente, se encargará minuciosamente de desmitificar esta historia. Para ello, destaca, en primer lugar, la necesidad de devolver el pensamiento de Tylor al contexto de su época, y que esto nos llevará a percibir que su idea de cultura estaba, "posiblemente, más próxima a la formulación humanista que del significado antropológico". Observa que Tylor utiliza como sinónimos *cultura* o *civilización*: recordemos que en ese momento, *civilización* era el estadio más alto de una secuencia formulada explícitamente (entre otros por Henry Morgan) que comenzaba con el "salvajismo", pasaba por la "barbarie" y culminaba justamente, en la "civilización".

Por tanto, si bien este concepto de cultura recogía la idea de una *pluralidad* de formas de vida (llamándolas civilizaciones o culturas), es evidente que Tylor pensaba en *grados* de cultura en cuanto compartía la escala evaluativa-evolutiva propia de su momento histórico. Así decía Tylor en el párrafo inicial de su libro:

...la uniformidad que en tan gran medida caracteriza a la civilización debe atribuirse, en buena parte, a la acción uniforme de causas uniformes, mientras que

por otra parte, sus distintos grados deben considerarse etapas de desarrollo o evolución, siendo cada una el resultado de la historia anterior... Estos volúmenes tienen por objeto la investigación de estos dos grandes principios en diversas secciones de la etnografía, con especial atención a la civilización de las tribus inferiores en relación con las naciones superiores..." (Tylor, op. cit.).

De acuerdo con el análisis de Stocking, en Tylor no había desprecio explícito por lo que era inferior, pero no hubiera vacilado en considerar que la civilización europea era lo más perfecto que había logrado el hombre. En todo caso,

"hubiera podido definir mejor la cultura como 'el progreso' de ese todo completo". (Stocking, op.cit.).

En los albores del siglo XX, en el momento de la mayor expansión capitalista previa a la guerra de 1914-18, reaparece el concepto de cultura, ahora sí estrechamente ligado a la naciente experiencia de los antropólogos, en sociedades pequeñas, aisladas, en las cuales era visible la relación "una sociedad, una cultura" a la que nos referiríamos en las primeras páginas.

En ese momento, se inicia la actividad de Franz Boas, científico alemán formado en las ciencias naturales y que desarrolló toda su actividad, como investigador de campo y como profesor, en EEUU. Destaca Stocking (Stocking, 1968 b) que su formación alemana incluía el conocimiento del concepto "cultura", al que, en sus primeros trabajos, utilizaba en su variante humanista, aún centrado en los problemas del evolucionismo: era un fenómeno singular que estaba presente en mayor o menor grado en los distintos pueblos. A partir de 1910, tanto él como sus numerosos alumnos se manejarán con el concepto antropológico, plural.

Fue uno de los críticos más prolíficos del evolucionismo. Muchos de los planteos de Boas, inculcados a sus alumnos, caracterizaron a la antropología norteamericana en sus comienzos.

Dentro de su crítica al evolucionismo, se enmarcaba también una propuesta metodológica: ésta implicaba desechar los estudios comparativos, que caracterizaban el trabajo de los antropólogos evolucionistas, y reemplazarlos por estudios detallados, que se plasmaran en monografías dedicadas a tribus particulares. Sólo después, utilizando conceptos como "áreas de cultura" sería posible pasar a comparar y eventualmente generalizar.

Otras exigencias metodológicas de Boas proponían estudiar las culturas diversas "desde adentro" y no desde la óptica del investigador. Insistía, además, en la necesidad de revisar los propios condicionamientos culturales, señalando que nunca es tan difícil abandonar la propia óptica cultural (Boas hablaba de la *Kulturbrille* algo así como las anteojeras culturales), como cuando observamos nuestra propia sociedad (Altan, T. 1979).

5. EL CONCEPTO CLÁSICO DE CULTURA

La antropología clásica planteó la característica de totalidad de la vida social, sosteniendo que el análisis antropológico discurre en dos dimensiones permanentes: *sociedad/cultura*. Las antropologías anglosajonas, que hegemónizaban a mediados de siglo el campo de la antropología, diferían en privilegiar una u otra: la antropología social inglesa ponía en primer lugar la dimensión de la sociedad, —específicamente a partir de Radcliffe-Brown, la estructura social—, mientras que el denominado “culturalismo” norteamericano privilegiaba el análisis de la cultura como herencia social, como configuración de la totalidad de las conductas aprendidas, como continente del cual la estructura social no era más que un aspecto. Esta polémica parecía interminable. Diversas voces, entre ellas la del antropólogo austriaco, residente en Australia, Alfred Nadel intentaron darla por concluida, planteando la inadecuación de estos enfoques, dado que el hombre se mueve en un mundo que es bidimensional, social y cultural al mismo tiempo.

“Sociedad”, tal como yo lo entiendo, significa la totalidad de los hechos sociales sobre la dimensión de las *relaciones* y agrupaciones. “Cultura”, la misma totalidad en la dimensión de la acción (acción con *sentido*, es decir, dirigida a finalidades compartidas socialmente)” (Nadel, 1955).

Había una serie de argumentos fuertes en el culturalismo, que conformaron a la antropología, especialmente norteamericana y la que estuvo bajo su influencia.¹⁰

Uno de ellos fue esta idea de la cultura como totalidad, articulada en la experiencia de los individuos en una serie de *pautas* culturales: las mencionadas pautas —a su vez— delimitaban campos dirigidos a la satisfacción de todo un conjunto de “necesidades” variables en su manifestación según cada sociedad, que a su vez, sólo tenían satisfacción de forma cultural, de forma humana.

La cultura era entendida como una “totalidad” articulada. Había que entender de qué manera los hombres que vivían en ella se comportaban de acuerdo con sus orientaciones. A partir de la década del 30, comenzó a hablarse de que cada cultura tenía una *configuración* determinada, que organizaba los patrones o pautas, y los *integraba*, de manera tal que una modificación producida en un punto alteraba esa totalidad. Linton definía pauta cultural como “un consenso o conducta y opinión”, y la cultura en su conjunto no era más que un agregado organizado de dichos patrones.

Respecto de las pautas, también estaba el problema de cómo se incorporan los sujetos-infantes. Las ideas de endoculturación y de socialización implicaban un

camino unidireccional, en el que estas pautas se aprendían, adquiriéndose de este modo roles definidos en la sociedad.

"La perpetuación de las sociedades como unidades funcionales requiere igualmente el entrenamiento constante de nuevos individuos para que puedan ocupar posiciones determinadas en la sociedad. Deberá colocarse a los nuevos miembros en diversas categorías y se les enseñará a los de cada categoría a hacer diferentes cosas. La sociedad ha de formar también pautas más o menos conscientes de lo que debe ser la conducta de los individuos colocados en determinadas posiciones, con objeto de tener directrices para el entrenamiento de estos individuos."¹¹

Herskovits diferenciaba la *socialización* (o sea, la adaptación del individuo a los compañeros, la obtención de una posición en relación con ellos, etc, de la *endoculturación*:

"aspectos de la experiencia de aprendizaje que distinguen al hombre de las otras criaturas, por medio de los cuales...logra ser competente en su cultura."¹²

Linton, ejemplificando especialmente con la sociedad norteamericana, insistía en que "toda sociedad es un continuo, y el medio ambiente dentro del que debe funcionar nunca es el mismo en ninguna época. Para que la conducta sea efectiva ha de adaptarse al medio..."

Aparece claramente la cultura entendida como *herencia social*, como fuerzas que pesan sobre el individuo que ha nacido en una sociedad determinada: esto sucederá por medio del lenguaje y la vida social organizada (que son a su vez parte de la cultura). El otro aspecto; en el planteo de Linton, es la cultura como *parte del ambiente hecho por el hombre* (ambiente que incluye la naturaleza tanto como la sociedad).

Nos dice, además, que "no hay que confundir las pautas ideales con la conducta, a pesar de que tienen su origen en ella...por ejemplo, una tribu indígena conservará durante muchas generaciones después de haber cesado toda guerra las pautas por las que se rigiera la conducta entre un jefe y sus guerreros...Los viejos se las transmiten a los jóvenes..."

Además de esa necesidad de adaptarse los patrones ideales a medios cambiantes, también los niños que deben interiorizarlos serán personalmente distintos, imprimiéndoles su propio patrón. Sin embargo, frente a este tipo de planteos, siempre nos queda la pregunta: aún pese a esta posibilidad de "dar su sello personal" a algún aspecto de las pautas, dónde quedan los sujetos? Decía Linton (y es sintomático):

"Los sistemas sociales casi nunca son, si llegan a serlo alguna vez, el resultado de una planeación consciente. El individuo corriente no tiene ni siquiera conciencia de que las pautas adaptadas mutuamente que sirven de modelo a su conducta constituyen un sistema..."¹³

En relación con este problema, la teoría de la "*personalidad de base*" estableció que cada persona desarrolla sus características específicas de acuerdo con el modelado al que la somete el ambiente sociocultural de su sociedad. Los impulsores de esta propuesta teórica fueron, el ya citado, Ralph Linton, el psicoanalista Abraham Kardiner, la antropóloga Cora Du Bois y otros. Estos inves-

tigadores realizaron observación antropológica, tomas de biografías y tests Rorschach, en ámbitos como las Islas Marquesas, en Alor (Indias Orientales), entre los Tanala (Madagascar). Dos libros que alcanzaron fama: *El individuo y su sociedad* (1936) y *Fronteras psicológicas de la sociedad* (1945) sintetizaron los resultados de este trabajo.

Linton sintetizó los resultados de esta investigación destacando que las experiencias tempranas del individuo ejercen un efecto duradero sobre su personalidad, especialmente sobre el desarrollo de su sistema de valores y actitudes (al que llamaba sistema proyectivo); experiencias similares —decía— tienden a producir configuraciones similares en los individuos que se someten a ellas. Las técnicas de crianza, que difieren de una sociedad a otra, son modeladas culturalmente y tienden a ser similares entre las familias de esa sociedad.

En conclusión, a partir del supuesto de que los miembros de una sociedad tienen muchos elementos similares en sus primeras experiencias, tendrán muchos elementos de personalidad en común. De esta manera, se postulaba la existencia de un tipo de personalidad básico para cada sociedad, que se definía como

“la configuración de personalidad compartida por la mayoría de sus miembros como resultado de las primeras experiencias que tuvieron en común. Esto no corresponde a la personalidad total del individuo, sino más bien a los sistemas proyectivos, en otras palabras, al sistema de valores y actitudes, que son básicos para la configuración de la personalidad del individuo”.¹⁴

Estas propuestas planteaban dificultades que se hicieron evidentes a la luz de teorías más modernas sobre la personalidad. Pero, además, revelaban los problemas implícitos en la generalización de resultados de trabajos hechos en pequeñas comunidades. Si respecto de los aloreses o los tanala las conclusiones presentaban dudas: qué se podría decir de la “personalidad de base” de los integrantes de una sociedad “compleja” en la que las prácticas de crianza y cuidado cambian de clase a clase, de la ciudad al campo, entre los grupos étnicos que la integran?

De hecho, Linton y los demás autores de esta corriente reconocían que la cultura de una sociedad determinada, aún en el caso de sociedades simples, es de tal magnitud que los individuos singulares no pueden conocerla en su totalidad. Al mismo tiempo, hay aspectos con los que todos están familiarizados, pero que sólo algunos practican (por ej. los tabúes impuestos a las mujeres embarazadas). En este sentido, Linton reconoce, en una cultura, *universales, especialidades y alter-nativas*:

“Si observamos la cultura de cualquier sociedad homogénea... reconoceremos las ideas, los hábitos y reacciones emocionales condicionadas que son comunes a todos los miembros adultos normales de la sociedad: los universales (dentro de esa cultura determinada); luego, las *especialidades*, “pautas para aquellas actividades diversas pero mutuamente interdependientes de las distintas secciones de la sociedad, adjudicadas sobre una base de división de tareas...luego, las *alternativas*, escasas en las culturas de las sociedades pequeñas, muy abundantes en la nuestra...”¹⁵

A esta percepción de la complejidad, se sumó la consideración de que tanto cultura como sociedad eran entidades “suprapsíquicas”, con leyes que no requieren referirse a la biología o la psicología de los sujetos. Uno de los autores que postu-

laron este cambio de nivel entre el análisis de los sujetos sociales y la cultura fue Alfred Kroeber, que lo formuló de la siguiente manera:

"El amanecer de lo social, pues, no es un eslabón de una cadena, no es un paso en el camino, sino un salto a otro plano"¹⁶

Aparecía, entonces, la cultura como un nivel emergente: elemento de la existencia humana irreductible a los fenómenos que estudiaban las ciencias biológicas.

Esto se relacionaba con una de las ideas dominantes ligadas al concepto de cultura en la antropología norteamericana: era sólo una ilusión que el hombre controlara su civilización. Ésta, por el contrario, se le imponía. Una obra importante, algo posterior, enuncia desde su mismo título esta idea: "*La cultura contra el hombre*", de Jules Henry.¹⁷ La cultura, eventualmente, puede ponerse "contra el hombre" que, en definitiva, es su creador en su examen de algunos aspectos de la sociedad norteamericana de su época, tales como la falta de límites posibles a la propiedad, la invención de la bomba atómica, el esfuerzo psíquico puesto en competir con los demás, etc.

"el hombre arranca a la cultura las satisfacciones emocionales que obtiene de la misma... la orientación del hombre hacia la supervivencia, con exclusión de todas las demás consideraciones, ha hecho de la sociedad un lugar nada agradable para vivir, y en su mayor parte, la sociedad humana ha sido un sitio en el que, aunque el hombre ha sobrevivido físicamente, ha sufrido muerte emocional"¹⁸

6. EL CONCEPTO DE CULTURA Y LAS "SOCIEDADES COMPLEJAS"

Ya en 1930 se planteaba el problema de la relación entre los ámbitos de estudio de los antropólogos y la sociedad en su conjunto (grandes metrópolis, sociedades de clases).

Ya en ese momento, la percepción de Linton y Herskovits los llevaba a plantear la diferenciación entre cultura/subcultura (correspondiendo a líneas diferenciadas de transmisión cultural dentro de una misma sociedad), pero ponían énfasis en destacar "que el carácter peculiar de lo subcultural se complementa con la coherencia de la sociedad total".

En los mismos conceptos utilizados se hacían evidentes dificultades y supuestos: hablar de "sociedades complejas" (por ejemplo Despres, 1968) instauraba, desde el vamos, el polo opuesto: las "sociedades simples", para cuya pequeñez parecía válida la metodología antropológica, y a cuya disolución parecía atada.¹⁹

Después de la Segunda Guerra (1939-1945), este planteo se instaló en forma radical: desaparecería la antropología junto con su objeto tradicional: los llamados "pueblos primitivos"? Estos: las sociedades y culturas "iletradas" desaparecerían rápidamente y la antropología, entre tanto, no había producido marcos teóricos rigurosos con los que abordar el análisis de las sociedades que por oposición, se denominaban "complejas" (Despres, op. cit.). Este autor, por ejemplo, contestaba que "no hay razones epistemológicas por las que la antropología deba ser practica en sociedades simples, o de las que se deduzca que los datos recogidos en sociedades complejas no sean relevantes a la teoría antropológica".

Había también supuestos fuertes, tales como la creencia en la dirección inevitable de los cambios que producía la expansión de los países centrales: occidentalización equivalía a industrialización y urbanización. Esta era la idea (compartida por la sociología de la época) que sintetizaran R.Redfield y otros cuando imaginaron la existencia de un continuum folk-urbano, en cuya línea se iban colocando cada una de las sociedades.

El interés por el *cambio cultural* aparecía, primero, como una reflexión acerca del mismo como proceso interno de toda sociedad. En este sentido, se afirmaba que toda cultura no solamente es un continuo, sino un continuo en estado constante de cambio.

Pero, muy principalmente, la preocupación estaba puesta en lo que sucedía con los "*cambios inducidos*": cuando sociedades sencillas se ponían en contacto con otras altamente tecnificadas (no se analizaba la índole violenta de ese *contacto*). Interesaba analizar las condiciones en las que se producía la eventual incorporación o el rechazo de "elementos culturales".

Aunque los dispositivos conceptuales fueran toscos (por ejemplo, el concepto de *aculturación*, forjado en 1936,²⁰ los antropólogos serían testigos privilegiados en

todo el período que se extendió entre esa fecha (el comienzo de la segunda guerra mundial) y la crisis posterior, de los procesos de liberación y descolonización que se sucedieron en los ámbitos habitados por sus "objetos de estudio".

Pero también era preciso conceptualizar lo que estaba sucediendo en EEUU: había recibido desde principios de siglo a ocho millones de inmigrantes: (polacos, italianos, etc.), y la idea era que debían —con fe en el poder del "medio ambiente"— adoptar cómo propia el "american way of life" (a esto se llamó *crisis de razas-melting pot*). Sólo después, ante la comprobación empírica reiterada de que los sujetos sociales y sus modos de vida no se fusionaban como "metales en el crisol" sino que eventualmente defendían aspectos que aparecían ligados a su identidad, surge la idea de una sociedad "multicultural".

Se producían, junto con estos dilemas en torno de cuál era la capacidad explicativa (y por tanto qué posibilidades tenía como disciplina) redefiniciones en torno del papel que debían desempeñar los antropólogos una vez desaparecidos los llamados "pueblos primitivos". Así, en el prólogo de *Antropología de la pobreza* Oscar Lewis (1959) escribía:

"Este libro ha surgido de la convicción de que los antropólogos tienen una función nueva en el mundo moderno: servir como estudiantes y relatores de la gran masa de campesinos y habitantes urbanos de los países subdesarrollados, que constituyen casi el ochenta por ciento de la población del mundo..."

Se expresaba así, en la década del 60, la larga preocupación, expresada en múltiples etnografías de grupos urbanos y campesinos, por lo que en nuestros días se denomina "problemática de la reproducción cultural". Entre 1960 y 1970, finalmente, el objeto de investigaciones que manejaban conceptos como el de pobreza (analizando también la compleja funcionalidad de los pobres en la sociedad norteamericana), fueron la familia de sectores pobres, las estrategias de autoayuda, llamadas posteriormente estrategias de supervivencia (Menéndez, 1988)

Un episodio significativo, en torno de la conceptualización de la reproducción o perpetuación de "la cultura de la pobreza" marca la profundidad de la crisis por la que transitaba este tipo de conceptualizaciones. Parte del problema estuvo en que los estudios de Lewis²¹ formaban parte de una verdadera avalancha de estudios sobre "culturas" o "subculturas" producidos en la década del 60: no sólo se hablaba de "cultura de la pobreza", sino de "cultura de los adolescentes", "cultura escolar", etc., sin especificar necesariamente la articulación estructural entre el tipo de unidades propuestas y el conjunto.

Pero el núcleo del problema estuvo, como señalamos, en el carácter de modelo de vida, transmitido de generación en generación, que parecía tener la "cultura de la pobreza". En *La vida*, Lewis decía:

"Cuando los niños de los barrios bajos cumplen seis o siete años, normalmente han asimilado ya las actitudes y valores básicos de su subcultura. A partir de este momento, ya no están preparados psicológicamente para sacar pleno provecho de los cambios en las condiciones o las oportunidades que puedan aparecer en el curso de su vida".

Obviamente, el nudo de las críticas que se desataron en torno de esta afirmación, producto de una enorme generalización a partir de experiencias de trabajo sobre situaciones puntuales, estuvo puesto en marcar que se estaba priorizando la

fuerza de un eventual "plan de vida" culturalmente estructurado por sobre las determinaciones económicas y políticas que dan lugar a la "pobreza". La discusión en torno de este tema, sin embargo, ha continuado, en la medida que la crisis estructural y la profundización de los mecanismos de exclusión ya no de minorías sino de mayorías mantuvo vigentes las problemáticas que preocupaban a Lewis. Otro punto en torno del que hizo crisis el concepto de cultura fue el del *relativismo*. Tal como destaca Valentine,

...la noción de cultura ha sido un arma fundamental en la lucha intelectual librada contra el racismo, el etnocentrismo, la intolerancia y el imperialismo cultural (Valentine, op. cit., pág.14)

Los horrores de la política nazi respecto de los judíos y gitanos, entre otras minorías, alentó a los antropólogos del momento, a tomar posición, a partir de su disciplina, frente a los desarrollos políticos en los que se veía involucrada su propia sociedad. Esto se expresó en la propuesta de Declaración que Herskovits presentó a la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, en las que se proponía que, en cuanto el individuo realiza su personalidad en su cultura, respetar las diferencias individuales implicaba el respeto a las diferencias culturales.

Esta declaración de principios, sin embargo, era en sí misma contradictoria, porque permitía derivaciones perversas: el *apartheid*, en Sudáfrica, fue organizado "para preservar la identidad cultural" de las etnias involucradas. Asimismo, aparecía como más viable ofrecer "protección" a modos de vida exóticos que comprender diferencias dentro de la propia sociedad ligadas a experiencias de clase distintas, y que llevaron a García Canclini a decir que

"El relativismo cultural naufraga, finalmente, por apoyarse en una concepción atomizada y cándida del poder: imagina a cada cultura existiendo sin saber nada de las otras, como si el mundo fuera un vasto museo de economías de autosubsistencia, cada una en su vitrina, imperturbable ante la proximidad de las demás, repitiendo invariablemente sus códigos, sus relaciones internas. La escasa utilidad del relativismo cultural se evidencia en que suscitó una nueva actitud hacia culturas remotas, pero no influye cuando los "primitivos" son los sectores "atrasados" de la propia sociedad, las costumbres y creencias que sentimos extrañas en los suburbios de nuestra ciudad" (García Canclini, 1984).

7. DESCARTEMOS EL CONCEPTO DE CULTURA.. MUERTE Y RESURRECCIÓN DE UN CONCEPTO

El concepto de cultura sigue teniendo una complicada presencia en la teoría antropológica: desde distintos ámbitos han abundado las propuestas acerca de su inadecuación o las posibilidades o conveniencias de su reemplazo (desde la más antigua crítica frontal, la de Radcliffe-Brown y sus seguidores, a los intentos en la órbita del pensamiento marxista, de reemplazar cultura por ideología, por ejemplo).

Señala Margulis que el uso del concepto de cultura tendió a desaparecer de los estudios antropológicos, en los que se llegó a desconocer que esta dimensión es necesaria para la comprensión cabal y totalizadora de los fenómenos sociales (Margulis, 1975).

Esta percepción de que ya no es posible decir tranquilamente que "una cultura" es la herencia que los individuos de una sociedad particular comparten destaca, entre otras cosas, que

"La visión holista incluye demasiado y al mismo tiempo es demasiado difusa como para separar analíticamente los hilos entremezclados de la experiencia humana".²²

La tarea de estos últimos años ha sido, como lo plantea Clifford Geertz, recortar los alcances de este concepto "alrededor del cual se ha originado toda la antropología". Este recorte estaría dirigido a asegurar la importancia de este concepto, especificándolo y focalizándolo, dotándolo de mayor vigor teórico

"a fin de reemplazar el famoso "mayor conjunto complejo" de E.B. Tylor cuya fecundidad nadie niega, me parece (que ha) llegado al punto en el que oscurece más las cosas de las que las revela".²³

Esta limitación que pedía Geertz se ha realizado desde distintas ópticas. Tomemos, como ejemplo, su propio planteo. Geertz considera que su visión de la cultura es semiótica:

"Creo, junto con Max Weber, que el hombre es un animal suspendido de una trama de significaciones que él mismo ha tejido; en consecuencia, entiendo la cultura como esa red... Pese a que es "ideacional", no la encontramos en la cabeza de nadie, pese a no ser material, no es una entidad oculta... no es un fenómeno psicológico, una característica del pensamiento, de la personalidad, la estructura cognoscitiva... *La cultura es un contexto, algo dentro de lo cual todo eso pueda ser inteligiblemente — es decir, ampliamente, descripto—*". (Geertz, C., 1987).

Este texto, o "conjunto de textos" que es la cultura, —nos dice Geertz— se conoce estudiando los significados compartidos. El trabajo del antropólogo, entonces, es aproximarse a ese conjunto de textos por medio de la etnografía, que es descripción amplia, descripción profunda, que debe estar profundamente encarnada en la riqueza contextual de la vida social.

Pero el concepto de cultura no ha sido privativo de los enfoques culturalistas ni de las disciplinas sociales clásicas. A través de distintos aportes, se incorporó a la tradición marxista (Margulis, 1975, Altan, 1979). En esta perspectiva, la cultura fue asignada al campo de la *superestructura*, lo que ocurrió no sin problemas (por ejemplo, el establecer qué relación había entre cultura e ideología).²⁴ Uno de los aportes centrales a partir de los cuales se produjo esa incorporación tuvo que ver con el reencuentro con los textos de Gramsci. Este no elaboró un concepto operativo definido de modo unívoco para nombrar la dimensión cultural, pero usaba términos como "concepción del mundo" y "sentido común" para manifestar la contradicción entre la "concepción del mundo", en gran parte implícita, propia de las clases subalternas y la cultura hegemónica.

El marxismo de raíz gramsciana enfatiza el carácter de clase de toda cultura. Tenemos un ejemplo de este tipo de posición en L.M. Lombardi Satriani, estudioso del folclore italiano, en cuyas canciones, dichos y relatos populares busca las huellas de la oposición y la peculiaridad de las clases subalternas.

Según Lombardi Satriani (1978), la concepción materialista de la historia considera que toda cultura es cultura de clase, originada en "última instancia" en la base económica.

La "cultura universal" por tanto, es una cultura de clase, expresión de los valores de la clase dominante o útiles para ella. A tal cultura, que asume un papel hegemónico, se contraponen la cultura de la clase subalterna, portadora de otros valores, que han quedado vivos en las producciones literarias.

Como destaca Martín Barbero (1987) "lo que se empieza a producir es un descentramiento del concepto mismo de cultura, tanto en su eje y su universo semántico como en el pragmático, y un rediseño global de las relaciones cultura/pueblo y pueblo/clases sociales": la cultura aparece recuperada, ahora, como espacio de hegemonía.²⁵ El aporte de algunos historiadores dedicados al medioevo o a los siglos XV y XVI, como Le Goff o Carlo Ginzburg, fue igualmente importante, en tanto han analizado la dinámica de permanencia, resistencia, intercambios, propia de los procesos culturales de las clases subalternas de esa época.

El concepto de *hegemonía* —a partir de Gramsci—, permitía reintroducir los sujetos en esta cuestión: para que la cultura de la clase dominante pudiera aparecer como "cultura universal", expresión de su hegemonía, no bastaba la imposición externa: debían estar representados, también —de alguna manera—, los intereses de las clases subalternas. En este sentido, los trabajos más recientes complejizan el movimiento bastante esquemático "cultura hegemónica que trata de imponerse vs. cultura subalterna que se resiste" que se deduce del texto de Lombardi Satriani.

Amalia Signorelli, antropóloga, también italiana, en un interesante estudio sobre la generalizada dispersión de las relaciones clientelares en Italia (relaciones sociales que se apoyan, según esta autora, en la existencia de una *cultura clientelar*), se plantea cuál es la relación entre *estructura social* (en este caso la estructura social *clientela*, a través de la cual se asignan recursos económicos fundamentales para la reproducción social de los individuos y las familias) y esa *cultura clientelar*

secundarios (menos "reales") las normas, la cultura, los conceptos críticos alrededor de los cuales se organiza el modo de producción...

Las relaciones de producción y lucha de clases. La clase, en la tradición marxista, es (o debería ser) una categoría histórica, que describe a las personas relacionándose unas con otras en el transcurso del tiempo, el modo en que adquieren conciencia de sus relaciones, se separan, se unen, entran en conflicto, forman instituciones y transmiten valores en términos de clase.

Por lo tanto, la clase es una formación "económica" y también es una formación "cultural": es imposible dar prioridad teórica a un aspecto sobre el otro. De lo que se sigue que la determinación de última instancia" puede abrirse paso tanto a través de las formas culturales como de las económicas. Lo que cambia, cuando el modo de producción y las relaciones de producción cambian, es la experiencia de los hombres y mujeres vivos".

Léanse correctamente estas afirmaciones: Thompson no cuestiona la centralidad del modo de producción, sino las lecturas economicistas restringidas de lo económico.

Consecuentemente, plantea que las relaciones de producción encuentran su expresión en la formación y lucha de clases.

Pero las clases sociales no son, en este enfoque, un principio para clasificar a la población en estratos o capas. Son una *categoría histórica*, forjada en un proceso constituido por la *experiencia* de los hombres. Una clase, nos dirá Thompson, es al mismo tiempo una formación económica y una formación cultural, y ya hemos visto que para él, no son menos reales las normas y la cultura alrededor de los cuales se organiza un modo de producción.

Este es nuestro principal soporte para lo que desarrollaremos ahora, que intenta ser una aproximación a la forma en que se *usa*, antes que como se *define*, cultura en textos antropológicos e históricos producidos recientemente.

La síntesis que realizamos tiene como puntos de partida textos de Sarriego, Thompson, A. Signorelli, G. Canclini y E. Durham.²⁷ Los mismos no fueron escritos "para definir" cultura, sino que se valen del concepto o tratan problemas específicos vinculados con el mismo.

Cuando estos textos se refieren a *cultura*,

- 1) aluden al mayor espacio en los procesos de *significación*, lo cual equivale a abarcar el universo de las significaciones, y las concepciones del mundo; o, como sintetiza Signorelli, es el sistema cognitivo-valorativo sobre el que se funda el sentido (significado y valor) que el actuar humano tiene para los sujetos interactuantes, así como los sistemas simbólicos por medio de los cuales los sujetos sociales expresan este sentido.
- 2) Esta producción de sentido, inserta en estructuras materiales, es un tipo particular de producción, la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales.
- 3) Se trata de un conjunto de respuestas, producto de un proceso histórico;
- 4) Se expresa en instituciones y prácticas sociales;

(el sistema de conocimientos, valores y códigos conexos con las prácticas clientelares; qué sentido tiene la clientela para cada uno de los que participan).

Y se pregunta: esta dimensión cultural: ¿será una fastidiosa superestructura que se puede dejar de lado? De ninguna manera: "nace de y por las relaciones que constituyen la estructura del sistema, del cual es el mapa más atendible y fidedigno".

Como sintetiza García Cancilini,

"estamos entonces ante un tipo especial de producción...fenómenos que contribuyen mediante la representación o reelaboración simbólica, de las estructuras materiales, a comprender, reproducir, transformar el sistema social..."(G.Cancilini, 1985)

Apoyándose también en esa característica de *producción* en proceso que tendrían los procesos culturales, la antropóloga brasileña Eunice Durham nos propone evitar el uso (que hacen autores como Geertz) de metáforas que se apoyan en el lenguaje y nos dice que

"La dinámica de la relación entre estos "objetos culturales" y la práctica colectiva puede aprehenderse más fácilmente si utilizamos, en lugar de la metáfora del lenguaje, la del trabajo: así, como los bienes materiales resultantes del trabajo social encierran un trabajo muerto que puede ser reincorporado a la actividad productiva sólo a través de un trabajo vivo, así también los sistemas simbólicos forman parte de la cultura en la medida en que son constantemente utilizados como instrumento de ordenación de la conducta colectiva, esto es, en la medida en que son absorbidos y recreados en las prácticas sociales" (Durham, 1984).

Durham, evocando a Geertz, nos dice que los sistemas simbólicos son modelos en la doble acepción del término: por un lado, representaciones en sentido propio (modelos de la realidad social), y por el otro, simultáneamente, orientaciones para la acción (*modelos para el comportamiento social*). Pero, a diferencia de Geertz, prioriza (por encima de los modelos) el proceso de su continua producción, utilización y transformación en la práctica colectiva.

En estos desarrollos recientes en torno de la conceptualización de la cultura, ha sido fundamental la influencia de la historiografía social inglesa: nos referimos, principalmente, a la figura de E.P. Thompson, ²⁶ a Raymond Williams, y a antropólogos vinculados teóricamente con esta línea como Paul Willis.

Estos autores resultan importantes por el esfuerzo que realizan por recuperar el carácter originario de los textos de Marx, previo al endurecimiento economicista vulgar y determinista que fueron acumulando a lo largo del tiempo.

En la tradición marxista, el concepto de cultura se asimiló, en algunos casos, a ideología, o se lo pensó como equivalente de superestructura. Uno de los puntos complejos y en los que se han apoyado muchas de las derivaciones deterministas, fue, justamente, la metáfora base-superestructura, cuyos problemas han sido puestos de relieve críticamente por Thompson (Thompson, 1992).

"Lo que estoy poniendo en cuestión en esta cuestión no es la centralidad del modo de producción (y las correspondientes relaciones de poder y propiedad) para una teoría materialista de la historia. Estoy poniendo en cuestión...la idea de que es posible describir un modo de producción en términos "económicos" dejando a un lado como elementos

5) es un proceso social de identificación; la cultura es un proceso de definición de una identidad social frente a otras, que se modifica en la medida en que esas otras configuraciones culturales cambian en el espacio y en el tiempo.

7) contribuye a reproducir el sistema social, pero también a comprenderlo y transformarlo.

8) Cuando a este proceso social (al que podemos llamar cultura) se le introducen las distribuciones específicas del poder y su influencia, hablamos de *hegemonía* (o lo *hegemónico*) (remitimos a R. Williams).

Los autores que hemos sintetizado se refieren, en general (dado que trabajan sobre nuestra sociedad), a *culturas de clase*.²⁵

Por ejemplo, cuando Sarriego habla de cultura obrera, la entiende como una *cultura de clase* o sea:

- a) un conjunto de *respuestas históricas* derivadas de la posición de clase que implican sistemas de valores, modelos de comportamiento y formas de vida que apuntan implícita o explícitamente hacia una visión del mundo y de las relaciones sociales distinta y alternativa a las de las otras clases;
- b) la cultura obrera se expresa en instituciones y prácticas sociales.
- c) la experiencia común y compartida de los obreros crea lazos de identidad y conciencia de clase, lo que se expresa en prácticas culturales.

Por fin, queremos rescatar la visión de la cultura de un antropólogo inglés, Paul Willis.²⁶ Primero, porque se aproxima teóricamente a estos desarrollos de los historiadores ingleses a los que hemos hecho referencia. Luego, porque vuelve a instalarnos en la problemática de la vinculación, en la antropología, entre la forma en que se conceptualiza la cultura y el proceso investigativo, en tanto considera que la etnografía es el modo en que se puede conocer el nivel de lo cotidiano en el que se despliega lo cultural.

Por último, por la forma activa, de apropiación y recreación, que caracteriza a la relación entre sus actores: los adolescentes y su cultura de clase.

Los jóvenes con los que realiza su estudio desarrollan —en el contexto de la escuela secundaria a la que asisten— una actividad de oposición y resistencia a la propuesta escolar. Willis muestra cómo este comportamiento —propio de "barritas"—, tiene que ver con la "cultura de fábrica", a la que accederán cuando se incorporen, al abandonar la escuela, al mundo del trabajo.

Aquí se desplegará el modelo cultural de "fracaso" de la clase obrera, que según el análisis de Willis, es bastante diferente y discontinuo de otros modelos. Esa cultura de clase, presente en los grupos contra-escolares, así como en las fábricas, según Willis,

...esta cultura de clase no es un modelo neutral, ni una categoría mental, ni un sistema de variables enfrentado con la escuela desde el exterior...

Comprende experiencias, relaciones y conjuntos de tipos sistemáticos de relaciones que no sólo establecen un conjunto de "opciones" y "decisiones" concretas en momentos concretos, sino que también estructuran de manera real y experimental la forma en que se realizan y definen en primer lugar esas acciones...

Experiencias, conjuntos de opciones, estructuración real: estamos lejos, aquí, de la recepción pasiva de un conjunto de pautas heredadas (como las que postulaba la teoría clásica de la cultura). Es el "hacer colectivo" de los hombres el que recreará, se apropiará y transformará... eso que llamamos cultura.

Bibliografía

- ALTAN, T., *Manuale di Antropología culturale*, Studi Bompiani, 1979.
- BECKER, H., "Anthropology and sociology", en *For a Science of Social Man*, 1954.
- DESPRES, L., "Anthropological theory, cultural pluralism and the study of complex societies", en *Current Anthropology*, vol.9 No.1, 1968.
- DURHAM, E., *Cultura e ideologías*, mimeo, 1984.
- ELIAS, N., *El proceso de la civilización*, FCE, 1987.
- GARCIA CANCLINI, N., *Las culturas populares en el capitalismo*, Editorial Nueva Imagen, 1984.
- GARCIA CANCLINI, N., *Cultura y sociedad: una introducción*, Secretaría de Educación Pública, México, 1985.
- GEERTZ, C., *La interpretación de las culturas*, GEDISA, 1987.
- HARRIS, M., *El desarrollo de la teoría antropológica*, Siglo XXI, 1978.
- HENRY, J., *La cultura contra el hombre*, Siglo XXI, 1967, (1a. ed. en inglés, 1963).
- HERSKOVITS, M., *El hombre y sus obras*, FCE, 1969 (1a. ed. en inglés, 1948).
- KAHN, J., *El concepto de cultura: textos fundamentales*, ANAGRAMA, 1979.
- KARDINER, A., *El individuo y su sociedad*, FCE, 1945 (1a. ed. en inglés, 1939).
- KARDINER, A.; LINTON, R.; DU BOIS, C.; WEST, J., *Fronteras psicológicas de la sociedad*, FCE, 1955 (1a. ed. en inglés, 1945)
- KEESING, R. M., *Teorías de la cultura*, Institute for Advanced Studies, Australian National University, Canberra, Australia, 1974. Trad. M. R. Neufeld.
- LEWIS, O., *Cinco familias: antropología de la pobreza*, FCE, 1961.
- LINTON, R., *El estudio del hombre*, FCE, (1a.ed.en esp., 1942).
- LOMBARDI SATRIANI, L. M., *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen, 1978 (1a. ed. en italiano, 1973).
- MALINOWSKI, B., *Las argonautas del Pacífico Occidental*, Ed. Península, 1973 (1a. ed., 1922).
- MARGULIS, M., *Cultura y reproducción social en México*, mimeo, 1975.
- MARTIN BARBERO, J., *De los medios a las mediaciones*, GG. Mass Media, México, 1987.
- MENENDEZ, E., "Reproducción social/ mortalidad y antropología médica", en *Jornadas de Antropología de Occidente*, Guadalajara, 1988.
- NADEL, A., *Fundamentos de Antropología Social*, FCE, 1955.
- NEUFELD, M. R., "El concepto de cultura", en *Antropología*, Manual de EUDEBA, Comp. Lischethi, 1985.
- RICHARDS, A., "El concepto de cultura en la obra de Malinowski", en FIRTH, R. et al, *Hombre y cultura. La obra de B.Malinowski*, Siglo XXI, 1981.
- ROCKWELL, E., *Antropología y educación: problemas del concepto de cultura*, Mimeo, 1980.
- SARIEGO RODRIGUEZ, J. L., "Antropología y clase obrera. Reflexiones a partir de la experiencia de la antropología social mexicana", en *Quicuilco 19*, Revista de la ENAH, 1987, México.
- SIGNORELLI, A. *Qui piú e chi aspetta*. Ed. Ligure, 1983.
- STOCKING, G., "Matthew Arnold, E. B.Tylor, and the uses of invention", en *Race, culture and evolution*, The Free Press, 1968 a.

- STOCKING, G., "Franz Boas and the culture concept in historical perspective", en *Race, culture and evolution*, The Free Press, 1968 b.
- THOMPSON E. P., "Folklore, antropología e historia social", en *Rev. Entrepasados*, No. 2, Buenos Aires 1992 (edic. original, 1976).
- THOMPSON, E. P., "La sociedad inglesa del siglo XVIII: lucha de clases sin clases?", en *Tradicón, revuelta y consciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Ed. Crítica, 1979.
- TYLOR, E. B., "La ciencia de la cultura", en *KAHN, J.*, 1979.
- VALENTINE, G., *La cultura de la pobreza*, Amorrortu, 1972.
- WILLIAMS, R., Cap. I, "Cultura", en *Marxismo y literatura*, Ed. Península, Barcelona, 1980.
- WILLIS, P., *Aprendiendo a trabajar*, AKAL, 1988

Notas

- 1 VALENTINE, G., 1972, pág. 13.
- 2 LINTON, RALPH, 1942, Cap. 5.
- 3 RICHARDS, A., 1974.
- 4 MALINOWSKI, B., 1922, pág. 28. Subrayados nuestros.
- 5 LINTON, R., op. cit., págs. 318-19.
- 6 En un trabajo anterior (Neufeld, M. R., 1986) planteamos, por una parte, esta falta de univocidad del concepto de cultura, en tanto aparece como herramienta heurística o modo de ver los hechos sociales. En este sentido, su contenido está ligado a posiciones teóricas más generales, que a su vez deben ser contextualizadas en las particulares circunstancias teóricas, económicas y políticas en las que se desarrollan. En este texto, planteamos que el concepto de cultura se "construye", idea que retomamos aquí.
- 7 WILLIAMS, E., 1980, pág. 21.
- 8 BARBERO, MARTÍN, J., pág. 17, 1987.
- 9 Realizó expediciones al Ártico, la primera de ellas en 1883 y conoció profundamente la costa Noroeste de A. del Norte, en donde recolectó asiduamente mitos e historias, así como se dedicó a problemas de organización social, antropología física, etcétera.
- 10 En este sentido, debemos destacar que en la Argentina la antropología siguió otros rumbos (orientada por arqueólogos y etnólogos históricos-culturales), y mientras que hubo una importante incidencia de la sociología norteamericana vinculada a T. Parsons, etc., el conocimiento de la antropología norteamericana fue tardío, en realidad posterior a 1960. En Mesoamérica, México y el área andina, en cambio, buena parte de la investigación empírica fue realizada por norteamericanos o bajo su influencia teórica.
- 11 LINTON, op. cit., pág. 109.
- 12 HERSKOVITS, 1969, pág. 53.
- 13 LINTON, op. cit., pág. 115.
- 14 KARDINER y otros, op. cit., 1945.
- 15 LINTON, op. cit., pág. 269.
- 16 KROEBER lo hacía en un artículo que se hizo famoso, publicado en 1917, "Lo superorgánico", ver Kroeber, 1917, en Kahn, 1979.
- 17 HENRY, J., 1967.
- 18 HENRY, op. cit., pág. 13.
- 19 Algunos autores, como el mencionado Despres, se preocuparon por demostrar que desde la época de Sir Henry Maine, que publicara *Village Communities in the East and West* en 1871, se habían multiplicado los estudios antropológicos en sociedades "complejas": los más conocidos eran los de los Lynd sobre una pequeña ciudad americana (1929), el estudio de Horace Miner en el Canadá francés (1939), o Arensberg y Kimball, acerca de las familias irlandesas (1940).
- 20 En ese momento, la Asociación Norteamericana de Antropología comisionó a Redfield, Linton y Herskovits, que delimitaron el concepto de *aculturación*: "comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos de individuos de culturas diferentes entran en contacto, continuo y de primera mano, con cambios subsecuentes en los patrones culturales originales de uno o de ambos grupos". Aculturación

debe ser distinguida de cambio cultural, del cual es sólo un aspecto, y de asimilación, que es, a intervalos, una fase de la aculturación.

21 Además de *Cinco familias: antropología de la pobreza* (1961), LEWIS, O., publicó otras obras: *Los hijos de Sánchez* (1966), y *La vida* (1966), entre otras.

22 KEESING, pág. 1.

23 GEFERTZ, C., 1987, pág. 20.

24 Este aspecto ha sido trabajado por E. Durham (1984).

25 "Hegemonía" fue definida tradicionalmente como dirección política. Pero a partir de Gramsci, se distingue claramente entre *dominio*, que se expresa en formas directamente políticas, y muchas veces a través de la coerción directa, de la *hegemonía*: ésta, como señala Williams, es un proceso, un complejo efectivo de experiencias, que no se producen de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada y recreada, así como permanentemente es resistida y limitada (Williams, 1980).

26 RAYMOND WILLIAMS, autor de *Culture and society*, 1958, *Marxismo y literatura* (1977), y muchas otras obras, ha trabajado principalmente en problemáticas vinculadas con la literatura, abordando críticamente las nociones de base, superestructura, determinación, hegemonía. Perteneció al igual que Thompson, a la New Left Review. Thompson, fallecido en 1992, fue autor de *The making of the English Working-class* (1964) y sus posturas han generado un importante debate en la historia y las ciencias sociales. Su influencia sobre la antropología actual es visible (así como él mismo muestra un aporte notable de lecturas de la antropología social).

27 SARIEGO, 1987; SIGNORELLI, 1983; THOMPSON, 1979.

28 THOMPSON, E. P., se refiere a las clases señalando que acceden al *vivir* los hombres y las mujeres sus relaciones de producción y al *experimentar* sus situaciones determinantes, dentro "del conjunto de relaciones sociales", con una cultura y unas expectativas heredadas, y al *modelar* estas experiencias en formas culturales (Thompson, E. P., 1992).

29 WILLIS, PAUL, pertenece al Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Univ. de Birmingham, que ha analizado cuestiones de contracultura, hegemonía, resistencia, etc. sobre todo en el contexto de la sociedad inglesa. Es autor de *Profane Culture*, un estudio de las subculturas de jóvenes y *Aprendiendo a trabajar*, un estudio sobre jóvenes de la clase obrera y su relación con la escuela y el trabajo.

1912

1913

1914

1915

Bibliografía de Trabajos Prácticos:

Geertz, Clifford.

La interpretación de las culturas.

Barcelona, Gedisa, 1994.

DISEÑO Y ESTUDIOS CULTURALES

DEVALLE

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

C. Geertz

CAPÍTULO 5

EL ARTE COMO SISTEMA CULTURAL

I

Con cierta frecuencia, se dice que resulta difícil hacer comentarios sobre el arte. Incluso cuando está compuesto por palabras en las artes literarias, y aún más cuando está compuesto por pigmentos, sonidos, piedras o cualquier otra cosa en las artes no literarias, parece que existe en un mundo propio, más allá del alcance del discurso. En efecto, no sólo es difícil hablar de él; también parece innecesario hacerlo. Habla, como decimos, por sí mismo: un poema no debe significar, sino simplemente existir; si hemos de preguntarnos qué es el jazz, es que nunca llegaremos a conocerlo.

Los artistas perciben esto de un modo especial. Muchos de ellos consideran que lo escrito y dicho acerca de su obra, o acerca de la obra que admiran, acierta en el mejor de los casos, y provoca confusión en el peor. «Todo el mundo quiere entender el arte», escribió Picasso, «¿por qué no prueban a entender el canto de un pájaro?... La gente que intenta explicar pinturas no hace generalmente sino pedir peras al olmo.»¹ Ahora bien, si esa sentencia nos parece excesivamente vanguardista, ahí tenemos a Millet, resistiéndose a su clasificación como saintsimonista: «Las habladurías en torno a mi *Cavador* me parecen muy extrañas, y os agradezco me las deis a conocer, pues ello me da una nueva ocasión para admirarme de las ideas que la gente me atribuye. ... Mis críticos son hombres de gusto y educación, pero yo no puedo meterme en sus zapatos, y como desde que nació jamás he visto otra cosa sino campos, intento decir de la mejor manera lo que veía cuando estaba en la obra».

Sin embargo, cualquier persona sensible a las formas estéticas siente algo similar. Aun aquellas personas que no tienen arrebatos místicos o sentimentales, y que ni siquiera son dadas a arranques de devoción estética, se inquietan cuando la conversación sobre una obra de arte en la que creemos vislumbrar algo valioso se prolonga durante demasiado tiempo. El abismo existente entre lo que hemos visto en la obra (o lo que nos imaginamos que hemos visto) y los bal-

buceos que logramos pronunciar sobre ella es tan vasto que nuestras palabras parecen huecas, flatulentas o falsas. Resulta muy sugerente esa doctrina que señala que, una vez el arte haya hablado «de lo que no se puede hablar, se debe guardar silencio».

Por supuesto, casi nadie (y en esto se incluye a los artistas) guarda silencio, excepto los verdaderamente indiferentes. Por el contrario, la percepción de que hay algo importante en cada obra particular o en las artes en general impele a la gente a hablar (y a escribir) incesantemente sobre éstas. Las cosas que tienen un sentido para nosotros, no pueden abandonarse, como si flotasen en la mera trascendencia, y por eso describimos, analizamos, comparamos, juzgamos y clasificamos; por eso construimos teorías acerca de la creatividad, la forma, la percepción, la función social; también por eso consideramos que el arte es un lenguaje, una estructura, un sistema, un acto, un símbolo, un modelo de sensaciones; finalmente, por eso empleamos metáforas científicas, espirituales, tecnológicas, políticas; y si todo esto falla, encadenamos frases oscuras y esperamos que algún otro las esclarezca por nosotros.

Parece que la aparente inutilidad de toda reflexión sobre el arte rivaliza con la profunda necesidad que sentimos de hablar interminablemente de él. Y es este peculiar estado de cosas el que quiero investigar, con la intención de explicarlo, pero sobre todo para determinar qué diferencias comporta.

Hasta cierto punto, el arte se describe en todas partes por medio de lo que podrían llamarse términos profesionales (*craft terms*) —en términos de progresiones tonales, relaciones cromáticas o formas prosódicas—. Esto resulta particularmente cierto en Occidente, donde temas como la armonía o la composición pictórica se han desarrollado hasta alcanzar el estatuto de ciencias menores; la evolución moderna hacia el formalismo estético, representado paradigmáticamente en la actualidad por el estructuralismo y por aquellas variedades de semiótica que tratan de imitar su ejemplo, no es sino una tentativa de generalizar este enfoque hasta hacerlo más extensivo, un intento de crear un lenguaje técnico capaz de representar las relaciones internas entre mitos, poemas, danzas o melodías en términos abstractos, intercambiables. No obstante, el enfoque profesional de la reflexión artística no se halla en modo alguno limitado a Occidente o a la era moderna, como nos lo recuerdan las complejas teorías de la musicología india, la coreografía javanesa, la versificación arábiga o los relieves yoruba. Incluso los aborígenes australianos, que con frecuencia son el ejemplo favorito de pueblo primitivo, analizan sus diseños corporales y pinturas de arena en docenas de elementos for-

males, aislables y fijos, unidades gráficas de una gramática icónica de la representación.¹

Ahora bien, lo más interesante, y creo también que lo más importante, es que sólo en la era moderna y en Occidente ciertas personas (todavía una minoría, destinada, a mi entender, a permanecer como tal) se las han arreglado para convencerse a sí mismas de que el debate técnico sobre el arte, sea cual fuere su desarrollo, es suficiente para una comprensión completa de éste; que el secreto del poder estético está localizado en las relaciones formales entre los sonidos, imágenes, volúmenes, temas o gestos. En todas partes —y, como ya he dicho, en mayor medida entre nosotros— otras formas de reflexión sobre el arte, cuyos términos y concepciones derivan de sus contextos culturales, pueden ofrecer, o bien reflejar, o incluso cuestionar o describir (aunque no crear por sí mismas) un muestrario de ideas sobre el arte, para conectar sus energías específicas con la dinámica general de la experiencia humana. «La propuesta de un pintor», escribió Matisse, a quien difícilmente se puede acusar de subestimar la forma, «no debe considerarse aparte de sus medios pictóricos, y estos medios pictóricos deben ser tanto más completos (no digo complicados) cuanto más profundo es su pensamiento. Soy incapaz de hacer distinción entre el sentimiento que tengo de la vida y mi manera de expresarlo.»⁴

Por supuesto, la opinión que un individuo o, lo que es más grave, puesto que nadie es una isla sino simplemente una parte del océano, la concepción que un pueblo tiene de la vida aparece en muchos otros ámbitos de su cultura, y no sólo en su arte. Aparece en su religión, en su moralidad, en su ciencia, en su comercio, en su tecnología, en su política, en sus diversiones, en su derecho, incluso en la forma en que organizan su existencia práctica cotidiana. Toda reflexión sobre el arte que no sea simplemente técnica o bien una mera espiritualización de la técnica —esto es, gran parte del ese debate— pretende básicamente situar el arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana, y en el modelo de experiencia que éstas sostienen colectivamente. Al igual que la pasión sexual o el contacto con lo sagrado, otras dos materias sobre las que también resulta difícil pronunciarse, pero tan así necesarias, no pueden separarse de la confrontación con los objetos estéticos, opacos y herméticos, que al margen del curso general de la vida social. Tales objetos exigen ser asimilados.

Entre otras cosas, esto implica que la definición del arte de cualquier sociedad nunca es completamente intra-estética, y además, que

ese tipo de definición raramente supera un carácter marginal. El principal problema que presenta el fenómeno general del impulso estético, en cualquier forma y como resultado de cualquier técnica en que pueda mostrarse, es cómo situarlo dentro de las restantes formas de la actividad social, cómo incorporarlo a la textura de un modo de vida particular. Y situarlo de tal forma, otorgar a los objetos de arte una significación cultural, es siempre un problema local; sin importar cuán universales puedan ser las cualidades intrínsecas que le otorga su poder emocional (y no pretendo negarlas), el arte no significa una misma cosa en la China clásica que en el Islam clásico, entre los indios pueblo del suroeste de Estados Unidos que en las tierras altas de Nueva Guinea. La variedad que los antropólogos han documentado en las creencias en espíritus, en los sistemas de clasificación o en las estructuras de parentesco de diversos pueblos, y no sólo en sus formas inmediatas, sino también en su modo de «estar en el mundo» que fomentan y ejemplifican, se extiende también a sus tambores, esculturas, cantos y danzas.

Es el fracaso a la hora de documentar esa variedad por parte de muchos estudiosos del arte no-occidental, y particularmente del llamado «arte primitivo», el que conduce al comentario tantas veces escuchado de que los pueblos de tales culturas no reflexionan, o no lo hacen demasiado bien, sobre su arte —que únicamente esculpen, cantan, tejen o cualquier otra cosa, silenciosos en su destreza—. Lo que se quiere señalar es que no hablan de su arte del modo en que lo hace —o le gustaría hacerlo— el observador, es decir, que no reflexionan sobre sus propiedades formales, su contenido simbólico, sus valores afectivos o sus rasgos estilísticos, sino de forma lacónica y críptica, como si tuvieran escasas esperanzas de ser comprendidos.

Por supuesto, ellos hablan sobre su arte, como lo hacen sobre cualquier otra cosa llamativa, sugerente o emocionante que pase por sus vidas; hablan sobre su modo de empleo, sobre su poseedor, sobre el momento en que se ejecuta, sobre quién lo ejecuta o realiza, sobre el papel que desempeña en esta o aquella actividad, sobre los objetos con los que puede intercambiarse, sobre su nombre, sobre su origen, etcétera. Sin embargo, a menudo se considera que esto no supone reflexionar sobre el arte, sino acerca de otra cosa —la vida cotidiana, los mitos, el comercio, o lo que sea—. Un hombre de la tribu tiv que conoció Paul Bohannon, que no sabía lo que le gustaba, pero que sabía perfectamente qué era el arte mientras cosía alcató-

riamente la rafia* sobre una tela antes de someterla al tinte (y que no examinaba la pieza hasta tenerla completamente acabada), le apuntó en una ocasión que «si el diseño no queda bien, se lo venderé a los ibo; si queda bien, me lo guardaré; y si queda especialmente bien, se lo daré a mi suegra»; después de todo parecía que no estaba hablando de su trabajo, sino simplemente de sus actividades sociales.⁵ La visión del arte ofrecida desde la perspectiva de la estética occidental (que, como Kristeller nos recordaba, sólo surgió a mediados del siglo XVIII, en combinación con nuestra propia noción ciertamente peculiar de «bellas artes»), e incluso la ofrecida desde un cierto tipo de formalismo previo, nos deslumbra por la misma existencia de los datos sobre los que podría construirse un conocimiento comparativo del arte. Y de este modo quedamos, como solía suceder en los estudios sobre totemismo, sobre castas o sobre el precio de la novia —y todavía sucede entre los estructuralistas—, en manos de una concepción externa del fenómeno que lo somete, supuestamente a un intenso examen, aunque en realidad lo aparta de nuestro ángulo de visión.

Para Matisse, lo que no ha de sorprendernos, dicho enfoque era el apropiado: los medios de expresión de un arte y la concepción de la vida que lo anima son inseparables, y no podemos comprender los objetos estéticos como concatenaciones de pura forma, del mismo modo que no podemos comprender el habla como un desfile de variaciones sintácticas, o el mito como una serie de transformaciones estructurales. Tomemos como ejemplo un objeto aparentemente transcultural y abstracto como la línea, y consideremos su significado, tal y como lo describe brillantemente Robert Farish Thompson, en la escultura yoruba.⁶ La precisión lineal, nos dice Thompson, la absoluta nitidez de la línea, es una de las principales preocupaciones de los escultores yoruba, preocupación que captan aquellos que aprecian el trabajo de esos escultores; el vocabulario de categorías lineales que los yoruba emplean coloquialmente para una serie de intereses más amplios que la escultura, es detallado y extensivo. Los yoruba no sólo graban líneas sobre sus estatuas, cerámicas y cosas así: hacen lo propio en sus caras. El corte, de profundidad, dirección y longitud variables, practicado en sus mejillas, se emplea como un medio de identificación del linaje, como adorno personal y como expresión del estatus; y las terminologías del escultor y del especialis-

* Fibra muy resistente, extraída de la palmera del mismo nombre, muy común en algunas zonas de Asia y África. (F.)

BAITIN
SICOUR
etc.

Ferre
y
cont.

ta en escarificaciones —diferencian los «cortes» de las «rasgaduras», y las «perforaciones» o «desgarramientos» de las «heridas abiertas»— son idénticas hasta un grado de precisión exacto. Pero todavía hay más. Los yoruba asocian la línea con la civilización: «Este país ha conseguido civilizarse» significa literalmente en yoruba «que esta tierra tiene líneas sobre su cara».] «Civilización», en yoruba», continúa Thompson,

es *ilàjú* —rostro surcado por señales—. El mismo verbo que civiliza el rostro con señales de identidad en los linajes urbanos y rurales también civiliza la tierra: *Ó sá kéké; Ó sáko* (Él traza las escarificaciones; él desbroza el monte). El mismo verbo que designa las señales yoruba sobre un rostro sirve también para designar aquellos caminos y lindes que se practican en la selva: *Ó lánṣi; Ó là ààlà; Ó lapa* (Él practicó un nuevo camino; trazó una nueva vía; abrió un nuevo sendero). De hecho, el verbo básico que indica cicatrizar (*là*) tiene múltiples asociaciones con la imposición del modelo humano sobre el desorden de la naturaleza: tanto los trozos de madera como el rostro humano y la selva son «abiertos»... al admitir la igualdad interna de la sustancia que ha de conquistarse.⁷

Por consiguiente, el profundo interés del escultor yoruba por la línea, y por formas particulares de líneas, no proviene únicamente de un placer vinculado a sus propiedades intrínsecas, a los problemas de la técnica escultórica, ni tampoco de alguna noción cultural generalizada que podría aislarse como una suerte de estética nativa. Se origina en una sensibilidad característica en cuya formación participa el conjunto de la vida —una sensibilidad en la que los significados de las cosas son las cicatrices que los hombres dejan en ellas.

Esta afirmación —que estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad, que una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva y que los fundamentos de esa formación son tan amplios y profundos como la existencia social— no sólo nos aleja de la idea de que el poder estético sea una enfatización de los placeres de la técnica artística. Asimismo, nos aleja de una idea que suele considerarse funcionalista, y que además se ha opuesto a menudo a la anterior: esto es, que las obras de arte son mecanismos complejos para definir las relaciones, sostener las normas y fortalecer los valores sociales. Nada especialmente notorio le ocurriría a la sociedad yoruba en el caso de que sus escultores dejasen de preocuparse por la pureza de la línea o, lo que tampoco me sorprendería, por la escultura misma. En efecto, la sociedad no se desmoronaría;

Texto

simplemente, algunas de las cosas que experimentaron no podrían expresarse —y tal vez, después de algún tiempo, tampoco podrían experimentarse—, y la vida sería por ello más gris. Por supuesto, ciertas cosas pueden desempeñar un papel importante al colaborar con el trabajo social, incluidas la pintura y la escultura, del mismo modo que cualquier cosa puede colaborar con éste manteniéndose al margen. Pero la conexión fundamental entre el arte y la vida colectiva no reside en semejante plano instrumental, sino en un plano semiótico. Los apuntes de color de Matisse (el término es suyo) y las convenciones sobre la línea de los yoruba no consagran, excepto tangencialmente, una estructura social, ni tampoco promueven doctrinas útiles. Materializan un modo de experiencia y subrayan una actitud particular ante el mundo de objetos, para que los hombres puedan así escudriñar en él.

Los signos o los elementos signícos —el amarillo de Matisse, la escarificación yoruba— que componen ese sistema semiótico que pretendemos, con propósitos teóricos, denominar estético se hallan conectados ideacionalmente —y no mecánicamente— con la sociedad en la que se encuentran. Son, parafraseando a Robert Goldwater, documentos primarios; no son ilustraciones de concepciones que ya están en vigor, sino concepciones que buscan por sí mismas —o para las cuales busca la gente— un lugar significativo en el repertorio de los restantes documentos, igualmente primarios.⁸

Para desarrollar este aspecto con mayor precisión y disipar así cualquier aura intelectualista o literaria que comporte palabras tales como «ideacional» o «concepción», podemos dirigir la vista por un instante a algunos aspectos de una de las pocas reflexiones sobre el arte tribal que presta atención a las cuestiones semióticas sin sumergirse por ello en una confusión de fórmulas: el análisis de Anthony Forge sobre la pintura mate en cuatro colores de los abelam de Nueva Guinea.⁹ Dicho grupo produce, por emplear una frase de Forge, «acres de pinturas» sobre hojas lisas de espata de sagú, elaboradas siempre en situaciones de culto de un tipo u otro. Los detalles de todo ello se hallan perfilados en sus estudios. Pero lo que es de interés inmediato es el hecho de que, a pesar de que la pintura abelam oscila entre lo obviamente figurativo y lo totalmente abstracto (una distinción que, en tanto su pintura es declamatoria, y no descriptiva, carece de sentido para ellos), se halla principalmente conectada con el mundo más amplio de la experiencia abelam por medio de un motivo obsesivamente recurrente, un óvalo cerrado, que representa, y como tal es conocido, el vientre de una mujer. Evidentemen-

BAJÍN

FORMAL
en el arte
FUNCIONA

te, la representación es, cuando menos, vagamente icónica. Pero para los abelam, la fuerza del motivo no reside en eso (pues se trata de un éxito menor) sino en el hecho de que, gracias a esa representación, pueden estudiar una inquietud propia a partir de gamas cromáticas (por sí misma, la línea apenas se emplea entre los abelam como elemento estético, mientras que la pintura tiene un poder mágico), una inquietud que aplican de formas ciertamente distintas en el trabajo, en el ritual, en la vida doméstica: la creatividad natural de lo femenino.

El interés por la diferencia entre la creatividad femenina, que los abelam consideran precultural, producto del ser físico de la mujer, y por consiguiente primaria, y la creatividad masculina, que consideran cultural, dependiente del acceso de los hombres al poder sobrenatural mediante el ritual, y por consiguiente derivativa, atraviesa el conjunto de su cultura. Las mujeres crearon la vegetación, y descubrieron las batatas que comen los hombres. Las mujeres se encontraron en primer lugar con los seres sobrenaturales, de quienes fueron amantes, hasta que los hombres, recelosos, descubrieron lo que sucedía, y al transformar a los seres sobrenaturales en tallas de madera, los situaron en el centro de sus ceremonias. Y por supuesto, las mujeres produjeron también a los hombres del fondo de sus vientres. El poder masculino, subordinado al ritual, asunto en la actualidad mantenido celosamente en secreto por las mujeres, se halla de este modo encerrado dentro del poder femenino, subordinado a la biología; y es este hecho prodigioso el que, por así decirlo, «abordan» las pinturas, repletas de óvalos rojos, amarillos, blancos y negros (Forge contó hasta once óvalos en una pequeña pintura, que estaba virtualmente compuesta por éstos).

Sin embargo, las pinturas lo abordan directamente, y no de forma ilustrativa. Se podría argumentar tanto que los rituales, o los mitos, o la organización de la vida familiar o la división del trabajo, crean las condiciones implicadas en la pintura como que las pinturas reflejan las concepciones fundamentales de la vida social. Todas estas cuestiones quedan determinadas por la idea de que la cultura se genera en el seno de la naturaleza, del mismo modo que el hombre es concebido en el vientre de la mujer, lo que imprime a este hecho una suerte de expresión específica. Al igual que las líneas grabadas en las estatuas yoruba, los óvalos de colores de las pinturas abelam son significativos porque conectan con una sensibilidad en cuya creación intervienen —en este caso, una sensibilidad en la que, en lugar de cicatrices que señalen la civilización, encontramos pigmentos que señalan el poder:

Por lo general, las palabras que designan colores (o más estrictamente pigmentos) se aplican sólo a las cosas de interés ritual. Esto puede observarse muy claramente en la clasificación abelam de la naturaleza. Las especies de árboles son objeto de una elaborada clasificación, pero... los criterios empleados en esa clasificación son las formas de las hojas y de las simientes. Que el árbol tenga o no flores, así como el color de las flores o de las hojas, son criterios que rara vez se mencionan. Hablando en términos generales, los abelam hacen uso únicamente de los hibiscos y de una desconocida flor amarilla, y los emplean, junto con las batatas, como decoraciones (rituales). Las pequeñas plantas con flores de cualquier otro color no son de su interés, y se clasifican simplemente como hierba o maleza. Sucede algo similar con los insectos: todos aquellos que pican o muerden son cuidadosamente clasificados, pero las mariposas forman una clase enorme, sin tener en cuenta su tamaño o color. En la clasificación de especies de aves, sin embargo, el color es de vital importancia... pero en ese caso los pájaros son tótems, y, a diferencia de las mariposas y flores, desempeñan un papel fundamental en la esfera ritual... Parecería... que el color sólo puede describirse cuando es de interés ritual. Las palabras que designan a los cuatro colores son... verdaderamente palabras para los pigmentos. El pigmento es esencialmente una sustancia poderosa, y quizás no resulte sorprendente que el uso de las palabras que designan colores se limite a aquellas partes del entorno natural que se consideran ritualmente relevantes...

La asociación entre el color y la significación ritual puede verse también en las reacciones de los abelam ante las importaciones europeas. A veces, las revistas en color llegan a la aldea, y ocasionalmente se arrancan algunas páginas de éstas para atarlas a las esteras que se hallan en la base de la fachada de la casa de ceremonias.. Las páginas seleccionadas están brillantemente coloreadas, y por lo común son anuncios de comida... [y] los abelam no tienen ni idea de lo que en ellas se representa, pero piensan que, con sus vistosos colores y su inteligibilidad, es probable que las páginas escogidas sean [diseños sagrados] europeos, y por consiguiente, poderosos.¹⁰

Así, en al menos dos lugares, dos materias a simple vista tan resplandecientes como la línea y el color no extraen su energía únicamente de su atractivo intrínseco, por real que éste pueda ser. Sean como fueren las capacidades innatas para responder a la delicadeza escultórica o al drama cromático, esas respuestas se obtienen de intereses más amplios, menos genéricos y más llenos de contenido, y es a partir de este encuentro con lo localmente real que se revela su poder constructivo. La unidad de forma y contenido es, allí donde se produce y en el grado en que se produce, un acto cultural, y no una tautología filosófica. Si ha de existir una ciencia semiótica del

arte, será ese acto el que habremos de explicar. Y para hacerlo, tendremos que prestar mayor atención de la que con frecuencia concedemos a tipos de reflexión que no suelen considerarse estéticos.

II

2 respuestas a este planteo:

Una respuesta frecuente a esta clase de argumento, especialmente cuando proviene de los antropólogos, es señalar que dicho argumento puede resultar adecuado y útil para los primitivos, pues éstos entremezclan los dominios de su experiencia en un conjunto amplio e irreflexivo, pero que no puede aplicarse a culturas más desarrolladas, donde el arte surge como una actividad diferenciada que responde principalmente a sus propias necesidades. Y que, como sucede con muchos de esos fáciles contrastes entre pueblos que se hallan situados en lados diferentes de la revolución alfabeticadora, ese argumento es falso, y lo es en ambas direcciones: tanto al subestimar la dinámica interna del arte en (¿cómo podríamos llamarlas?) las sociedades ágrafas, como al sobrevalorar su autonomía en las alfabetizadas. Esta vez pasaré por alto el primer género de error —la noción de que tradiciones artísticas del tipo de las yoruba y abelám carecen de una energía cinética propia—, quizás para retornar a él en otra ocasión. Por el momento, mi intención es impugnar el segundo argumento, mediante una breve observación del núcleo de la sensibilidad en dos iniciativas estéticas bastante desarrolladas y notablemente distintas: la pintura del Quattrocento y la poesía islámica.

Para la pintura italiana, contaré básicamente con la reciente obra de Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, que adopta precisamente el tipo de enfoque que yo defiendo.¹¹ Baxandall trata de definir lo que él mismo llama «el ojo de la época», es decir, «la preparación de que el público de un pintor del siglo quince [esto es, otros pintores y "las clases protectoras"] podía echar mano ante estímulos visuales complejos, como lo eran los cuadros». ¹² Una pintura, señala Baxandall, es sensible a los tipos de técnicas interpretativas —modelos, categorías, inferencias, analogías— que la mente emplea:

La capacidad de un hombre para distinguir cierta clase de forma o de relación de formas habrá de tener consecuencias para la atención que presta a un cuadro. Por ejemplo, si es diestro en observar relaciones proporcionales, o si tiene práctica en reducir formas complejas a combina-

COMPETENCIAS
CÓDIGO:

ciones de formas simples, o si posee un rico juego de categorías para diferentes clases de rojo y marrón, tales habilidades pueden conducirlo a que su experiencia de la *Anunciación* de Piero della Francesca sea distinta a la de la gente que no las posea, y que sea más penetrante que la de otras personas cuya experiencia no le ha dado muchas habilidades relevantes para ese cuadro. Porque está claro que algunas habilidades perceptivas son más relevantes que otras para un cuadro dado: un virtuosismo en clasificar el recorrido de líneas curvas —habilidad que muchos alemanes, por ejemplo, poseían en esa época— o un conocimiento funcional de la musculatura de superficie en el cuerpo humano, no encontrarán mucho campo frente a la *Anunciación*. Buena parte de lo que llamamos «gusto» está en eso, en el acuerdo entre las discriminaciones que exige un cuadro y las habilidades para discriminar que posea el espectador.¹³

* No obstante dichas técnicas, adecuadas tanto para el espectador como para el pintor, no residen en una especial sensibilidad que posee la retina para captar el espacio focal, sino que se esbozan a partir de la experiencia general, en este caso, la experiencia de vivir la vida del Quattrocento y concebir las cosas al modo quattrocentista:

... parte del equipamiento mental con el que un hombre ordena su experiencia visual es variable, y, en su mayoría, culturalmente relativo, en el sentido de que está determinado por la sociedad que ha influido en su experiencia. Entre estas variables hay categorías con las que clasifica sus estímulos visuales, el conocimiento que usa para complementar lo que le aporta la visión inmediata y la actitud que adopta hacia el tipo de objeto artificial visto. El espectador debe usar frente a la pintura la competencia visual que posee, una competencia que sólo en pequeña proporción es, salvo casos excepcionales, específica para la pintura, y finalmente es probable que utilice los tipos de competencia que su sociedad tiene en gran estima. El pintor responde a eso: la capacidad visual de su público debe ser su medio. Cualesquiera que sean sus propias habilidades profesionales especializadas, él mismo es un miembro de la sociedad para la cual trabaja y con la que comparte su experiencia y hábitos visuales.¹⁴

Por supuesto, el primer hecho (aunque, como sucede con los abelám, sólo el primero) que debemos plantear en estos términos es que la mayoría de las pinturas italianas del siglo quince eran religiosas, y no sólo por lo que se refiere a los temas, sino también en las intenciones para cuyo fin fueron diseñadas. Las pinturas se concibieron para intensificar la conciencia humana de las dimensiones espiritua-

les de la existencia; constituyeran invitaciones visuales con las que reflexionar sobre las verdades del cristianismo. Enfrentado a una imagen impresionante de la Anunciación, de la Asunción de la Virgen, de la Adoración de los Reyes Magos, de las Negaciones de san Pedro o de la Pasión, el espectador trataba de completar dicha imagen comparándola con el acontecimiento tal como él lo conocía, y a partir de sus relaciones personales con los misterios que la imagen narra. «Porque una cosa es adorar una pintura», como apuntaba un fraile dominico al defender el virtuosismo del arte, «y otra muy distinta es aprender en una narración pintada qué adorar.»¹⁵

Aun así, la relación entre las ideas religiosas y las imágenes pictóricas (y creo que esto es cierto para el arte en general) no era simplemente expositiva; las pinturas no eran ilustraciones de catecismo. En primer lugar, el pintor, o al menos el pintor religioso, invitaba a su público a interesarse por las cosas, aunque, en segundo lugar, no desease proporcionarle una receta o sucedáneo, ni tampoco una mera transcripción: Su relación con la cultura en un sentido amplio, o con mayor exactitud, la relación de su pintura con ésta, era interactiva o, como apuntó Baxandall, complementaria. Al hablar de la *Transfiguración* de Giovanni Bellini, una reproducción generalizada, casi tipológica, de la escena (aunque por supuesto maravillosamente plástica), Baxandall la considera un vestigio de la cooperación entre Bellini y su público —«La experiencia del siglo XV de la *Transfiguración* era una interacción entre la pintura, la configuración sobre el muro y la actividad visualizadora de la mente pública, una mente que tenía diferentes accesorios y diferentes disposiciones que la nuestra»—.¹⁶ Bellini podía contar con una contribución por parte de los espectadores, y de este modo diseñar su cuadro con el fin de reclamar, y no representar, esa contribución. Su aspiración descansaba sobre la idea de construir una imagen ante la que debiese reaccionar a la fuerza una espiritualidad característica. Como señala Baxandall, el público no necesita lo que ya se ha conseguido. Lo que necesita es un objeto lo bastante rico como para reflejarse en él, lo bastante rico, incluso, para, una vez se haya visto reflejado, profundizar en él.

Por supuesto, fueron muchas las instituciones culturales que tomaron parte activa en la formación de la sensibilidad de la Italia quattrocentista y que convergieron con la pintura para producir el «ojo de la época», y no todas eran de carácter religioso (como no todas las pinturas eran religiosas). Entre las instituciones religiosas, las más importantes fueron los sermones populares, que clasificaban y subclasificaban los acontecimientos y personajes característicos del

mito cristiano mientras exponían los tipos de actitud —desasosiego, reflexión, indagación, humildad, dignidad, admiración— apropiados para cada cual, al tiempo que ofrecían un dictamen sobre el modo en que se debía representar visualmente esas cuestiones. «Los predicadores populares... instruían a sus congregaciones en un tipo de competencia interpretativa que ocupaba un lugar central en las respuestas que, en el siglo XV, evocaba la pintura.»¹⁷ Los gestos se clasificaban, las fisonomías se tipificaban, los colores se simbolizaban, y la apariencia física de las figuras centrales se discutía con esmero apologetico. «Preguntáis», anunciaba otro predicador dominico,

¿Era la Virgen oscura o clara? Alberto Magno dice que no era simplemente morena, ni simplemente pelirroja, ni simplemente rubia. Porque cualquiera de estos colores aporta por sí mismo cierta imperfección a una persona. Ése es el motivo de que uno diga «Dios me libre de un lombardo pelirrojo», o «Dios me libre de un germano moreno», o de «un español rubio», o «de un belga de cualquier color». María era una alcaición de colores, que participaba de todos ellos, porque un rostro que participa de todos ellos es un rostro hermoso. Por esta razón las autoridades médicas declaran que un color compuesto de rojo y rubio se mejora cuando se le agrega un tercer color: negro. Y a pesar de esto, dice Alberto, debemos admitirlo: estaba más cerca del lado oscuro. Hay tres razones para creerlo así: primero por una razón de color, porque los judíos tienden a ser morenos, y ella era judía; segundo, por razón de testimonio, ya que san Lucas hizo los tres retratos de ella que están ahora en Roma, Loreto y Bolonia, y éstos señalan un color marrón; tercero, por una razón de afinidad. Un hijo comúnmente sale a su madre, y viceversa; Cristo era moreno, por tanto...¹⁸

De los restantes ámbitos de la cultura renacentista que contribuyeron a definir el modo en que los italianos del siglo quince observaban las pinturas, Baxandall encuentra dos que tuvieron una especial importancia: las danzas cortesanas, que eran otro arte, aunque menor, así como una actividad estrictamente práctica que él llama medición —es decir, la estimación de cantidades, volúmenes, proporciones, relaciones, etc., con fines comerciales.

La danza tenía relevancia para la contemplación pictórica, ya que no se trataba sólo de un arte temporal relacionado con la música, sino sobretodo de un arte gráfico relacionado con el espectáculo —desfiles religiosos, mascaradas etc.—; una cuestión relativa al agrupamiento de figuras y no, o en todo caso no principalmente, al movimiento rítmico. Como tal, la danza dependía y agudizaba la capaci-

dad para discernir la interacción psicológica entre figuras estáticas agrupadas mediante pautas sutiles, una suerte de ordenamiento de los cuerpos —una capacidad que los pintores compartían y empleaban para evocar con ella las respuestas de sus espectadores—. En particular, la *bassa danza*, una danza lentamente acompañada, casi geométrica, popular en la Italia de aquel tiempo, ofrecía modelos de agrupamiento de figuras que pintores como Botticelli, en su *Primavera* (que por supuesto evoca la danza de las Gracias) o en su *Nacimiento de Venus*, empleaban para organizar su trabajo. Según Baxandall, la sensibilidad que la *bassa danza* encarnaba, «suponía una competencia pública para interpretar agrupamientos de figuras, una experiencia general sobre arreglos semidramáticos [de los cuerpos humanos] que facultaba a Botticelli y a otros pintores para suponer una similar aptitud pública en la interpretación de sus propios conjuntos». ¹⁹ Dada esa familiaridad general con géneros de danza altamente estilizados, que consistían esencialmente en secuencias discretas de *tableaux vivants*, el pintor podía contar con una comprensión visual inmediata de su propio modelo de agrupamiento de figuras, comprensión no demasiado común en una cultura como la nuestra, donde la danza es más bien un movimiento articulado en posturas, y no unas posturas articuladas en movimientos, y donde la sensibilidad general para el gesto tácito es tenue. «El problema estriba en si es posible que la transmutación de un arte vernacular y social de los agrupamientos en un arte donde la distribución de las partes no personas que gesticulan, arremeten o hacen muecas: estimular aún una fuerte impresión de interacción psicológica: es dudoso que tengamos la predisposición correcta para ver espontáneamente tal refinada carga de sentidos.» ²⁰

Más allá de esa tendencia a concebir las danzas y las pinturas como si fuesen modelos de ordenamiento del cuerpo que comportan un significado implícito se sitúa, por supuesto, otra tendencia más extendida, que afecta a la sociedad en su conjunto y particularmente a sus clases privilegiadas, por la que se considera que los agrupamientos humanos, la gama de posturas que unos adoptan en compañía de otros, no es algo accidental, sino más bien resultado de los tipos de relaciones que los hombres mantienen entre sí. Sin embargo, para Baxandall, es evidente que es el otro dominio —el de la medición— el que parece que ha tenido un mayor impacto sobre la manera en que los hombres del Renacimiento contemplaban las pinturas.

Baxandall señala que un hecho importante de la historia del arte

es que las mercancías se han transportado regularmente en envases de tamaño estándar sólo desde el siglo XIX (e incluso entonces, podría haber añadido, sólo en Occidente). «Previamente, cada recipiente —fuera barril, saco o fardo— era único, y calcular rápida y exactamente su volumen era una condición del negocio.» ²¹ Y lo mismo sucedía con las longitudes, como en el comercio textil, con las equivalencias, como en la correduría, o con las proporciones, como en la agrimensura. Sin esos conocimientos era imposible sobrevivir en el mundo del comercio, y eran precisamente esos comerciantes los que, en su mayor parte, encargaban las pinturas, aunque en algunos casos (como Piero della Francesca, que escribió un manual matemático sobre las mediciones) las pintaran ellos mismos.

En cualquier caso, tanto los pintores como sus mecenas poseían una educación similar en tales materias —estar alfabetizado significaba al mismo tiempo controlar las técnicas disponibles para juzgar las dimensiones de las cosas—. Por lo que se refería a los objetos sólidos, esos conocimientos implicaban la habilidad para descomponer masas irregulares o desconocidas en compuestos regulares y familiares, y por tanto calculables —cilindros, conos, cubos etc.—; en el caso de los objetos bidimensionales, una habilidad para interpretar superficies no uniformes por medio de planos simples: cuadrados, círculos, triángulos, hexágonos. Las alturas que ese saber podía alcanzar vienen indicadas en un fragmento que Baxandall extrae del manual de Piero della Francesca:

Tenemos un barril, cada uno de cuyos extremos tiene 2 *bracci* de diámetro; el diámetro en la parte gruesa es de 2 $\frac{1}{4}$ *bracci*, y en la parte intermedia entre ella y el extremo es de 2 $\frac{2}{9}$ *bracci*. El barril tiene 2 *bracci* de largo. ¿Cuál es su medida cúbica?

Eso es como un par de conos truncados. Cuádrese el diámetro de los extremos: $2 \times 2 = 4$. Luego, el cuadrado del diámetro medio, $2 \frac{2}{9} \times 2 \frac{2}{9} = 4 \frac{76}{81}$. Súmese eso, [lo que nos da] $8 \frac{76}{81}$. Multiplicamos $2 \times \frac{2}{9} = 4 \frac{4}{9}$. Agregamos esto a $8 \frac{76}{81} = 13 \frac{31}{81}$. Dividimos por 3 = $4 \frac{112}{243}$... Ahora, el cuadrado de $2 \frac{1}{4}$, [lo que nos da] $5 \frac{1}{16}$. Lo agregamos al cuadrado del diámetro medio: $5 \frac{1}{16} + 4 \frac{76}{81} = 10 \frac{1}{129}$. Multiplicamos $2 \frac{2}{9} \times 2 \frac{1}{4} = 5$. Lo agregamos a la suma previa, [resultando] $15 \frac{1}{129}$. Dividimos por 3, [lo que nos da] $5 \frac{1}{3888}$. Lo agregamos al primer resultado... $4 \frac{112}{243} + 5 \frac{1}{3888} = 9 \frac{1792}{3888}$. Multiplicamos esto por 11 y luego dividimos por 14 [es decir, multiplicamos por $\pi/4$]: el resultado final es $7 \frac{23600}{54432}$. Ésta es la medida cúbica del barril. ²²

Este es, como dice Baxandall, un mundo intelectual especial; pero en un mundo como ése vivían todas las clases cultas de lugares como

Venecia y Florencia. Su conexión con la pintura, y con la percepción de ésta, residía menos en los procesos de cálculo como tales que en una buena disposición para prestar atención a la estructura de formas complejas mediante otras más simples, regulares y comprensibles. Incluso los objetos implicados en las pinturas —aljibes, columnas, torres de adobe, suelos empedrados, etc.— eran los mismos que los manuales empleaban para instruir a los estudiantes en el arte de la medición. Y de este modo, cuando Piero della Francesca, esta vez en calidad de pintor, presenta la *Anunciación* avanzando desde el pórtico de una columnata de Perugia, compuesta de varios niveles, o a la Madonna en un pabellón abovedado, protegida a medias por un vestido, está invocando la habilidad de su público para ver tales formas como componentes de otras y con ello interpretar —medurar; si se quiere— sus pinturas, así como comprender su significado:

Para el hombre de comercio, casi todo era reducible a cifras geométricas existentes bajo las irregularidades de superficie: la pila de granos se reduce a un cono, el barril a un cilindro, o a una combinación de conos truncados, el manto a un círculo de material apoyado en un cono de otro material, la torre de ladrillos a un cuerpo cúbico compuesto, integrado por una cantidad calculable de cuerpos cúbicos más pequeños, etc. Este hábito de análisis es muy cercano al análisis de apariencias que hace el pintor. Así como un hombre calculaba un fardo, un pintor examinaba una figura. En ambos casos, hay una reducción consciente de masas irregulares y de vacíos a combinaciones de cuerpos geométricos... Al ser expertos en la manipulación de relaciones y en el análisis del volumen o la superficie de cuerpos compuestos, [los italianos del siglo quince] eran sensibles a las pinturas que acarreaban indicios de procesos similares.²¹

La famosa solidez lúcida de la pintura del Renacimiento no se originaba únicamente en las propiedades inherentes a la representación del plano, la ley matemática y la visión binocular.

En efecto, y éste es un detalle fundamental, todas estas cuestiones culturales más amplias, así como otras que no he mencionado, trabajaban conjuntamente para producir la sensibilidad en la que se formó y tuvo sus inicios el arte del Quattrocento. (En un trabajo anterior, *Giotto and the Orators*, Baxandall conecta el desarrollo de la composición pictórica a las formas narrativas, y más especialmente a la oración periódica de la retórica humanista; la jerarquía que el orador establecía entre el período, la oración, la locución y la palabra

era deliberadamente equiparada, por Alberti y otros, a la del pintor entre la pintura, el cuerpo, el miembro y el plano.)²⁴ Diversos pintores jugaban con diferentes aspectos de esa sensibilidad, aunque el moralismo de la predicación religiosa, el boato de las danzas, la perspicacia de la medición comercial y la grandeza de la oratoria en latín se combinaban para proporcionar lo que en efecto es el justo medio del pintor: la capacidad de su audiencia para encontrar sentido en las pinturas. Una pintura antigua, dice Baxandall, aunque podía haber omitido el atributo, es un registro de una actividad visual que uno ha aprendido a leer, como se aprende a leer un texto de una cultura diferente. «Si observamos que Piero della Francesca tiende hacia una especie de pintura del cálculo, Fra Angelico a una especie de pintura predicada, Botticelli a una especie de pintura bailada, estamos observando algo no sólo sobre ellos, sino sobre su sociedad.»²⁵

La capacidad, tan variable entre pueblos como entre individuos, para percibir el significado de las pinturas (o de poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas y estatuas) es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia. A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino una sector de ésta. Por lo tanto, una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma. Y si debe ser una teoría semiótica del arte la que trace la vida de los signos en sociedad, no podrá hacerlo mediante un mundo inventado de dualidades, transformaciones, paralelismos y equivalencias.

III

Es difícil encontrar un mejor ejemplo del hecho de que un artista trabaja con signos que tienen lugar en sistemas semióticos que se extienden mucho más allá del oficio que él practica que la función del poeta en el Islam. Un musulmán compone versos enfrentándose con una serie de realidades culturales tan objetivas para sus propósitos como las rocas o la lluvia, no menos sustanciales por ser inmateriales, y no menos tenaces por ser creadas por el hombre. Actúa, y siempre ha actuado, en un contexto donde el instrumento de su arte, el lenguaje, tiene un estatus peculiar, elevado, de una signifi-

cación tan característica y misteriosa como el pigmento abelam. Todas las cosas, desde la metafísica a la morfología, desde la historia sagrada hasta la caligrafía, desde los modelos de recitación pública al estilo de conversación informal, conspiran para hacer del habla y de la palabra una cuestión cargada con una importancia, si no única en la historia humana, sí ciertamente extraordinaria. El hombre que adopta el papel del poeta en el Islam comercia, y no con total legitimidad, con la sustancia moral de su cultura.

Para empezar a demostrar esto, resulta necesario en primer lugar reducir el tamaño del objeto de estudio. No es mi intención examinar el curso completo del desarrollo poético desde la profecía en adelante, sino sólo realizar unos pocos comentarios generales, y bastante poco sistemáticos, acerca del lugar de la poesía en la sociedad islámica tradicional —más particularmente la poesía arábiga, más particularmente en Marruecos, y más particularmente en el nivel oral y popular de la versificación—. La relación entre la poesía y los impulsos fundamentales de la cultura musulmana es, creo, bastante similar casi en cualquier parte, y más o menos desde sus inicios. Pero en lugar de tratar de demostrar esta afirmación, simplemente la asumiré, para proceder, sobre la base de un material de algún modo especial, a sugerir lo que serían los términos de esa relación —que por otra parte es incierta y difícil.

Hay, desde esta perspectiva, tres dimensiones del problema que deben ponerse en relación. La primera, como siempre en cuestiones islámicas, es el estatus y naturaleza peculiar del Corán, «el único milagro del Islam». La segunda es el contexto de actuación de la poesía, que, como cosa viva, es tanto un arte dramático y musical como literario. Y la tercera, y la más difícil de bosquejar en un espacio corto, es la naturaleza general —agonística, como la llamaré— de la comunicación interpersonal en la sociedad marroquí. Tomadas en conjunto, hacen de la poesía un tipo de acto de habla paradigmático, un arquetipo de la conversación, que requeriría, si quisiéramos descomponerlo, y si tal cosa fuera posible, un análisis completo de la cultura musulmana.

~~Para como digo, dando lugar que finaliza esta cuestión, siempre~~ empieza con el Corán. El Corán (que no significa ni «testamento», ni «enseñanza», ni «libro», sino «recitación») difiere de las otras escrituras sagradas del mundo en la medida en que contiene, no relatos acerca de Dios emitidos por un profeta o sus discípulos, sino su palabra directa, las sílabas, palabras y sentencias de Alá. Al igual que Alá, es eterno e increado, y constituye uno de sus atributos, como

la gracia o la omnipotencia, y no una de sus criaturas, como el hombre o la tierra. La metafísica es abstracta, y no se ha desarrollado de manera muy consistente, pues se ocupa, a partir de un texto eterno, la tabla bien guardada, de la traducción de la palabra de Alá a extractos de prosa árabe rimada, así como del dictado de éstos, uno por uno y sin un orden particular durante un gran número de años, de Gabriel a Mahoma, y a su vez del dictado de este último a sus seguidores, los llamados recitadores del Corán, quienes los memorizaron y transmitieron a la comunidad en general, la cual, al repetirlos diariamente, los ha mantenido desde entonces. Pero lo importante es que todo aquel que recita los versos coránicos —sea Gabriel, Mahoma, los recitadores del Corán o los musulmanes ordinarios, durante trece siglos a lo largo de una cadena ininterrumpida— no recita palabras sobre Dios, sino de él y, en efecto, puesto que esas palabras son su esencia, es Dios mismo el que recita. El Corán, como dijo Marshall Hodgson, no es un tratado, una relación de hechos y normas, sino un acontecimiento, un acto:

Nunca fue diseñado para leerse a título de información o incluso como fuente de inspiración, sino para recitarse como un acto de compromiso en el culto. ... No se trataba de leer con atención el Corán, sino de adorar a Alá por medio de éste; [el creyente] no debía recibirlo con pasividad, sino que debía reafirmarse en virtud de la recitación: el acontecimiento de la revelación era renovado en cada ocasión por uno de los fieles en el acto de culto, reviviendo [esto es, pronunciando de nuevo] la afirmación coránica.²⁶

Ahora bien, hay un buen número de implicaciones que derivan de esta visión del Corán —entre éstas, que su equivalente más próximo en el cristianismo no es la Biblia, sino Cristo—, aunque para nuestros propósitos la consecuencia más notoria sea que su lenguaje, el árabe de la Meca del siglo séptimo, se distinga no sólo como vehículo de un mensaje divino, al igual que el griego, el pali, el arameo o el sánscrito, sino como objeto sagrado en sí mismo. Incluso una recitación individual del Corán o de fragmentos de éste, se considera una entidad increada, algo que ha de ofuscar a toda fe que se centre en las personas divinas, aunque para una fe islámica, centrada en la retórica divina, signifique que la palabra es sagrada en la medida en que se parece a Dios. Una consecuencia de ello es la famosa esquizofrenia lingüística de los pueblos arabófonos: la persistencia del árabe escrito «clásico» (*mudāri*) o «puro» (*luṣṣiā*), logró que la lengua

se atuviera en lo posible a la coránica, y que por ello fuese raramente empleada fuera de contextos rituales, junto a uno u otro lenguaje vernacular no escrito, llamado «vulgar» (*‘āmmīya*) o «común» (*dārīja*), que se consideraba incapaz de comunicar verdades formales. Otra es que el estatus de aquellos que pretenden encarnar las palabras, especialmente para propósitos seculares, es sumamente ambiguo: Desvían la lengua de Dios para fines propios, lo cual, si no es en cierto modo sacrílego, se aproxima peligrosamente a ello; sin embargo, al mismo tiempo, manifiestan su poder incomparable, lo cual, si no constituye casi un culto, se le acerca en gran medida. La poesía, y especialmente la poesía expresada en lengua árabe, que rivalizaba únicamente con la arquitectura, llegó a ser el arte cardinal de la civilización islámica, al tiempo que rozaba los márgenes de la forma más grave de blasfemia.

Esta percepción del árabe coránico como modelo de lo que debería ser el habla, así como la constante censura aplicada a los modos corrientes de expresión, quedaba reforzada por el modelo de la vida musulmana tradicional. Casi todos los niños (y más recientemente también muchas niñas) van a escuelas en las que aprenden a recitar y memorizar versos del Corán. Si el niño es hábil y diligente, puede aprender los aproximadamente 6.200 versos de memoria, y llegar a ser un *hafiz*, un «memorizador», consiguiendo con ello una cierta fama entre sus parientes; pero si, como suele ocurrir, no lo consigue, podrá al menos aprender los suficientes versos como para dirigir sus oraciones, matar pollos y comprender los sermones. Si es especialmente devoto, puede incluso desplazarse a una escuela superior en algún centro urbano como Fez o Marrakech, y obtener así un sentido más exacto del significado de lo que ha memorizado. Pero tanto si un hombre se va con un puñado de versos comprendidos a medias o con la colección completa razonablemente comprendida, el énfasis principal se pone siempre sobre la recitación o sobre el aprendizaje mnemotécnico que ésta exige. Lo que Hodgson ha señalado sobre el Islam medieval —que todas las afirmaciones eran consideradas verdaderas o falsas; que la suma de todas las afirmaciones verdaderas, un corpus fijo que irradia del Corán (que al menos implícitamente las contiene todas) constituía el conocimiento; y que el modo de obtener conocimiento era plasmar en la memoria las frases que se exponían en éste— podría aplicarse hoy día a la mayor parte de Marruecos, donde, por debilitada que se experimente la fe, todavía no se ha relajado la pasión por la verdad recitativa.²⁷

Unas actitudes y un aprendizaje semejantes hacen que la vida

cotidiana quede atravesada por versos extraídos del Corán y de otros testimonios clásicos. Aparte de los contextos específicamente religiosos —las oraciones diarias, el culto del viernes, los sermones de la mezquita, las letanías con las cuentas del rosario en las hermandades místicas, la narración del Corán en ocasiones especiales tales como el mes de Ramadán, la ofrenda de versos en funerales, bodas y ceremonias de circuncisión—, la conversación ordinaria enlaza con fórmulas coránicas hasta el punto de que incluso las cuestiones más mundanas parecen quedar emplazadas en un ámbito sagrado. Los discursos públicos más importantes —por ejemplo, los que se pronuncian desde el trono— se emiten en un árabe tan clásico que muchos de los oyentes apenas sí pueden entenderlos. Los periódicos, revistas y libros árabes se escriben de forma similar, con el resultado de que el número de personas que pueden leerlos es escaso. La exigencia de arabización —la demanda popular, impulsada por las pasiones religiosas, para impartir la educación en árabe clásico, y para emplearlo en el gobierno y la administración— es una fuerza ideológica potente, que comporta una considerable hipocresía lingüística por parte de la elite política y unas dosis notables de conflicto público cuando la hipocresía se vuelve demasiado evidente. Es en un mundo de estas características, donde el lenguaje es más un símbolo que un medio, donde el estilo verbal es una cuestión moral, y donde la experiencia de la elocuencia de Dios se enfrenta con la necesidad de comunicar, en el que existe el poeta oral, y es la disposición de un mundo semejante ante los cantos y las fórmulas la que éste explora, como Piero della Francesca exploraba la de Italia ante los fardos y los barriles. «Memorizé el Corán», dijo un poeta de este tipo, al intentar explicar su arte con las lógicas dificultades que ello tiene, «pero luego olvidé los versos y sólo recordé las palabras.»

Olvidó los versos durante una meditación de tres días en la tumba de un santo célebre por inspirar a los poetas, pero recuerda las palabras en el contexto de la representación. En Marruecos, la poesía no se compone para más tarde recitarse; se compone en la misma recitación, reunidas ambas acciones en el acto de cantar la poesía en un espacio público.

Por lo común, ese espacio se halla junto a la casa de alguna persona que celebra una boda o una circuncisión, y suele estar iluminado por una lámpara. El poeta se sitúa, erguido como un árbol, en el centro del espacio, mientras sus asistentes redoblan los tamboriles a ambos lados. La parte masculina de la audiencia está sentada directamente enfrente suyo, y los hombres se levantan de vez en cuan-

do para dejar caer una moneda en su turbante, mientras la parte femenina espía discretamente desde las casas del entorno, o bien bajan los ojos desde la intimidad de los terrados. Detrás del poeta, a ambos lados, se disponen dos hileras de danzantes, con las manos de unos descansando sobre los hombros de otros mientras mueven las cabezas a medida que avanzan un par de medios pasos hacia la derecha, y un par hacia la izquierda. El poeta canta su poema, verso a verso, acompañado por los tamboriles, y en un falsete metálico, lloroso, los asistentes le acompañan en el estribillo, que suele ser fijo, y que sólo se relaciona en términos generales con el texto, mientras los danzantes adornan los temas con súbitos y extraños chillidos rítmicos.

Por supuesto, y al igual que los famosos yugoslavos de Lord Albert, el poeta no crea su texto de la pura fantasía, sino que lo construye molecularmente, pieza por pieza, como ciertos procesos artísticos de Markov, a partir de un número limitado de fórmulas establecidas. Algunas son temáticas: la inevitabilidad de la muerte («incluso si vives sobre una alfombrilla de oración»); la desconfianza ante las mujeres («que Dios salve, oh amante, a quien se deje arrebatar por sus ojos»); la inutilidad de toda pasión («tantas personas han acabado en la tumba a causa de la pasión ardiente»); la vanidad del aprendizaje religioso («¿Dónde está el erudito que puede intentar justificar el aire?»). En cambio, algunas son figuradas: las muchachas como jardines, la riqueza como un ropaje, la vida terrenal como un mercado, la sabiduría como un viaje, el amor como unas alhajas, los poetas como caballos. Y, finalmente, algunas son formales —esquemas mecánicos y estrictos de rimas, metros, versos y estrofas—. El recitante, los tamboriles, los danzantes, las solicitudes de piezas y la audiencia que profiere exclamaciones de aprobación o silbidos de censura; cada una de esas cosas se ensambla efectivamente con las restantes, formando un conjunto integral del que el poema no puede abstraerse, del mismo modo que el Corán no puede abstraerse de su recitación. Es, asimismo, un acontecimiento, un acto; constantemente nuevo, constantemente renovado.

Y, al igual que con el Corán, los individuos, o al menos muchos de ellos, matizan su habla ordinaria con versos, tropos, alusiones extraídas de la poesía oral, en ocasiones de un poema particular, otras veces relacionadas con un poeta particular cuya obra conocen, y otras del corpus general que, aunque es amplio, está, como ya he señalado, constreñido dentro de fórmulas bastante concretas. En ese sentido, tomada en su conjunto, la poesía, es un acontecimiento que es

general y regular, y más especialmente en el campo y entre las clases bajas en las ciudades, forma en sí misma una especie de «recitación»; otra colección, menos elevada aunque no necesariamente menos valiosa, de verdades memorizables: la lujuria es una enfermedad incurable, y las mujeres una cura ilusoria; la lucha es el fundamento de la sociedad y la firmeza la principal de las virtudes; la soberbia es la fuente de toda acción, mientras la hipocresía moral no es propia de los hombres; el placer es la flor de la vida, y la muerte el fin del placer. En efecto, el término para designar la poesía, *š'ir*, significa «conocimiento», y aunque ningún musulmán podría explícitamente exponer ese aspecto, permanece como una suerte de contrapeso secular, una nota a pie de página mundana, a la revelación misma. Lo que, en virtud del Corán, el hombre sabe de Dios y de los deberes contraídos con Él, de los hechos establecidos en virtud de su palabra, lo sabe de los seres humanos y de las consecuencias de serlo en virtud de la poesía.

El marco de representación de la poesía, su carácter de acto de habla colectivo, refuerza las dos principales cualidades de ésta —a caballo entre la canción ritual y la conversación llana— porque, si bien sus dimensiones formales, cuasi-litúrgicas hacen que se parezca al sermón coránico, sus dimensiones retóricas, cuasi-sociales, hacen que se parezca al habla cotidiana. Como ya he dicho, no es posible describir aquí con verdadera concreción el tono general de las relaciones interpersonales en Marruecos; uno sólo puede señalar, y esperar luego que le crean, que dicho tono es ante todo combativo, un testimonio constante del afán con el que los individuos luchan para apropiarse de lo que codician, defender lo que tienen y recuperar lo que han perdido. Por lo que se refiere a habla, la poesía concede a todo, incluso a la charla más insustancial, la categoría de combate espontáneo de palabras, una colisión frontal de blasfemias, promesas, mentiras, excusas, súplicas, órdenes, proverbios, argumentos, analogías, citas, amenazas, evasivas, halagos, que no sólo otorga un enorme prestigio a la fluidez verbal, sino que concede a la retórica una fuerza directamente coercitiva; *andū klām*, «el poseer palabras, oratoria, máximas, elocuencia», significa también, y no sólo metafóricamente, «el tener poder, influencia, fuerza, autoridad».

En el contexto poético, este espíritu agonístico aparece por todas partes. Ahora bien, no sólo aparece en el contenido de lo que el poeta argumenta —al denunciar la frivolidad de los hombres de ciudad, la bellaquería de los mercaderes, la perfidia de las mujeres, la avaricia de los ricos y la hipocresía de los moralistas—, sino que se recita

PROCEDIMIENTO FORMALISTA

es un acontecimiento que es

47

108

en función de objetivos precisos, normalmente los de aquellos espectadores presentes. Un maestro coránico local, que había criticado los fastos matrimoniales (y la poesía recitada en éstos) por considerarlos inmorales, es censurado públicamente, y se le expulsa de la aldea:²⁸

Mira cuántas cosas abyectas hacía el maestro;
Sólo trabajaba para llenar sus bolsillos.
Es codicioso, corrupto.
Por Dios, tras esta humillación,
Dale simplemente su dinero y dile «vete».
«Deja la carne de gato y sigue con la de perro.»

.....
Averiguaron que el maestro
únicamente había memorizado
cuatro capítulos del Corán
[una referencia a la obligación que tenía
de memorizar todo el libro].

Si conociese a fondo el Corán,
y pudiera considerarse un erudito,
No habría concluido tan rápidamente sus oraciones.
Su alma está poseída por malos pensamientos.
Ya que, incluso en medio de la oración,
su mente sólo piensa en mujeres;
acosaría a una si pudiese encontrarla.

Un huésped tacaño no recibe mejor trato:

En cuanto a aquel que es débil y avaro, se sienta sólo,
y es posible que no haga nada.

.....
Los que vinieron al banquete
se sintieron como en una prisión
(la comida era tan mala como en aquélla).
La gente quedó hambrienta durante toda la noche
y nunca satisfecha.

.....
La esposa del huésped se pasó toda la tarde
haciendo lo que quiso,
Por Dios, no quería ni siquiera levantarse a preparar el café.

Y un curandero, un antiguo amigo con quien el poeta se había peleado, mereció treinta versos del estilo que ahora sigue:

Oh, el curandero ya no es un hombre sensato.
Tomó el camino que lleva a ser poderoso,
y se transformó en un loco traidor.
Siguió el sendero del diablo; decía que era afortunado,
mas no creo que lo fuese.

Y así sucesivamente. El poeta no censura únicamente a individuos (pueden pagarle para que ejerza su crítica; una gran parte de esos asesinatos verbales son contratos de trabajo); también a los habitantes de una aldea, facción, o familia rival; a un partido político (una confrontación poética entre miembros de partidos, donde cada uno de ellos estaba representado por su propio poeta, tuvo que ser disuelta por la policía cuando pasaron de las palabras a los golpes); sus víctimas pueden ser incluso grupos enteros de individuos, por ejemplo, panaderos o funcionarios. Además, puede modificar la actitud de su audiencia en medio de la actuación. Cuando se lamenta de la vejez de las mujeres, osa hablar de la penumbra de las azoteas;* y cuando finalmente arremete contra la lujuria de los hombres, su mirada rinde la multitud a sus pies. En efecto, toda la representación poética tiene un tono agonístico, por mucho que la audiencia grite en señal de aprobación (y arroje su dinero al poeta), o bien le silbe y abuchee en señal de desaprobación, a veces hasta el punto de provocar su desalojo de la escena.

✓ Pero tal vez las expresiones más genuinas de ese tono sean los combates directos entre poetas que intentan superarse entre sí con sus versos. Como punto de partida, se elige un tema cualquiera —puede ser simplemente un objeto como un vaso o un árbol—, y entonces los poetas cantan alternativamente, en ocasiones durante toda la noche (y a pesar de que la multitud vocifera su decisión) hasta que uno se retira, derrotado por el otro. A continuación proporciono unos breves extractos de una contienda de tres horas, en cuya traducción se ha perdido prácticamente todo excepto el espíritu del propio hecho: Metido de lleno en la batalla, el poeta A, desafiante, «se pone en pie y dice»:

✓ En el Magreb se considera generalmente que las azoteas son un espacio destinado fundamentalmente al sexo femenino, cuya intimidad debe ser preservada de miradas indiscretas, por lo que esos espacios constituyen una fuente de peligro potencial nada desdeñable. (T)

48

24
108

Lo que Dios le concedió [al poeta rival]
lo malgasta comprando vestidos de nylon
a una muchacha;
encontrará lo que está buscando.
Y comprará lo que quiere [esto es, sexo]
e irá a visitar todo tipo de lugares [indecentes].

A su vez, el poeta B responde:

Lo que Dios le concedió [es decir, a sí mismo, al poeta B]
lo empleó en la oración, en el diezmo y en la caridad.
Y no se dejaba guiar por malas tentaciones,
ni por muchachas elegantes,
ni por muchachas pintadas;*
recuerda que debe alejarse del fuego del infierno.

Entonces, aproximadamente una hora más tarde, el poeta A, aún desafiante, y pese a que era respondido con eficacia, se pasó al enigma metafísico:

De un cielo a otro cielo transcurrirían 500.000 años,
y después de eso, ¿qué ocurriría?

El poeta B, puesto en guardia, no le responde directamente, sino que, tomándose su tiempo, irrumpe en amenazas:

Alejadle de mí [al poeta A],
o pediré auxilio a las bombas,
pediré auxilio a los aviones,
y a soldados de terrible apariencia

.....
Haré, oh señores, la guerra ahora,
incluso si es una guerra menor.
Vean, tengo el poder más grande.

Y aún más tarde, el poeta B, estimulado tras esas arengas, se recupera y replica al enigma de los cielos, pero no lo responde, sino que lo satiriza con una serie de acertijos irrefutables, concebidos para exponer la estupidez de plantear cuestiones del tipo: «¿cuántos ángeles caben sobre la cabeza de un afiler?».

* En el Magreb el tatuaje, especialmente con henna, se utiliza tanto en contextos rituales como con intenciones estéticas. (T)

Voy a responder a aquel que dijo: «Sube hasta el cielo
y observa la distancia que hay entre un cielo y otro,
en línea recta».

Voy a decirle, «Cuenta para mí todas las cosas que hay en la tierra».
Responderé al poeta, aunque esté loco.
Dime, ¿qué pecados hemos cometido, que serán castigados en el más allá?
Dime, ¿cuántas semillas hay en el mundo, que podamos consumir?
Dime, ¿cuántos árboles hay en el bosque, que puedas quemar?
Dime, ¿cuántas bombillas existen, de oeste a este?
Dime, ¿cuántas teteras están llenas de té?

En ese punto, el poeta A, injuriado, abucheado, enojado y derrotado, dice,

Dame la tetera.
Voy a asearme para la oración.
He tenido suficiente por hoy.

y se retira.

En suma, en tanto habla, o más exactamente en tanto acto del habla, la poesía se halla situada entre los imperativos divinos del Corán y el ir y venir retórico de la vida diaria, y es esa posición la que le confiere su estatus incierto y su extraña fuerza.

Por un lado, forma una especie de para-Corán, al recitar unas verdades que no son transitorias pero que tampoco llegan a ser eternas con un estilo que está más estudiado que el coloquial, pero que no llega a ser tan misterioso como el clásico. Por otro, proyecta el espíritu de la vida diaria en el ámbito, si no de lo sagrado, al menos sí de lo inspirado. La poesía es moralmente ambigua, porque no es lo bastante sagrada como para justificar el poder que realmente tiene, y no es lo bastante secular como para que ese poder sea equiparable a la elocuencia ordinaria. El poeta oral marroquí habita una región entre dos tipos de habla que es al mismo tiempo una región entre dos mundos, entre la palabra de Dios y la lucha de los hombres. Y si eso no se entiende, difícilmente podremos comprenderle a él o a su poesía, por muchos descubrimientos de estructuras latentes y análisis gramaticales de formas poéticas que podamos hacer. La poesía, o en todo caso esta poesía, construye una voz al margen de las voces que la rodean. Si puede decirse que posee una «función», sin duda es ésta.

El «arte», reza mi diccionario, cuya mediocridad me resulta particularmente útil, consiste en «la producción o combinación consciente de colores, formas, movimientos, sonidos u otros elementos

de una manera tal que conmueva nuestro sentido de la belleza», un modo de plantear la cuestión que, al parecer, sugiere que los hombres han nacido con el poder de percibir, como han nacido con el poder de captar las bromas; y que únicamente se les han de proporcionar las ocasiones para ejercer dicho poder. Como deberían indicar las afirmaciones que he hecho a lo largo de este capítulo, no creo que esto sea cierto (tampoco creo que sea cierto por lo que se refiere al humor); antes bien, mis afirmaciones señalan que «el sentido de belleza», o como quiera llamarse a cualquier capacidad para responder con inteligencia ante cicatrices faciales, óvalos pintados, pabellones abovedados o insultos rimados, no es menos un artefacto cultural que los objetos y mecanismos inventados para «conmover» dicho sentido. El artista trabaja con las capacidades de su audiencia —capacidades para ver, escuchar, palpar, a veces incluso degustar y oler—, esto es, con su comprensión. Y aunque ciertos elementos de estas capacidades son en efecto innatos —lógicamente, es preferible no ser daltónico—, éstos se hallan introducidos en la existencia real mediante la experiencia de vivir en medio de ciertos tipos de cosas que hemos de considerar, escuchar y manipular, sobre las que debemos reflexionar, a las que hemos de enfrentarnos y ante las que debemos reaccionar; variedades particulares de mariposas, tipos particulares de reyes. El arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller.

Si una aproximación a la estética puede considerarse semiótica —esto es, si se ocupa de la significación de los signos—, eso significa que no puede ser una ciencia formal como la lógica o las matemáticas, sino que debe ser una ciencia social, como la historia o la antropología. Difícilmente puede prescindirse de la armonía y la prosodia, como tampoco de la composición y la sintaxis; pero exponer la estructura de una obra de arte y dar testimonio de su impacto no son la misma cosa. Lo que Nelson Goodman ha llamado «el absurdo y peligroso mito del aislamiento de la experiencia estética», la idea de que los mecanismos del arte generan su propio sentido, no puede producir una ciencia de signos o de cualquier otra cosa; sólo un vacío virtuosismo en el análisis verbal.²⁹

Si hemos de poseer una semiótica del arte (o de cualquier sistema de signos que no sea axiomáticamente independiente), tendremos que dedicarnos a una especie de historia natural de los signos y símbolos, a una etnografía de los vehículos del significado. Tales signos y símbolos, tales vehículos del significado, desempeñan un importante papel en la vida de una sociedad, o en alguna parte de una so-

ciudad, y es eso lo que, de hecho, les otorga validez. También en este caso, el significado es uso, o con mayor exactitud, proviene del uso, y sólo analizando esos usos de una forma tan exhaustiva como la que solemos aplicar a las técnicas de irrigación o a las costumbres matrimoniales seremos capaces de averiguar algo general sobre ellos.

Esto no constituye un alegato en favor del inductivismo —ciertamente no nos hace falta un catálogo de ejemplos—, sino en favor de una transferencia de los poderes analíticos de la teoría semiótica, ya sea la de Peirce, la de Saussure, la de Lévi-Strauss o la de Goodman, desde una investigación de los signos en abstracto hacia una investigación de éstos en su hábitat natural —el mundo corriente en el que los hombres observan, nombran, escuchan y actúan.

Tampoco es un alegato en favor de una exclusión de la forma; más bien, de una búsqueda de las raíces de ésta, no en una cierta versión actualizada de la psicología facultativa, sino en lo que yo he denominado en el capítulo segundo «la historia social de la imaginación moral» —esto es, en la construcción y deconstrucción de sistemas simbólicos con los que los individuos o grupos de individuos intentan dotar de algún sentido al sinfín de cosas que les suceden—. Como señala Jacques Maquet, cuando un jefe bamileké asumió el poder, ya se había esculpido su estatua; y «tras su muerte, y aunque la estatua fue respetada, el tiempo fue erosionándola lentamente, del mismo modo que su recuerdo fue erosionándose en la mente de su pueblo». ¿Dónde está la forma en este caso? ¿En la figura de su estatua, o bien en la trayectoria de su cargo? Por supuesto, ésta se halla en ambas. Sin embargo, ningún análisis de la estatua que no tenga en cuenta su destino final, un destino tan premeditado como lo es la estructura de su volumen o el brillo de su superficie, comprenderá su sentido o percibirá su fuerza.

Al fin y al cabo, no hemos de enfrentarnos únicamente con estatuas (o pinturas, o poemas), sino con los factores que hacen que esas cosas parezcan importantes —es decir, que les conceden importancia— para aquellos que las elaboran o poseen, y esos factores son tan variados como la vida misma. Si existe algún punto común entre el conjunto de las artes y los lugares donde uno las encuentra (en Bali, los hombres componen estatuas con monedas, mientras en Australia realizan dibujos con arena) que justifique incluirlas bajo una única rúbrica de origen occidental, no es el hecho de que todas las artes apelen a un cierto sentido universal de la belleza. Tal vez ese sentido exista, aunque, según mi experiencia, lo realmente importante es si esos puntos en común permiten responder o no a la

gente ante las artes exóticas con algo más que un mero sentimentalismo etnocéntrico en ausencia de un conocimiento de lo que aquellas artes son o de una comprensión de la cultura en la cual se originan. (El uso occidental de motivos «primitivos», aparte de su indudable valor en sí mismo, sólo ha acentuado esto; estoy convencido de que muchas personas contemplan la escultura africana como una derivación de Picasso, y escuchan la música javanesa como si estuviese compuesta por un Debussy ruidoso.)

Si existe un punto en común, reside en el hecho de que parece que ciertas actividades están específicamente diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles y —se necesita acuñar una palabra en este punto— tangibles, que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos las emociones, puedan aplicarse reflexivamente. La variedad de expresiones artísticas proviene de la variedad de concepciones que los hombres tienen del modo en que son las cosas, pues se trata en efecto de una misma variedad.

Para lograr que la semiótica tenga un uso eficaz en el estudio del arte, debe renunciar a una concepción de los signos como medios de comunicación, como un código que ha de ser descifrado, para proponer una concepción de éstos como modos de pensamiento, como un idioma que ha de ser interpretado. No necesitamos una nueva criptografía, especialmente cuando ésta consiste en reemplazar un código por otro aún menos inteligible, sino un nuevo diagnóstico, una ciencia que pueda determinar el significado de las cosas en razón de la vida que las rodea. Por supuesto, habremos de ejercitarnos en la significación, y no en la patología, y deberemos tratar con ideas, y no con síntomas. Sin embargo, conectando estatuas con incisiones, palmeras de sagú coloreadas, frescos murales y versos recitados con claros en la selva, ritos totémicos, consecuencias comerciales o argumentos callejeros estaremos tal vez empezando a localizar las fuentes de su encanto en el contenido mismo de su entorno.

CAPÍTULO 6

CENTROS, REYES Y CARISMA: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL SIMBOLISMO DEL PODER

INTRODUCCIÓN

Como muchas de las ideas claves en la sociología de Weber —*verstehen*, legitimidad, ascetismo intramundano, racionalización—, el concepto de carisma adolece de una indefinición de referentes: ¿indica un fenómeno cultural o psicológico? Al constituir a la vez tanto «una cierta cualidad» que indica que un individuo mantiene una relación privilegiada con las fuentes del ser como un poder hipnótico que «ciertas personalidades» poseen para desatar pasiones y dominar a los espíritus, no está claro si el carisma es el estatus, la emoción o una cierta fusión ambigua de ambos. El intento de escribir una sociología de la cultura y una psicología social en un único cuerpo de afirmaciones es lo que proporciona a la obra de Weber su complejidad orquestral y su armoniosa profundidad. Pero también es lo que le proporciona, especialmente para los oídos menos avezados en la polifonía, su esquizofrenia crónica.

En la obra de Weber, esa complejidad se controlaba, y esa esquizofrenia se contrarrestaba gracias a su extraordinaria habilidad para mantener la unidad lógica entre ideas opuestas, lo que es una buena muestra de su propia categoría intelectual. Sin embargo, en épocas más recientes y menos heroicas, la tendencia que han seguido numerosos investigadores ha consistido en reducir la influencia de su pensamiento concentrándose en una de sus dimensiones, por lo común en la psicológica; y en ningún sitio puede documentarse esto con mayor claridad que en relación con el carisma.¹ Un número enorme de personas, desde John Lindsay hasta Mick Jagger, han sido calificadas de carismáticas, principalmente en aquellos ámbitos en que éstos han conseguido interesar a un cierto número de personas por el resplandor de su personalidad; además, la principal interpretación de ese auténtico aumento de liderazgos carismáticos en los nuevos Estados ha establecido que se trata del producto de una psicopatología estimulada por el desorden social.² En razón del psicologismo

■ Bibliografía de Trabajos Prácticos:

Maquet, Jacques.

La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte.

Madrid, Celeste Ediciones, 1999.

DISEÑO Y ESTUDIOS CULTURALES

DEVALLE

Agradecemos la labor totalmente desinteresada
de Javier García Bresó, traductor de esta obra.

Índice

Título original: *The Aesthetic Experience*
An Anthropologist Looks at the Visual Arts.
Yale University Press, 1986

© 1986, Jacques Maquet

Copyright de esta edición
© 1999, CELESTE EDICIONES
Fernando VI, 8. 28004 Madrid
Tel.: 91 310 05 99. Fax: 91 310 04 59
Tel.: 902 118 298

Diseño: Celeste Ediciones, S. A.
Traductor: Javier García Bresó
Ilustración de cubierta: Máscara Tikar (Camerún)
ISBN: 84-8211-180-9
Depósito legal: M-3.426-1999

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones
establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial
de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,
y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler
o préstamo públicos.

Impresión: Fareso, S. A.
Impreso en España – Printed in Spain

Prefacio	7
Prólogo a la edición española	9
Prólogo: Perspectivas	13
1. La construcción de la realidad por parte de los antropólogos ..	17
• PARTE I: EL ARTE EN LA EXPERIENCIA HUMANA	31
2. El arte en la realidad cotidiana	33
3. La visión estética	45
4. La significación de la forma	57
5. La visión estética como contemplativa	75
6. La experiencia estética en otras culturas	87
7. El arte en otras culturas	95
PARTE II: EL OBJETO ESTÉTICO COMO SIMBÓLICO	109
8. Los significados en los objetos estéticos	111
9. Las formas visuales como signos	125
10. Las formas visuales como símbolos	137
11. La cualidad estética	155
12. Las preferencias en el arte	175
13. Entre creadores y espectadores	187
14. La visión estética, una experiencia desinteresada	201
• PARTE III: EL OBJETO ESTÉTICO COMO CULTURAL	211
15. El componente cultural en los objetos estéticos	213
16. El segmento estético de una cultura	225
17. Las técnicas de producción y las formas estéticas	233
18. Las redes sociales y las formas estéticas	251
19. Las formas estéticas y otras configuraciones ideacionales	277
Conclusión: El nexa individual	297
Apéndice: La antropología estética como un conocimiento crítico ..	299

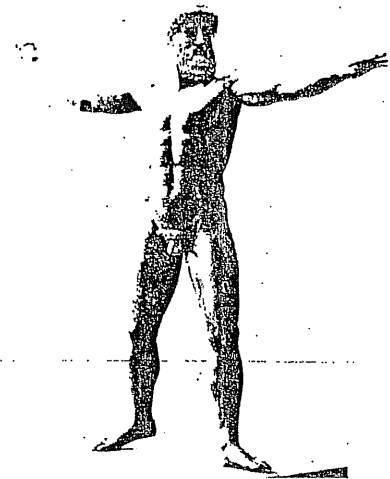
15. El componente cultural en los objetos estéticos

Es un "hecho observado", escribieron el antropólogo Clyde Kluckhohn y el psicólogo Henry Murray, "que cada hombre es como todos los otros hombres, como algunos otros hombres, como ningún otro hombre"¹. En esta sucinta frase, pretendieron establecer una estructura en la que categorizar los determinantes de la personalidad. Podemos usar la misma estructura para distinguir en cualquier conducta y en cualquier artefacto el componente humano, cultural y singular. Esta distinción es, por supuesto, puramente intelectual. Uno no puede sensitivamente percibir los componentes como aspectos diferentes, ni físicamente separados de ellos. A pesar de todo esta distinción es una herramienta útil de análisis.

Habiendo reconocido los componentes, puede prestarse atención exclusiva a uno de ellos, otorgándole prioridad sobre los otros. Así, hemos relacionado la experiencia estética y la cualidad estética con el componente humano. El modo contemplativo de la consciencia fue interpretado sin duda como una función del sistema neurofisiológico común a todos los organismos humanos; las significaciones simbólicas de los objetos estéticos se percibían como conectadas con la experiencia común de la condición humana; y el valor definitivo del orden se consideró que estaba arraigado en la capa inconsciente de nuestra psique.

El componente cultural es también importante en el análisis de la experiencia estética. Sin embargo, las dos posiciones que prácticamente ignoran la relevancia de la cultura en las creaciones estéticas han sido importantes en el pensamiento occidental:

En la tradición occidental desde la antigüedad griega, una tendencia intelectual duradera ha planteado de varias formas que el gran arte surge de un mundo diferente del visible y tangible en que vivimos, y que revela este mundo ideal o al menos da un vistazo de él. Esta tendencia normalmente se refiere al platonismo, aunque muchas de sus variaciones son diferentes de la doctrina original de Platón. *El idealismo metafísico* es la mejor



Atribuido a Calamis. Zeus de Artemisa.
Hacia 460 a. C. Museo Nacional, Atenas.
Foto de Boissonas.

designación, ya que se dice que el artista encuentra la inspiración en las ideas mejor que en las formas visuales, y porque las ideas se construyen como ontológicas mejor que como puramente mentales².

Permítannos comenzar esta breve discusión de la tendencia metafísica idealista aludiendo al famoso mito de la cueva de Platón. Los prisioneros están encadenados en una cueva de cara a la pared. Detrás de ellos hay un fuego; entre ellos y el fuego, la gente pasea en procesión. Los prisioneros, que no pueden moverse o mirarlos detrás de ellos, sólo ven moverse sombras echadas sobre la pared delante de

ellos. Como nunca ven la procesión, toman las sombras como que son gente real.

Lo que se conoce a través de nuestros sentidos —la multiplicidad de la gente, los animales y las cosas de nuestro alrededor— es también una procesión de sombras proyectadas por Ideas eternas e inalterables. Una Idea es como una esencia independientemente inalterable —diríamos un prototipo— del que vemos sólo réplicas imperfectas en la naturaleza. Existe la Idea del Árbol, e innumerables árboles. Debería añadirse que, para Platón, las Ideas pueden entenderse sólo por la razón, así difícilmente podrían servir como modelos visuales a un pintor o un escultor. Sin embargo, para el neoplatónico Plotinus, que vivió ocho siglos después de Platón, los grandes artistas tienen una percepción intuitiva de las Ideas que pueden incluir en sus obras. Por ejemplo, los observadores del Zeus de Calamis se hacen más conscientes de la Idea del Hombre al filo de su madurez a través de esta escultura que mirando a los hombres hermosos reales.

La concepción de que el arte revela algún reino ideal más allá de las apariencias del mundo de los fenómenos ha persistido a través de algunas tendencias filosóficas medievales y renacentistas en las obras de Schopenhauer en el siglo XIX y los ensayos de Wassily Kandinsky en el siglo XX. A nivel popular, el idealismo metafísico ha sido interpretado en la vaga y

extensa creencia de que los artistas tienen alguna misteriosa comprensión de la mente y la naturaleza. No diferente a los profetas, tienen acceso a lo que está detrás de lo ordinario y tangible, y a través de su arte, tienen el poder de compartir con nosotros algo de sus revelaciones.

Las ideas eternas y la realidad definitiva; el noumeno superior a lo que los sentidos puedan percibir, se concibe como trascendental y absoluto. Así, no son dependientes de una cultura particular. Porque las ideas son metafísicas, autosuficientes e inmutables, no están sometidas a la variabilidad cultural. Y porque el gran arte es una reflexión parcial del mundo ideal, es también libre de limitaciones culturales. Ha de ser valorado en relación con ese mundo, no con los valores culturales efímeros. Así, no incluye un componente cultural.

La libertad del arte de determinantes culturales es una ilusión. Los ejemplos de las obras de arte que muestran Ideas eternas se buscan normalmente en la estatuaria griega clásica del siglo V a. C. y en las esculturas del neoclasicismo de los siglos XVII y XVIII en Europa. Es alrededor de estas representaciones humanas que las palabras *belleza*, *sublimidad*, *nobleza* e *idealización* se repiten profusamente. Incluso si tomamos en consideración todos los objetos estéticos inspirados por el modelo griego clásico —por ejemplo, las estatuas de Buda del estilo hindú de Gandhāra del siglo II al IV de la era cristiana— esta producción clásica es manifiestamente una determinación de la cultura. No está más próxima a la Idea eterna de la figura humana de lo que lo están las representaciones “conceptuales” de los hombres y las mujeres, por ejemplo, los egipcios o los Dogon, los cubistas o los artistas pop, y Moore o Giacometti. Si hubiera un arquetipo o una Idea eterna del cuerpo humano en alguna parte en el inconsciente colectivo o en la mente consciente, habría al menos alguna convergencia en sus figuraciones visuales. Obviamente, éste no es el caso.



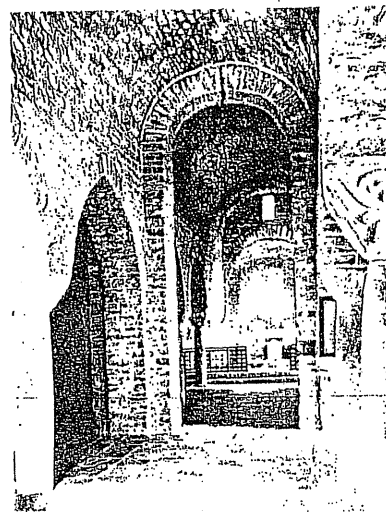
Cabeza de Buda. Gandhāra, Pakistán.
Siglo IV. Victoria and Albert Museum,
Londres

El idealismo metafísico también niega la relevancia de los componentes singulares y humanos. La singularidad del modelo y la idiosincrasia del artista no deberían influir en el objeto estético, ya que su valor sólo depende de ser una reflexión no distorsionada de la Idea. Por la misma razón, el componente humano —la neurofisiología común y la experiencia existencial común— es irrelevante en la perspectiva del idealismo metafísico. Se cree que las Ideas, como los objetos, dominan totalmente al sujeto; que los artistas y, a través de los artistas, los observadores son espectadores pasivos de las epifanías de otro mundo; y que este otro mundo se manifestaría incluso sin espectadores.

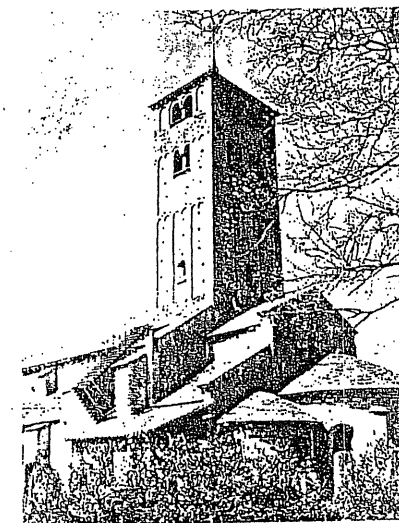
Tal transcendentalismo, implícito en el enfoque idealista para los objetos de arte, es extraño a la realidad intelectual construida en este siglo. A pesar de todo, a veces aún persiste en nuestras mentes de forma atenuada la opinión de que la creación, la apreciación y la experiencia de los objetos estéticos escaparían misteriosamente a cualquier influencia cultural. O, como en un sueño recurrente, fantaseamos con un mundo de entidades brillantes y con existencia propia en las que el arte sería el puente y la puerta. Pero, cuando sobrios, reconocemos que el componente cultural está tan presente en el arte como en cualquier otra producción y actividad humana.

El romanticismo es la otra tendencia intelectual que minimiza el componente cultural en el arte. Lo hace así al enfatizar el componente singular.

Durante el dominio del romanticismo sobre la escena intelectual y artística —en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX— el principio fundamental de esta reacción contra el clasicismo y su racionalidad universal fue que el arte expresaba la unicidad de una persona excepcional, un genio. Un genio que no era de aprendizaje ni de progreso lento; él estaba inspirado, incluso obligado a crear fuera de la necesidad interior que surgía desde su propia singularidad. El ambiente social, reconocido como el principal determinante en las vidas ordinarias de la gente corriente, era un obstáculo contra el que los artistas deberían revelarse si querían ser grandes. Su genuinidad y espontaneidad no deberían ser inhibidas por las restricciones sociales. Los artistas no pensaban inspirarse en un dios, un demonio o una musa (aunque estas metáforas se usaban comúnmente) sino por una fuerza única para cada uno de ellos. Cómo los románticos concebían la naturaleza de esta unicidad no importa para nuestra discusión actual; lo que es de interés para nosotros es que esta voz



Abadía de Saint-Martin-du-Canigou. Pirineos orientales, Francia. Siglo XI. Foto de J. Dieuzaide, de Zodiacque, Francia.



Iglesia de Chapaize. Saône-et-Loire, Francia. Foto: Zodiacque, Francia.

interior se consideraba como independiente de la sociedad. Era, cómo diríamos, cultura-libre.

Hoy, estas concepciones románticas ya no se mantienen en los historiadores de arte y los estéticos. A pesar de todo, aún influyen en el discurso estético. En la originalidad de los juicios críticos y la autoexpresión se dan altas marcas. También influyen los estereotipos populares; por ejemplo, se espera que los artistas sean “diferentes”, “marginales” o “bohemios”.

Ciertamente, cada individuo es único como creador y como observador en el campo estético, justamente como cada persona es única en otros campos del esfuerzo humano. Esta singularidad está arraigada en el patrimonio genético particular de cada individuo. Como la vida revela, la singularidad se extiende, porque la acumulativa experiencia modela lentamente a cada uno de nosotros —sin duda, dos historias de vida no son iguales—. Pero el componente singular está limitado en el campo estético como lo está en otros campos.

El fenómeno del estilo en las artes visuales deja esto claro. El estilo es una configuración constante de las formas que puede percibirse visualmente en un conjunto de objetos. Hay un estilo colectivo hecho de patrones comunes a los artefactos de una escuela de pintores, un grupo de talla-

dores de madera en la misma sociedad tribal en el mismo período, o una corporación de masones y picapedreros construyendo iglesias en una vasta área regional. Y hay un estilo individual cuando una configuración constante de formas pueden descubrirse en todo, o la mayoría, de las obras de arte creadas durante la carrera de una persona.

Cuando se visitan las ciudades antiguas de la Europa occidental, uno puede rápidamente percibir los estilos colectivos en la arquitectura. Los observadores, a primera vista, distinguen las características del estilo románico —arcos semicirculares, bóvedas de cañón, paredes gruesas y torres macizas— en diversas iglesias. En otras, ubican fácilmente la configuración gótica —arcos apuntados, bóvedas de nervadura, contrafuertes volantes, naves altas y torres grandes. Reconocer los estilos era un juego que realizaba con mis padres cuando, de niño, viajaba con ellos. En un museo, no es necesario identificar un cuadro particular por su título, autor y fecha antes de clasificarla como impresionista o cubista. Ni hemos de leer las etiquetas para señalar que una máscara es Baulé o Senúfo, o que una estatua de Avalokitesvara es hindú o japonesa.

Si se descubre un objeto visual hasta ahora desconocido, puede normalmente determinarse dónde y cuándo se hizo sólo por su estilo. El estilo es el primer criterio utilizado por los arqueólogos e historiadores del arte cuando tienen que resolver la cuestión del origen. Suponiendo que *El Portugués* de Braque se descubriese hoy en un sótano de la ciudad de Nueva York sin ninguna identificación, los historiadores de arte y los expertos no tendrían dificultad de atribuirlo a una escuela cubista y determinar que se pintó en París entre 1905 y 1915. Esta atribución, basada exclusivamente sobre la evidencia estilística, sería incuestionable. Sólo el asunto de la autenticidad —¿Es una falsificación?— permanecería abierto; sería investigado por otros medios distintos al estudio estilístico, por ejemplo, por análisis químicos y radiográficos. Si el objeto reflejase sólo, o incluso principalmente, la originalidad de un genio desconocido, sería imposible situarlo en la cultura de un grupo, una tendencia o un período. Un estilo colectivo encarna el componente cultural de un objeto estético.

Los estilos individuales también existen. El estilo individual de un pintor puede ser tan evidente que otro hábil pintor puede imitarle y crear "originales" en el estilo del primer pintor. En 1937, un cuadro hasta ahora desconocido fue ofrecido al Boymans Museum, en Rotterdam. Los expertos lo atribuyeron a Jan Vermeer (1632-75), y uno de ellos señaló que era la obra maestra de Vermeer. El museo lo compró. En 1945, después que



Bodisatva Avalokitesvara. Este de la India. Siglo XII. British Museum, Londres.

otros dos Vermeers recientemente descubiertos fueran comprados, uno por el Royal Museum de Amsterdam y el otro por el Field Marshal Göring, fue arrestado un oscuro pintor llamado Van Meegeren por haber vendido un tesoro nacional, un Vermeer, al enemigo en tiempo de guerra. Como defensa, Van Meegeren aseguró haber vendido sólo un Vermeer falso que



Jan Vermeer. *Mujer leyendo una carta.* Hacia 1662-64. Rijksmuseum, Amsterdam.



Han Van Meegeren. *Los discípulos en Emaús.* Hacia 1936. Archives Centrales iconographiques. Copyright A.C.L., Bruselas.

El estilo de Vermeer es una aproximación particular a un estilo colectivo más amplio de una escuela de pintura de género holandés del siglo XVII. Un estilo individual pertenece al estilo colectivo justamente como una variación musical pertenece al tema: es una modificación y limitación del tema.

Otorgando principal importancia a la singularidad del artista en el proceso creativo, el romanticismo niega, o al menos ignora, la significación

había pintado él mismo, parecido a los otros comprados por los museos holandeses. Para convencer a la corte, tuvo que pintar, bajo condiciones controladas, otro Vermeer.

Esta historia prueba que los estilos individuales sin duda existen. Si pueden hacerse con éxito nuevos cuadros en el estilo de Vermeer e incluso venderse como Vermeers originales, entonces desde luego expresan la configuración de las formas de Vermeer. Pero incluso en un caso extremo semejante, el estilo individual se basa sobre un estilo colectivo más extendido, el género holandés del siglo XVII con cuadros de escenas de la vida diaria. Más precisamente, los cuadros del género de Vermeer son pintados en el estilo colectivo de los caravaggistas de Utrecht, "pintores que van a Roma en la primera década del siglo XVII y fueron influenciados por los métodos técnicos de Caravaggio". Las escenas de interior eran situadas en un espacio de poca profundidad y eran producidas en matices tibios con los realces sobre algunos artículos, tales como ricas piezas de

de la cultura en los objetos estéticos. Esto es engañoso. El estilo, como una configuración colectiva de formas, proporciona la estructura en la que los artistas desarrollan sus propios enfoques individuales. El componente singular de un objeto estético está, por decirlo así, rodeado por el componente cultural.

A diferencia del idealismo metafísico y el romanticismo, la visión antropológica expresada por Kluckhohn y Murray es completa y equilibrada. El paradigma de los tres componentes puede aplicarse con utilidad a los fenómenos estéticos.

"Como todos los otros hombres", cada humano atraviesa un ciclo de nacimiento-a-muerte. Todos nosotros necesitamos comer y dormir cada día. Somos hombres o mujeres y nos reproducimos sexualmente. El largo período de maduración de nuestra descendencia exige alguna clasificación de las necesidades de la organización social. Este componente humano es metacultural, basado sobre las cosas en común entre todos los hombres y mujeres: los organismos neurofisiológicos específicos, los requisitos sociales similares, los idénticos conjuntos activos de las respuestas cognitivas, afectivas y contemplativas en el entorno de la tierra. Los aspectos de la conducta y la producción que puedan estar lógicamente relacionados con estas cosas en común no son determinaciones de la cultura. Por esta razón, preparan una comprensión directa a través de las posibles fronteras culturales. Una talla africana tradicional que simboliza el sexo o la muerte, la alegría o el temor, la amistad o la jerarquía puede ser directamente comprendida por los observadores no africanos como que representa estas ideas.

"Como algunos otros hombres" —los hombres que pertenecen a la misma sociedad, la misma clase, o al mismo grupo— comemos sólo los alimentos que comen los otros miembros de nuestra sociedad, clase o grupo. Hablamos la lengua que ellos hablan, nos casamos de acuerdo con las mismas reglas, creemos en los mismos dioses y los adoramos en los mismos templos. El componente cultural se refiere a esa parte de nuestra conducta que es similar a todos los miembros de la sociedad en que hemos nacido o en la que vivimos y a esa parte de los artefactos que es similar a los artefactos hechos en la misma sociedad. Los estilos estéticos están arraigados en el componente cultural, que puede ser una cultura societal —asociada con una nación (el estilo japonés) o un reino tradicional (el estilo Benin) o una cultura de clase (el estilo proletario), o una cultura institucional (el estilo jesuita o bauhaus).

Comparada con toda la gama de posibilidades definidas por el componente humano, la gama cultural está limitada. Puede entenderse como el resultado de un proceso de exclusión. Entre todos los alimentos que podemos asimilar fisiológicamente, entre todos los lenguajes que podemos hablar, entre todas las visiones del mundo que tienen sentido, entre todas las configuraciones de las formas que se pueden usar para representar la figura humana, sólo alguna —a veces sólo una— es ofrecida por la cultura a sus portadores. En el año 1875, el pueblo francés ciertamente tenía una gran selección culinaria desde la que escoger pero no incluía *borscht*, *chop suey* o *tempura*; podían hablar sólo francés como lengua de comunicación cotidiana; podían adherirse a la visión del mundo cristiana, racionalista, o también, judaica, pero no a una islámica, hindú o taoista; y los pintores franceses podían ser académicos o impresionistas. En esta perspectiva, el componente cultural puede construirse como obtenido al excluir alguna de las posibilidades en el espectro humano.

“Como ningún otro hombre” en nuestra cultura, cada uno de nosotros habla la lengua cultural común. Cada uno de nosotros maneja el oficio aprendido con otros aprendices y crea formas al utilizar el repertorio del estilo culturalmente aceptado de una manera única. Algunos aspectos de nuestras acciones, procedimientos y resultados reciben nuestras marcas singulares mejor que otras. El acento individual del hablante se nota fácilmente y se reconoce inmediatamente mientras que la singular manera en que cada uno de nosotros escribe no es tan perceptible. El resultado más complejo de un esfuerzo, lo más claro son los indicios de unicidad del actor. La singularidad puede estar más en las relaciones entre los elementos que en los mismos elementos. Es análoga a la unicidad de cada rostro humano: cada rasgo puede encontrarse idéntico en otro rostro, pero no la configuración total de todos ellos.

Como lo cultural se incluye en lo humano, así lo singular se incluye en lo cultural. Humano, cultural y singular se relacionan cada uno en el otro como las muñecas rusas, por inclusión. Esto también supone, en la mayoría de los casos, un proceso de restricción. Respecto a los alimentos disponibles en mi sociedad, expreso mi unicidad al preferir alguno y abstenerme de otros y raramente invento una nueva receta. Igualmente, visto de una manera única al elegir algunos artículos entre los considerados apropiados en nuestra sociedad en un cierto tiempo y raramente se diseña un equipo original o se tiene uno diseñado para mi uso exclusivo.

Durante los siglos XIX y XX, las redes de comunicación internacional de ideas, artefactos y gente han incrementado considerablemente la gama de lo

que cada sociedad industrial dispone para sus miembros. El resultado es que hay más de lo que elegir. Pero la diferencia individual se logra incluso al decrecer la gama de lo que está disponible. En el campo de las formas visuales, nuestra información se ha vuelto enciclopédica y la gama de estilos aceptables ha aumentado considerablemente. En el pasado, incluso en las grandes tradiciones, un único estilo fue normalmente dominante en una o varias sociedades durante un cierto período. Los creadores de las formas, y sus audiencias, estaban limitados a las variaciones dentro de la estructura del estilo dominante.

Entre los tres componentes también están las relaciones de prioridad lógica. Lógicamente, el componente humano está primero: uno puede colocar un concepto de ser humano como tal, sin determinaciones culturales e idiosincrásicas, y razonar acerca de este ser humano abstracto. Esto es lo que los filósofos hacen normalmente. Uno no puede colocar un ser puramente cultural que tampoco sería humano. Lo mismo sería exacto para la única configuración de las particularidades: han de predicarse sobre un ser que sea humano y cultural. Los estilos singulares de Picasso y Braque entorno a los años de 1910 sólo se pueden contrastar como variaciones del cubismo, el estilo cultural que ambos utilizaron.

Quizás los antropólogos no hayan “descubierto” la cultura, pero ciertamente la han puesto en el centro de sus construcciones de la realidad. Este foco sobre la cultura se expresa en su aproximación a cualquier fenómeno que estudien: lo consideran como cultural y enfocan sus análisis sobre su componente cultural. Como en las personalidades concretas, las conductas, y las cosas, los antropólogos no pueden desenredar un componente de los dos restantes y considerar a cada uno por separado. Para ellos, el énfasis sobre lo cultural significa la conciencia de ello, y no la exclusiva atención de ello.

Esta conciencia de lo cultural proporciona, en realidad, la mejor perspectiva para elucidar, tanto como posibilitar, la interacción entre los tres componentes. La dimensión cultural es, como se dijo, más extensa y significativa que la singular. La forma masculina y femenina en que los estudiantes se visten en el campus difiere de la forma en que los hombres y mujeres de edad se visten en las oficinas de negocios, y dentro de cada una de las personas de la población las diferencias son obvias. Pero esto último, las diferencias intragrupalas, son menos impactantes que las intergrupales. Si esta observación impresionista es correcta, el factor cultural sería en este caso más significativo que la dimensión singular. Observaciones simi-

lares pueden hacerse en el campo de la estética. Existen más semejanzas arquitectónicas entre las iglesias románicas construidas en el centro de Francia durante el siglo XII que entre aquellas iglesias románicas y catedrales góticas del norte de Francia levantadas alrededor de la misma época. La obra de Andy Warhol es ciertamente idiosincrásica, a pesar de todo refleja con fuerza —y se explica— el medio ambiente artístico y literario de la ciudad de Nueva York en los años sesenta.

El componente humano es más fundamental que el componente cultural. Sin embargo, las necesidades universales se encuentran colectivamente en una variedad de objetos culturales. A través de sus formas bien integradas, el Partenón, el Taj Mahal y Notre Dame inducen a la contemplación estética. Pero esta conclusión es sólo un primer paso. También queremos conocer cómo los diferentes estilos de estas tres obras maestras afectan y embellecen las experiencias visuales. Lo cultural es el dominio de la variedad y multiplicidad, el dominio de lo visible, mientras que lo humano es su fundamento uniforme. Es con lo cultural como se establece el comercio visual.

Los encuentros entre los objetos culturales y los observadores singulares generan la experiencia estética arraigada en un modo de consciencia común para todos los humanos. Enfocar nuestra atención sobre el componente cultural, en el modo antropológico, es el enfoque más prometedor en esta etapa de nuestro estudio.

16. El segmento estético de una cultura

Enfocar nuestra atención sobre el componente cultural de un objeto estético no es fácil. Aunque conceptualmente los tres componentes se distinguen claramente, en los objetos concretos no pueden separarse. De modo que, en lugar de tomar el arduo sendero del análisis del artefacto, deberemos considerar los objetos estéticos en su contexto cultural. La mejor forma de comprender el componente cultural en un objeto es volver a situarlo en la cultura concreta en la que es una presencia viva.

El contexto cultural es donde el artefacto está funcionando como un artículo que tiene una relevancia estética. Más a menudo, es la cultura de la sociedad donde el objeto se hace, pero también puede ser donde el objeto ha sido asimilado como "bueno para mirar".

Los contextos culturales en donde se localizan los objetos estéticos son, en la época contemporánea, las culturas nacionales. En el mundo de hoy, una nación es una sociedad más amplia y más significativa para cada uno de nosotros. Un estado nacional da a sus ciudadanos su identidad esencial a través de un pasaporte; sanciona el uso de una lengua oficial; y regula las escuelas y los juzgados, el matrimonio y la herencia, las profesiones y los negocios. Es dentro de la estructura nacional donde encontramos los factores esenciales necesitados durante nuestro ciclo de vida. Por esa razón, se puede llamar a una sociedad total. En otros tiempos, un grupo de bandas de cazadores, una tribu, un reino tradicional, o una ciudad estado constituían una sociedad total para sus miembros.

Una sociedad total es percibida, por aquellos que viven en ella, como que se extiende más allá de las vidas individuales de sus miembros. Existía antes de que yo naciera, y existirá después que muera. Y, sin duda, generalmente abarca muchas generaciones. Nacer en una sociedad total es hacerse heredero de una propiedad colectiva, moral y material. La cultura social es ese enorme patrimonio del que cada miembro de la sociedad se apropiará lentamente durante una vida completa.

Los objetos estéticos, y los objetos de arte donde se reconocen como tales, se incluyen en estos patrimonios societales. Pero, ¿qué posición deberían asignarles los observadores cuando analicen un patrimonio complejo y diversificado? Esto no es una tarea fácil, ya que una cultura abarca casas, castillos y carreteras construidas por las generaciones precedentes; doctrinas filosóficas, códigos de ética, y ciencias elaboradas o adoptadas por los miembros de la sociedad; así como formas específicas de gobierno, parentesco, producción de comodidades y transacción económica.

Para poner algún orden en los análisis antropológicos de este conglomerado de elementos culturales, diversos antropólogos dividen las culturas societales en tres niveles. Cornelius Osgood estuvo entre los primeros antropólogos que lo hicieron así. En sus estudios sobre la cultura Ingalik, Osgood trató en tres volúmenes separados su cultura material, social y mental¹. Independientemente, pero menos explícitamente, utilicé un orden similar en mi trabajo de campo en Ruanda y en mis estudios sobre las redes del poder y los tipos de civilizaciones del África subshariana². Existen otras formas de organizar los asuntos culturales para los propósitos descriptivos y analíticos. Pero, como el modelo de tres capas ha probado que es satisfactorio en otros estudios, lo utilizaremos en el campo estético. Los tres niveles son, en mi formulación, el productivo, el societal y el ideacional³.

Las formas organizadas en un orden visual son las que hacen a un artefacto estético. Las organizaciones formales pertenecen al nivel ideacional. Como la lengua, la ciencia, la filosofía, el sistema de creencias o la legislación, el estilo constituye una configuración ideacional. La palabra *configuración* sugiere la integración de los elementos en un sistema, y la palabra *ideacional* indica que los elementos de estos sistemas son las ideas, no las relaciones entre la gente ni los recursos materiales. Un objeto visual estético es un foco alrededor del cual se entrelazan las diferentes clases de relaciones humanas, y es, por supuesto, una cosa material. Pero lo que le hace estético es su habilidad para sustentar la contemplación estética y eso depende de la configuración de las formas visuales.

Las otras configuraciones ideacionales también tienen dimensiones productivas y societales, pero lo que es específico a ellas es que son sistemas de ideas. Lo que importa de la lengua son las significaciones, no los sonidos o las palabras impresas —aunque sean soportes indispensables para las significaciones—. Lo que importa en un libro de filosofía o ciencia no es la materialidad del libro, sino su estímulo de la respuesta cognitiva en una mente preparada —aunque sin el libro, no habría ninguna cogni-

ción—. Análogamente, aunque el artefacto material es el apoyo necesario, lo que importa es la forma que estimula una respuesta estética.

Las configuraciones estéticas pertenecen principalmente al nivel ideacional, pero no exclusivamente. También están significativamente presentes en los otros dos niveles.

Como otros artefactos, los objetos estéticos deben ser producidos materialmente. Así, también pertenecen al nivel productivo de una cultura. El sistema de producción de una sociedad tiene que ver con los materiales brutos y la energía potencial contenida en el medio ambiente societal, y con los procesos productivos. Esto último debería aplicarse a la transformación de los recursos medioambientales en productos necesarios para la supervivencia y el desarrollo de la sociedad total. Los sistemas de producción de una sociedad son la línea fronteriza entre la naturaleza (el medio ambiente) y la cultura (las técnicas). Los objetos estéticos, y las obras de arte donde existan, están sometidos al mismo proceso de producción que los otros artículos producidos en la sociedad. La materia desde la cual se hacen procede de los mismos recursos medioambientales, y las técnicas utilizadas para hacerlos es similar a aquéllas empleadas para otros artefactos. Las máscaras tradicionales de África se hacían de madera suave encontrada en las selvas alrededor de las aldeas, la misma madera se utilizaba para tallar cuencos, imágenes, cucharas y bastones, y las mismas herramientas eran manejadas por los mismos artesanos. Las esculturas de metal de Calder se soldaron según las técnicas usuales de los astilleros. Los dioses y las divinidades de Grecia se tallaron en mármol extraído de las canteras que proporcionaban las planchas utilizadas para la construcción de los templos y los mercados.

Alrededor de los objetos estéticos, las redes de las relaciones involucran a los miembros de la sociedad total que han desarrollado, y algunas se han formalizado en instituciones tan impresionantes como el Museo Metropolitano de Arte, en la ciudad de Nueva York; el Museo del Louvre, en París; el Museo Británico, en Londres; y el Hermitage, en San Petersburgo. Anteriormente, en este libro discutimos cómo, en las sociedades capitalistas contemporáneas, las galerías de arte canalizan las transacciones del artista al cliente, el cliente es una corporación, un museo o una persona privada. Las revistas de arte comunican la información a través de los adeptos al arte y a la sociedad en general, comentan sobre las recientes obras, revisan y critican las exposiciones actuales, construyen y desacreditan reputaciones, y al hacerlo así aumentan o disminuyen el valor mercantil de las obras de algunos artistas. En los países socialistas, parecen operar mecanismos análogos bajo el impulso del patrocinio político, el equiva-

lente a nuestro incentivo de ganancia. Y en cada sociedad del mundo industrial, sea capitalista o colectivista, las escuelas de arte y los departamentos de arte de las universidades enseñan las habilidades necesarias para pintar y dibujar, diseñar y hacer gráficos, tallar y grabar. El arte facilita que las tiendas vendan brochas y cinceles, pinturas y caballetes, papel y rotuladores.

Los objetos estéticos se presentan en cada una de las tres grandes divisiones horizontales de la cultura: sistemas de producción, redes sociales y configuraciones ideacionales. La palabra *horizontal* puede sorprender: el modelo que discutimos no está en el espacio sino en la mente, donde no hay verticales ni horizontales. Esto es efectivamente verdadero, pero el término *capas* ya previamente utilizado sugiere divisiones horizontales y superpuestas. La metáfora del pastel no ayuda a visualizar la capa productiva como la base de una cultura societal. Una sociedad total —un grupo permanente de gente cuyas necesidades individuales y colectivas se encuentran dentro del grupo— debe primero proporcionar a sus miembros alimento y refugio para que el grupo sobreviva. Éste es el porqué los sistemas de producción son los primeros y básicos y así se representan en lo más bajo. Inmediatamente encima están las redes sociales. Poseer las técnicas apropiadas para extraer el alimento del medio ambiente y proporcionar refugio no es suficiente: el grupo debe organizar las maneras de tomarse las decisiones, de resolverse los conflictos y de distribuirse las comodidades. Las configuraciones ideacionales son apropiadamente la capa más alta de la estructura.

Para localizar los fenómenos estéticos en una cultura, debemos comenzar por la capa más alta. Un objeto material es estético a causa de su configuración de formas visuales; la especificidad estética es ideacional. Está en este nivel al que debemos asignar, decir, “estilo gótico”, “tocado Tyiwará” y “rectángulos de Rothko”. Bajo estas configuraciones, en la capa media de las redes sociales, debemos apuntar “gremios de maestros constructores”, “asociación de iniciación Bambara” y “los abstractos de la Escuela de Nueva York” —naturalmente que estas breves anotaciones no representan un análisis.

Bajo las instituciones sociales asociadas con una cierta configuración de formas, uno debe apuntar, sobre el nivel más bajo, cómo se produce el objeto. Por ejemplo, las técnicas utilizadas para asegurar la solidez de las delgadas hóvedas góticas y las grandes ventanas elevadas; las herramientas utilizadas por los talladores Bambara cuando hacen un tocado de antílope; la técnica de aplicar acrílico al papel o al lienzo y la cualidad de flotación que resulta de los rectángulos de Rothko.

Suponga que distribuimos artículos de la cultura francesa del siglo XII sobre un diagrama de tres capas. Si incluimos “el estilo gótico”, “los gremios de maestros constructores” y “las técnicas arquitectónicas para construir catedrales” al trazar una línea vertical que corte a través de las tres divisiones horizontales del diagrama, circunscribimos el segmento estético de la cultura francesa de ese tiempo.

El segmento estético de una cultura reúne en una sola unidad conceptual todos los elementos relacionados con el diseño, financiación, fabricación, distribución, cambio y mejoramiento de los objetos estéticos. Una presentación diagramática deja visualmente claro que el encuentro estético entre el observador receptivo y un objeto de arte está profundamente arraigado en la cultura de una sociedad particular. Considerar las configuraciones de las formas separadamente del resto del segmento estético de una cultura ha sido un punto de vista a menudo adoptado en el pasado por los historiadores de arte. Una aproximación semejante ciertamente se concentra sobre lo esencial, pero descuida explicaciones importantes sobre lo esencial. Por ejemplo, el cambio en el estilo o el conservatismo en las formas puede deberse a las fluctuaciones en las técnicas de producción o en la estructura de poder del *establishment* profesional. Tal cambio no debería explicarse por consideraciones puramente estéticas.

El algo esquivo componente cultural discutido en el capítulo precedente se hace más concreto y perceptible cuando se relaciona con el segmento estético. El componente cultural de una obra de arte es su reflexión interna del contexto cultural. El segmento estético es esa parte del contexto que está más próxima al objeto. El contexto total —y no sólo el segmento estético— afecta al objeto. Pero, por su proximidad, el segmento estético tiene la influencia más concentrada sobre la configuración de las formas.

En el capítulo 7, se introdujo el concepto de *locus estético*. ¿Le añade algo el segmento estético? Lo hace. El *locus* estético permanece en el nivel ideacional de las configuraciones de las formas, mientras que el segmento estético abarca todo lo que se relaciona con los determinantes técnicos y sociales del objeto.

Pero en una distinción conceptual, por muy ingeniosa que sea, no es una razón suficiente para introducir una nueva herramienta intelectual. Debe ser útil para el análisis. El segmento estético y el *locus* estético son, en realidad, complementarios. Ambos se necesitan para identificar los artefactos estéticos. Esto es verdadero aún en sociedades que, como la nuestra, poseen la categoría de “arte” en su lengua.



Tallando un escudo de un tronco de árbol. Foto de Jacques Maquet.



Talla casi completa. Ruanda. 1955. Foto de Jacques Maquet.

En las sociedades industriales contemporáneas, los objetos de arte —exclusivamente hechos o seleccionados para ser mirados— proporcionan a los observadores conjuntos de artefactos considerados por los miembros del grupo como que exhiben una alta cualidad estética. En el siglo XIX, las bellas artes del dibujo y la pintura, la escultura y la arquitectura indicaron claramente dónde habrían de encontrarse las formas estéticas. Debido a que las imágenes, las estatuas y los edificios eran hechos por los especialistas, era fácil discernir los límites del segmento estético en las organizaciones sociales y en los sistemas productivos sobre la base de la categoría social de “objetos de arte”. Sin embargo, el *locus* estético incluía más objetos de arte en el siglo XIX; en el siglo XX incluye muchos más.

El concepto de *locus* estético —que, como se definió anteriormente, denota la categoría de los objetos en los que se concentran las expectativas y las representaciones estéticas— puede ayudarnos a identificar estas clases de objetos que no son “bellas artes”, sino para los que las expectativas estéticas son altas, por ejemplo, el campo del diseño industrial aplicado a los instrumentos caseros, a los muebles de oficina y a los automóviles.

En las culturas que no han desarrollado el concepto de arte existe, sin embargo, un *locus* estético. Y es esencial determinarlo para delinear el segmento estético. Es como si los miembros de una sociedad tal hubiesen acordado localizar su preocupación por la composición visual y el poder expresivo en las formas de ciertas clases de objetos. Anteriormente mencionamos las máscaras de diversas sociedades tradicionales de África, la parafernalia del ritual cristiano en la Edad Media europea y el maquillaje facial de algunos nómadas del oeste de África.

Los *loci* estéticos no podrían ser identificables inmediatamente por observadores ajenos. Es necesaria una cierta familiaridad con la cultura.



Mujer machacando en un mortero; figurilla tallada de una pieza en madera. Lwena, Royal Museum of Central Africa, Sección de Etnografía, Tervuren, Bélgica. Foto de Jacques Maquet.



Figurilla del antepasado del linaje. Bembe, Royal Museum of Central Africa, Sección de Etnografía, Tervuren, Bélgica.

Uno debería escuchar lo que la gente dice acerca de los objetos que realizan o adquieren. Uno debería mirar las formas no instrumentales ya que ellas podrían señalar un *locus* estético. Cuando los miembros de un grupo prestan atención a las formas no instrumentales de ciertos objetos, cuando estas formas dominan el diseño o la superficie de los artefactos; cuando los



Figurilla Kongo tallada en piedra suave (mintadi). Angola. Royal Museum of Central Africa, Sección de Etnografía, Tervuren, Bélgica.

“diseñadores” o los “decoradores” tienen un status más alto que los artesanos ordinarios, entonces el locus estético está sugerido:

La difusión estética sería la alternativa al locus estético. En ese caso, la cualidad estética estaría difundida más o menos igualmente en todos los artefactos de la sociedad. Ésta es una posibilidad lógica, pero no parece que exista o haya existido alguna vez. Incluso en una sociedad penetrada por una vigorosa preocupación estética, como la del Japón tradicional, había áreas en las que se centraron la creatividad y la apreciación estética. Así, había loci estéticos y segmentos estéticos.

Los tres capítulos siguientes ilustrarán algunas de las relaciones entre los artículos localizados dentro del segmento estético, así como de las relaciones entre el segmento estético —más precisamente, algunas partes de él— y el resto de la cultura. Es importante considerar cómo los elementos materiales,

sociales e ideacionales de una cultura condicionan las formas y están condicionados por esas configuraciones. También debemos considerar si existen relaciones de consistencia entre las formas visuales y otros fenómenos.

Afirmaciones generales tal como “el arte es el espejo de la sociedad” o “el arte es parte de la superestructura” no ayudan mucho a explicar la compleja interacción de las influencias y las equivalencias, las causas y los efectos, los antecedentes y los consecuentes. Cada relación debería ser concretamente observada y descrita en su particularidad. Después, los modelos quizás emergerán. Incluso en los asuntos estéticos y simbólicos, la antropología es una disciplina empírica en el sentido que principalmente confía en la observación.

17. Las técnicas de producción y las formas estéticas

Los artículos artesanales o manufacturados se producen en una sociedad particular con los materiales en bruto disponibles por los miembros de esa sociedad. Los materiales hallados en el medio ambiente físico de una sociedad, en su territorio, se prefieren antes que los importados, particularmente cuando y donde los medios de transporte no están desarrollados. También se utilizan materiales importados en bruto, y a veces extensamente — como, por ejemplo, en los países europeos que tuvieron imperios coloniales durante los siglos XIX y XX—. Pocas sociedades se han limitado a trabajar y a transformar sólo lo que estaba disponible en sus territorios. A pesar de esto, la disponibilidad regional es un factor importante. Las sociedades que habitan un medio ambiente que carece de árboles normalmente no produce artefactos de madera.

Por otro lado, la simple presencia de ciertas clases de materiales en bruto no asegura su utilización. Las técnicas necesarias para extraerlos de la tierra y transformarlos en productos podrían estar ausentes en el patrimonio cultural del grupo que viviese allí. El aceite mineral ha estado en el subsuelo del oeste de Asia durante miles y miles de años pero fue irrelevante para las sociedades de la región: no tenían el equipo mecánico para extraerlo, ni las grandes fuentes de energía necesarias para procesarlo, ni las máquinas para consumir ese combustible.

No valdría la pena plantear estos tópicos si fuéramos completamente conscientes de sus consecuencias dentro del segmento estético. Los materiales, las herramientas y las técnicas de producción influyen en las formas estéticas. Permítanos ver cómo.

Las figuras humanas que tradicionalmente se tallaron en el oeste y centro de África son inferiores al tamaño natural. La mayoría de ellas son estatuas de antepasados no más altas que 70 o 90 centímetros. Aún así, transmiten una impresión de importancia y monumentalidad. Formalmen-

■ Bibliografía de Trabajos Prácticos:

García Canclini, Néstor.

"El consumo sirve para pensar"

en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización.*

México, Grijalbo, 1995.

DISEÑO Y ESTUDIOS CULTURALES

DEVALLE

10/10/10

10/10/10

10/10/10

10/10/10

1. El consumo sirve para pensar*

Una zona propicia para comprobar que el sentido común no coincide con el “buen sentido” es el consumo. En el lenguaje ordinario, consumir suele asociarse a gastos inútiles y compulsiones irracionales. Esta descalificación moral e intelectual se apoya en otros lugares comunes acerca de la omnipotencia de los medios masivos, que incitarían a las masas a avorazarse irreflexivamente sobre los bienes.

Todavía hay quienes justifican la pobreza porque la gente compra televisores, videocaseteras y coches mientras le falta casa propia. ¿Cómo se explica que familias a las que no les alcanza para comer y vestirse a lo largo del año, cuando llega Navidad derrochen el aguinaldo en fiestas y regalos? ¿No se dan cuenta los adictos a los medios de que los noticieros mienten y las telenovelas distorsionan la vida real?

Más que responder a estas preguntas se puede discutir la manera en que están formuladas. Ahora miramos los procesos de consumo como algo más complejo que la relación entre medios manipuladores y audiencias dóciles. Se sabe que buen número de estudios sobre comunicación masiva han mostrado que la hegemonía cultural no se realiza mediante acciones verticales en las que los dominadores apresarían a los receptores: entre unos y otros se reconocen *media-*

* Este capítulo es una reelaboración ampliada del artículo que, con el mismo título, publiqué en la revista *Diálogos de la Comunicación*, núm. 30, Lima, junio de 1991.

dores como la familia, el barrio y el grupo de trabajo.¹ En dichos análisis, asimismo, se han dejado de concebir los vínculos entre quienes emiten los mensajes y quienes los reciben únicamente como relaciones de dominación. La comunicación no es eficaz si no incluye también interacciones de *colaboración* y *transacción* entre unos y otros.

Para avanzar en esta línea es necesario situar los procesos comunicacionales en un encuadre conceptual más amplio que puede surgir de las teorías e investigaciones sobre el consumo. ¿Qué significa consumir? ¿Cuál es la racionalidad — para los productores y para los consumidores — de que se expanda y se renueve incesantemente el consumo?

Hacia una teoría multidisciplinaria

No es fácil responder a esas preguntas. Si bien las investigaciones sobre consumo se multiplicaron en años recientes, reproducen la compartimentación y desconexión entre las ciencias sociales. Tenemos teorías económicas, sociológicas, psicoanalíticas, psicosociales y antropológicas sobre lo que ocurre cuando consumimos; hay teorías literarias sobre la recepción y teorías estéticas acerca de la fortuna crítica de las obras artísticas. Pero no existe *una teoría sociocultural del consumo*. Trataré de reunir en estas notas las principales líneas de interpretación y señalar posibles puntos de confluencia con el propósito de participar en una conceptualización global del consumo, en la que puedan incluirse los procesos de comunicación y recepción de bienes simbólicos.

Propongo partir de una definición: *el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos*

¹ Véanse entre otras, las obras de James Lull (ed.), *World Families Watch Television*, Newbury Park, California, Sage, 1988; de Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987; y de Guillermo Orozco (compilador), *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*, México, Universidad Iberoamericana, 1992.

de los productos. Esta caracterización ayuda a ver los actos a través de los cuales consumimos como algo más que ejercicios de gustos, antojos y compras irreflexivas, según suponen los juicios moralistas, o actitudes individuales, tal como suelen explorarse en encuestas de mercado.

En la perspectiva de esta definición, el consumo es comprendido, ante todo, por su *racionalidad económica*. Estudios de diversas corrientes consideran el consumo como un momento del ciclo de producción y reproducción social: es el lugar en el que se completa el proceso iniciado al generar productos, donde se realiza la expansión del capital y se reproduce la fuerza de trabajo. Desde tal enfoque, no son las necesidades o los gustos individuales los que determinan qué, cómo y quiénes consumen. Depende de las grandes estructuras de administración del capital el modo en que se planifica la distribución de los bienes. Al organizarse para proveer comida, vivienda, traslado y diversión a los miembros de una sociedad, el sistema económico “piensa” cómo reproducir la fuerza de trabajo y aumentar las ganancias de los productos. Podemos no estar de acuerdo con la estrategia, con la selección de quiénes consumirán más o menos, pero es innegable que las ofertas de bienes y la inducción publicitaria de su compra no son actos arbitrarios.

Sin embargo, la única racionalidad que modela el consumo no es la de tipo macrosocial que deciden los grandes agentes económicos. Los estudios del marxismo sobre el consumo y los de la primera etapa de la comunicación masiva (de 1950 a 1970) exageraron la capacidad de determinación de las empresas respecto de los usuarios y las audiencias.² Una teoría más compleja acerca de la interacción entre productores y consumidores, entre emisores y receptores, tal como la desarrollan algunas corrientes de la antropología y la sociología urbana, revela que en el consumo se manifiesta también una *racionalidad sociopolítica interactiva*. Cuando miramos la proliferación de objetos y de marcas, de redes comuni-

² Un ejemplo: los textos de Jean-Pierre Terrail, Desmond Preteceille y Patrice Grevet en el libro *Necesidades y consumo*, México, Grijalbo, 1977.

cionales y de accesos al consumo, desde la perspectiva de los movimientos de consumidores y de sus demandas, advertimos que también intervienen en estos procesos las reglas — móviles — de la distinción entre los grupos, de la expansión educacional, las innovaciones tecnológicas y de la moda. “El consumo”, dice Manuel Castells, “es un sitio donde los conflictos entre clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva, se continúan a propósito de la distribución y apropiación de los bienes”.³ Consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo. La importancia que las demandas por el aumento del consumo y por el salario indirecto adquieren en los conflictos sindicales, así como la reflexión crítica desarrollada por las agrupaciones de consumidores, son evidencias de cómo se piensa en el consumo desde las capas populares. Si alguna vez fue territorio de decisiones más o menos unilaterales, hoy es un espacio de interacción, donde los productores y emisores no sólo deben seducir a los destinatarios sino justificarse racionalmente.

También se percibe la importancia política del consumo cuando se escucha a políticos que detuvieron la hiperinflación en Argentina, Brasil y México, por ejemplo, centrar su estrategia electoral en la amenaza de que un cambio de orientación económica afectaría a quienes se endeudaron comprando a plazos coches o aparatos electrodomésticos. “Si no quieren que regrese la inflación, aumenten las tasas de interés, y no puedan seguir pagando lo que compraron, deben volver a votarme”, dice Carlos Menem al buscar la reelección como presidente de Argentina. Una fórmula empleada en la campaña electoral — “el voto-cuota” — exhibe la complicidad que existe hoy entre consumo y ciudadanía.

Una tercera línea de trabajos, los que estudian el consumo como lugar de diferenciación y distinción entre las clases y los grupos, ha llevado a reparar en los *aspectos simbólicos y estéticos de la raciona-*

³ Manuel Castells, *La cuestión urbana*, México, Siglo XXI, 1974, apéndice a la segunda edición.

alidad consumidora. Existe una lógica en la construcción de los signos de *status* y en las maneras de comunicarlos. Los textos de Pierre Bourdieu, Arjun Appadurai y Stuart Ewen, entre otros, muestran que en las sociedades contemporáneas buena parte de la racionalidad de las relaciones sociales se construye, más que en la lucha por los medios de producción y la satisfacción de necesidades materiales, en la que se efectúa para apropiarse de los medios de distinción simbólica.⁴ Hay una coherencia entre los lugares donde los miembros de una clase y hasta de una fracción de clase comen, estudian, habitan, vacacionan, en lo que leen y disfrutan, en cómo se informan y lo que transmiten a otros. Esa coherencia emerge cuando la mirada socioantropológica busca comprender en conjunto dichos escenarios. La lógica que rige la apropiación de los bienes en tanto objetos de distinción no es la de la satisfacción de necesidades, sino la de la escasez de esos bienes y la imposibilidad de que otros los tengan.

Sin embargo, en tales investigaciones suelen mirarse los comportamientos de consumo como si sólo sirvieran para dividir. Pero si los miembros de una sociedad no compartieran los sentidos de los bienes, si sólo fueran comprensibles para la élite o la minoría que los usa, no servirían como instrumentos de diferenciación. Un coche importado o una computadora con nuevas funciones distingue a sus escasos poseedores en la medida en que quienes no acceden a ellos conocen su significado sociocultural. A la inversa, una artesanía o una fiesta indígena — cuyo sentido mítico es propiedad de la etnia que la generó — se vuelven elementos de distinción o discriminación en tanto otros sectores de la misma sociedad se interesan en ellas y entienden en alguna medida su significado. Luego, debemos admitir que en el consumo se construye parte de la *racionalidad integrativa y comunicativa de una sociedad*.

⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988; Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas*, México, Grijalbo, 1991; Stuart Ewen, *Todas las imágenes del consumismo*, México, Grijalbo-CNCA, 1991.

¿Hay una racionalidad posmoderna?

Algunas corrientes de pensamiento posmoderno han llamado la atención — en una dirección opuesta a la que estamos sugiriendo — acerca de la diseminación del sentido, la dispersión de los signos y la dificultad de establecer códigos estables y compartidos. Los escenarios del consumo son invocados por los autores posmodernos como lugares donde se manifiesta con mayor evidencia la crisis de la racionalidad moderna y sus efectos sobre algunos principios que habían regido el desarrollo cultural.

Sin duda, acierta Jean François Lyotard cuando identifica el agotamiento de los metarrelatos que organizaban la racionalidad histórica moderna. Pero de la caída de ciertas narraciones omnicomprendivas no puede derivarse una desaparición de lo global como horizonte. La crítica posmoderna ha servido para repensar las formas de organización compacta de lo social que instauró la modernidad (las naciones, las clases, etc.). ¿Es legítimo llevar ese cuestionamiento hasta la exaltación de un supuesto desorden posmoderno, una dispersión de los sujetos que tendría su manifestación paradigmática en la libertad de los mercados? Resulta curioso que en este tiempo de concentración planetaria en el control del mercado alcancen tanto auge las celebraciones acríticas de la diseminación individual y la visión de las sociedades como coexistencia errática de impulsos y deseos.

Sorprende también que el pensamiento posmoderno sea, sobre todo, hecho con reflexiones filosóficas, incluso cuando trata de objetos tan concretos como el diseño arquitectónico, la organización de la industria cultural y de las interacciones sociales. Al tratar de probar hipótesis en investigaciones empíricas observamos que ninguna sociedad ni ningún grupo soportan demasiado la irrupción errática de los deseos, ni la consiguiente incertidumbre de significados. Dicho de otro modo, necesitamos estructuras en las que se piense y ordene aquello que deseamos.

Es útil invocar aquí algunos estudios antropológicos sobre rituales y relacionarlos con las preguntas que iniciaron este capítulo

respecto de la supuesta irracionalidad de los consumidores. ¿Cómo diferenciar las formas del gasto que contribuyen a la reproducción de una sociedad de las que la disipan y disgregan? ¿Es el “derroche” del dinero en el consumo popular un autosaboteo de los pobres, simple muestra de su incapacidad de organizarse para progresar?

Encuentro una clave para responder a estas preguntas en la frecuencia con que esos gastos suntuarios, “dispendiosos”, se asocian a rituales y celebraciones. No sólo porque un cumpleaños o el aniversario del santo patrono justifiquen moral o religiosamente el gasto, sino también porque en ellos ocurre algo a través de lo cual la sociedad consagra una cierta racionalidad que la ordena y le da seguridad.

Mediante los rituales, dicen Mary Douglas y Baron Isherwood, los grupos seleccionan y fijan — gracias a acuerdos colectivos — los significados que regulan su vida. Los rituales sirven para “contener el curso de los significados” y hacer explícitas las definiciones públicas de lo que el consenso general juzga valioso. Son rituales eficaces aquellos que utilizan objetos materiales para establecer los sentidos y las prácticas que los preservan. Cuanto más costosos sean esos bienes, más fuerte será la inversión afectiva y la ritualización que fija los significados que se le asocian. Por eso ellos definen a muchos de los bienes que se consumen como “accesorios rituales” y ven el consumo como un proceso ritual cuya función primaria consiste en “darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos”.⁵

En las conductas ansiosas y obsesivas ante el consumo puede haber como origen una insatisfacción profunda, según lo analizan muchos psicólogos. Pero en un sentido más radical el consumo se liga, de otro modo, con la insatisfacción que engendra el flujo errático de los significados. Comprar objetos, colgárselos en el cuerpo o distribuirlos por la casa, asignarles un lugar en un orden, atribuirles funciones en la comunicación con los otros, son los recursos para pensar el propio cuerpo, el inestable orden social y las interacciones

⁵ Mary Douglas y Baron Isherwood, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo-CNCA, 1990, p. 80.

inciertas con los demás. Consumir es hacer más inteligible un mundo donde lo sólido se evapora. Por eso, además de ser útiles para expandir el mercado y reproducir la fuerza de trabajo, para distinguirnos de los demás y comunicarnos con ellos, como afirman Douglas e Isherwood, “las mercancías sirven para pensar”.⁶

Es en este juego entre deseos y estructuras que las mercancías y el consumo sirven también para ordenar políticamente cada sociedad. El consumo es un proceso en el que los deseos se convierten en demandas y en actos socialmente regulados. ¿Por qué artesanos indígenas o comerciantes populares que se enriquecen por la repercusión afortunada de su trabajo, por qué tantos políticos y líderes sindicales que acumulan dinero mediante la corrupción siguen viviendo en barrios populares, controlan sus gastos y tratan de “no desentonar”? Porque les interesa más seguir perteneciendo a sus grupos originarios (y a veces lo necesitan para mantener su poder) que la ostentación a que su prosperidad los impulsa.

El estudio de Alfred Gell sobre los muria gondos de la India⁷ propone una línea sutil para explicar este papel regulador del consumo. Los muria que, gracias a los cambios de la economía tribal durante el último siglo, se enriquecieron más que sus vecinos, mantienen un estilo sencillo de vida que Appadurai, invirtiendo a Veblen, llama “mezquindad conspicua”.⁸ Gastan en bienes con cierta prodigalidad, pero con la condición de que representen valores compartidos, que no alteren la homogeneidad suntuaria.

Como lo observé en pueblos indígenas en México, la introducción de objetos externos — modernos — es aceptada en tanto puedan ser asimilados a la lógica comunitaria. El crecimiento de los ingresos, la expansión y variedad de las ofertas del mercado, así como la capacidad técnica para apropiarse de los nuevos bienes y mensajes gracias al ascenso educacional no bastan para que los miembros de un grupo se abalancen sobre las novedades. El deseo de poseer “lo

⁶ *Idem*, p. 77.

⁷ Alfred Gell, “Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los gondos muria”, en A. Appadurai, *op. cit.*, pp. 143-175.

⁸ A. Appadurai, *op. cit.*, p. 47.

nuevo” no actúa como algo irracional o independiente de la cultura colectiva a la cual se pertenece.

Aun en situaciones plenamente modernas, el consumo no es algo “privado, atomizado y pasivo”, sostiene Appadurai, sino “eminente social, correlativo y activo”, subordinado a un cierto control político de las élites. Los gustos de los sectores hegemónicos tienen esta función de “embudo”, desde los cuales se van seleccionando las ofertas externas y suministrando modelos político-culturales para administrar las tensiones entre lo propio y lo lejano.

En los estudios sobre consumo cultural en México que referiré más adelante, encontramos que la falta de interés de sectores populares en exposiciones de arte, teatro o cine experimentales, no se debe sólo al débil capital simbólico con que cuentan para apreciar esos mensajes sino también a la fidelidad a los grupos en los que se insertan. Dentro de la ciudad, son sus contextos familiares, de barrio y de trabajo los que controlan la homogeneidad del consumo, las desviaciones en los gustos y en los gastos. En una escala más amplia, lo que se entiende como cultura nacional sigue sirviendo como contexto de selección de lo exógeno.

Comunidades transnacionales de consumidores

Sin embargo, estas comunidades de pertenencia y control están reestructurándose. ¿A qué conjunto nos hace pertenecer la participación en una socialidad construida predominantemente en procesos globalizados de consumo? Vivimos un tiempo de fracturas y heterogeneidad, de segmentaciones dentro de cada nación y de comunicaciones fluidas con los órdenes transnacionales de la información, de la moda y del saber. En medio de esta heterogeneidad encontramos códigos que nos unifican, o al menos permiten que nos entendamos. Pero esos códigos compartidos son cada vez menos los de la etnia, la clase o la nación en la que nacimos. Esas viejas unidades, en la medida que subsisten, parecen reformularse como *pactos móviles de lectura* de los bienes y los mensajes. Una nación,

por ejemplo, se define poco a esta altura por los límites territoriales o por su historia política. Más bien sobrevive como una *comunidad interpretativa de consumidores*, cuyos hábitos tradicionales — alimentarios, lingüísticos — los llevan a relacionarse de un modo peculiar con los objetos y la información circulante en las redes internacionales. Al mismo tiempo, hallamos comunidades internacionales de consumidores — ya mencionamos las de jóvenes y televidentes — que dan sentido de pertenencia donde se diluyen las lealtades nacionales.

Como los acuerdos entre productores, instituciones, mercados y receptores — que constituyen los pactos de lectura y los renuevan periódicamente — se hacen a través de esas redes internacionales, ocurre que el sector hegemónico de una nación tiene más afinidades con el de otra que con los sectores subalternos de la propia. Hace veinte años, los adherentes a la teoría de la dependencia reaccionaban ante las primeras manifestaciones de este proceso acusando a la burguesía de falta de fidelidad a los intereses nacionales. Y, por supuesto, el carácter nacional de los intereses era definido a partir de tradiciones “auténticas” del pueblo. Hoy sabemos que esa autenticidad es ilusoria, pues el sentido “propio” de un repertorio de objetos es arbitrariamente delimitado y reinterpretado en procesos históricos híbridos. Pero además la mezcla de ingredientes de origen “autóctono” y “foráneo” se percibe, en forma análoga, en el consumo de los sectores populares, en los artesanos campesinos que adaptan sus saberes arcaicos para interactuar con turistas, en los obreros que se las arreglan para adaptar su cultura laboral a las nuevas tecnologías y mantener sus creencias antiguas y locales. Varias décadas de construcción de símbolos transnacionales han creado lo que Renato Ortiz denomina una “cultura internacional-popular”, con una memoria colectiva hecha con fragmentos de diferentes naciones.⁹ Sin dejar de estar inscriptos en la memoria nacional, los consumidores populares son capaces de leer las citas de un imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad

⁹ Renato Ortiz, *op. cit.*, cap. IV.

agrupan: los ídolos del cine hollywoodense y de la música pop, los logotipos de jeans y tarjetas de crédito, los héroes deportivos de varios países y los del propio que juegan en otro, componen un repertorio de signos en constante disponibilidad. Marilyn Monroe y los animales jurásicos, el Che Guevara y la caída del muro, el fresco más tomado en el mundo y *Tiny Toon* pueden ser citados o aludidos por cualquier diseñador de publicidad internacional confiando en que su mensaje va a adquirir sentido aun para quienes nunca salieron de su país.

Hay que averiguar, entonces, cómo se reestructuran las identidades y las alianzas cuando la comunidad nacional se debilita, cuando la participación segmentada en el consumo —que se vuelve el principal procedimiento de identificación— solidariza a las élites de cada país con un circuito transnacional y a los sectores populares con otro. Al estudiar el consumo cultural en México¹⁰ encontramos que la separación entre grupos hegemónicos y subalternos no se presenta ya principalmente como oposición entre lo propio y lo importado, o entre lo tradicional y lo moderno, sino como adhesión diferencial a subsistemas culturales con diversa complejidad y capacidad de innovación: mientras unos siguen a Brahms, Sting y Carlos Fuentes, otros prefieren a Julio Iglesias, Alejandra Guzmán y las telenovelas venezolanas.

Esta escisión no se produce únicamente en el consumo ligado al entretenimiento. Segmenta a los sectores sociales respecto de los bienes estratégicos necesarios para ubicarse en el mundo contemporáneo y ser capaz de tomar decisiones. Al mismo tiempo que el proceso de modernización tecnológica de la industria y los servicios exige mayor calificación laboral, crece la deserción escolar y se limita el acceso de las capas medias (y por supuesto de las mayorías populares) a la información innovadora. El conocimiento de los datos y los instrumentos que habilitan para actuar en forma autónoma o creativa se reduce a quienes pueden suscribirse a servicios

¹⁰ Néstor García Canclini y Mabel Piccini, "Culturas de la ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano", en N. García Canclini (coord.), *El consumo cultural en México*, cit.

informáticos y redes exclusivas de televisión (antena parabólica, cable, cadenas repetidoras de canales metropolitanos). Para el resto, se ofrece un modelo de comunicación masiva, concentrado en grandes monopolios, que se nutre con la programación *standard* norteamericana más productos repetitivos, de entretenimiento *light*, generados en cada país.

Se coloca de otro modo, entonces, la crítica al consumo como lugar irreflexivo y de gastos inútiles. Lo que ocurre es que la reorganización transnacional de los sistemas simbólicos, hecha bajo las reglas neoliberales de la máxima rentabilidad de los bienes masivos y la concentración de la cultura para tomar decisiones en élites seleccionadas, aleja a las mayorías de las corrientes más creativas de la cultura contemporánea. No es la estructura del medio (televisión, radio o video) la causa del achatamiento cultural y de la desactivación política: las posibilidades interactivas y de promover la reflexión crítica de estos instrumentos comunicacionales han sido muchas veces demostradas, aunque más bien en microexperiencias, de baja eficacia masiva. Tampoco debe atribuirse el desinterés por la política sólo a la disminución de la vida pública y al repliegue familiar en la cultura electrónica a domicilio: no obstante, esta transformación de las relaciones entre lo público y lo privado en el consumo cultural cotidiano constituye un cambio básico de las condiciones en que deberá ejercerse un nuevo tipo de responsabilidad cívica.

Si el consumo se ha vuelto un lugar donde con frecuencia resulta difícil pensar es por su entrega al juego pretendidamente libre, o sea feroz, entre las fuerzas del mercado. Para que el consumo pueda articularse con un ejercicio reflexivo de la ciudadanía deben reunirse, al menos, estos requisitos: a) Una oferta vasta y diversificada de bienes y mensajes representativos de la variedad internacional de los mercados, de acceso fácil y equitativo para las mayorías; b) información multidireccional y confiable acerca de la calidad de los productos, con control efectivamente ejercido por parte de los consumidores y capacidad de refutar las pretensiones y seducciones de la propaganda; c) participación democrática de los principales secto-

res de la sociedad civil en las decisiones del orden material, simbólico, jurídico y político donde se organizan los consumos: desde la habilitación sanitaria de los alimentos hasta las concesiones de frecuencias radiales y televisivas, desde el juzgamiento de los especuladores que ocultan productos de primera necesidad hasta los que administran informaciones clave para tomar decisiones.

Estas acciones *políticas*, en las que los consumidores ascienden a ciudadanos, implican una concepción del mercado no como simple lugar de intercambio de mercancías sino como parte de interacciones socioculturales más complejas. Del mismo modo, el consumo es visto no como la mera posesión individual de objetos aislados sino como la apropiación colectiva, en relaciones de solidaridad y distinción con otros, de bienes que dan satisfacciones biológicas y simbólicas, que sirven para enviar y recibir mensajes. Las teorías del consumo evocadas en este capítulo muestran, al tomarlas complementariamente, que el valor mercantil no es algo contenido "naturalistamente" en los objetos, sino resultante de las interacciones socioculturales en que los hombres los usan. El carácter abstracto de los intercambios mercantiles, acentuado ahora por la distancia espacial y tecnológica entre productores y consumidores, llevó a creer en la autonomía de las mercancías y el carácter inexorable, ajeno a los objetos, de las leyes objetivas que regularían los vínculos entre ofertas y demandas. La confrontación de las sociedades modernas con las "arcaicas" permite ver que en todas las sociedades los bienes cumplen muchas funciones, y que la mercantil es sólo una de ellas. Los hombres intercambiamos objetos para satisfacer necesidades que hemos fijado culturalmente, para integrarnos con otros y para distinguirnos de ellos, para realizar deseos y para pensar nuestra situación en el mundo, para controlar el flujo errático de los deseos y darles constancia o seguridad en instituciones y ritos.

Dentro de esta multiplicidad de acciones e interacciones, los objetos tienen una vida complicada. En cierta fase son sólo "candidatos a mercancías",¹¹ en otra pasan por una etapa propiamente

¹¹ A. Appadurai, *op. cit.*, p. 29.

mercantil y luego pueden perder ese carácter y ganar otro. Un ejemplo: las máscaras hechas por indígenas para una ceremonia, luego vendidas a un consumidor moderno y finalmente instaladas en departamentos urbanos o en museos, donde se olvida su valor económico. Otro: una canción producida por motivaciones sólo estéticas, luego alcanza repercusión masiva y ganancias como disco, y al final, es apropiada y modificada por un movimiento político, se vuelve recurso de identificación y movilización colectivas. Estas biografías cambiantes de las cosas y los mensajes conducen a pensar el carácter mercantil de los bienes como oportunidades y riesgos de su desempeño. Podemos actuar como consumidores situándonos sólo en uno de los procesos de interacción —el que regula el mercado— y también podemos ejercer como ciudadanos una reflexión y una experimentación más amplia que tome en cuenta las múltiples potencialidades de los objetos, que aproveche su "virtuosismo semiótico",¹² en los variados contextos en que las cosas nos permiten encontrarnos con las personas.

Plantear estas cuestiones implica recolocar la cuestión de lo público. El descrédito de los Estados como administradores de áreas básicas de la producción y la información, así como la incredibilidad de los partidos (incluidos los de oposición), contrajo los espacios donde podía hacerse presente el interés público, donde debe limitarse y arbitrarse la lucha —de otro modo salvaje— entre los poderes mercantiles privados. Comienzan a surgir en algunos países, a través de la figura del *ombudsman*, de comisiones de derechos humanos, de instituciones y medios periodísticos independientes, instancias no gubernamentales, ni partidarias, que permiten deslindar la necesidad de hacer valer lo público frente a la decadencia de las burocracias estatales. Algunos consumidores quieren ser ciudadanos.

Después de la década perdida para el crecimiento económico de América Latina, la de los ochenta, durante la cual los Estados cedieron gran parte del control de las sociedades a las empresas privadas, está claro a dónde conduce la privatización a ultranza:

¹² *Idem*, p. 57.

descapitalización nacional, subconsumo de las mayorías, desempleo, empobrecimiento de la oferta cultural. Vincular el consumo con la ciudadanía requiere ensayar una reubicación del mercado en la sociedad, intentar la reconquista imaginativa de los espacios públicos, del interés por lo público. Así el consumo se mostrará como un lugar de valor cognitivo, útil para pensar y actuar significativa, renovadoramente, en la vida social.

■ Bibliografía de Trabajos Prácticos:

Chartier, Roger.

El orden de los libros.

Barcelona, Gedisa, 1994

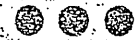
DISEÑO Y ESTUDIOS CULTURALES

DEVALLE

25.665

Roger Chartier

El orden de los libros



*Lectores, autores,
bibliotecas en Europa
entre los siglos XIV y XVIII*

gedisa
editorial

COLECCIÓN



1998-1999

1

1

1998-1999

1

1998-1999

1998-1999



El orden de los libros

Al reunir bajo este título los tres ensayos que constituyen el presente libro, nos proponemos ante todo definir la pregunta que lo recorre: ¿de qué modo, entre fines de la Edad Media y el siglo xviii, los hombres de Occidente intentaron dominar la cantidad multiplicada de los textos que el libro manuscrito y luego el impreso habían puesto en circulación? Inventariar los títulos, clasificar las obras, dar un destino a los textos, fueron operaciones gracias a las cuales se hacía posible el ordenamiento del mundo de lo escrito. De este inmenso trabajo, realizado con gran inquietud, son herederos directos los tiempos contemporáneos. En efecto, en aquellos siglos decisivos, cuando el libro copiado a mano va siendo progresivamente reemplazado por el compuesto en caracteres móviles e impreso, se fortalecen gestos y pensamientos que siguen siendo los nuestros. La invención del autor como principio fundamental de designación de los textos, el sueño de una biblioteca universal, real o inmaterial, que contuviera todas las obras alguna vez escritas, la emergencia de una nueva definición del libro que asocia indisolublemente un objeto, un texto y un autor, constituyen algunas de las innovaciones que, antes o después de Gutenberg, transforman la relación con los textos.

El libro está caracterizado por un movimiento contradictorio. Por un lado, cada lector se halla enfrentado a todo un conjunto de obligaciones y consignas. El autor, el librero-editor, el comentarista, el censor, aspiran a controlar de cerca la producción del sentido y hacer que el texto que ellos escribieron, publicaron, glosaron o autorizaron sea comprendido sin apartarse un ápice de

su voluntad prescriptiva. Por otro lado, la lectura, por definición, es rebelde y vagabunda. Son infinitas las astucias que desarrollan los lectores para procurarse los libros prohibidos, para leer entre líneas, para subvertir las lecciones impuestas.

El libro apunta siempre a instaurar un orden, sea el de su desciframiento, en el cual debe ser comprendido, sea el orden deseado por la autoridad que lo ha mandado ejecutar o que lo ha permitido. No obstante, este orden, en sus múltiples figuras, no es omnipotente para anular la libertad de los lectores. Aun cercenada por las competencias y las convenciones, esta libertad sabe cómo tomar atajos y reformular las significaciones que deberían reducirla. Esta dialéctica entre la coerción y la apropiación, entre las imposiciones transgredidas y las libertades refrenadas, no es la misma en todas partes, siempre y para todos. Reconocer sus diversas modalidades, sus variaciones múltiples, constituye el objeto primero de un proyecto de historia de la lectura que se compromete a captar en sus diferencias las comunidades de lectores y su arte de leer.

El orden de los libros tiene además otro sentido. Manuscritos o impresos, los libros son objetos cuyas formas ordenan, si no la imposición del sentido de los textos que vehiculizan, al menos los usos que pueden serles atribuidos y las apropiaciones a las que están expuestos. Las obras, los discursos, no existen sino a partir del momento en que se transforman en realidades materiales, en que se inscriben en las páginas de un libro, transmitidos por una voz que lee o relata, o interpretados en el escenario de un teatro. Comprender los principios que gobiernan el "orden del discurso" supone que se descifren en rigor las leyes que fundan los procesos de producción, de comunicación y de recepción de los libros (y de los otros objetos que vehiculizan lo escrito). Más que antes, los historiadores de las obras literarias y los historiadores de las prácticas y reparticiones culturales tomaron conciencia de los efectos de sentido producidos por las formas materiales. En el caso del libro, constituyen un orden singular, totalmente distinto de otros registros de transmisión, tanto de las obras canónicas como de los textos ordinarios. De allí, aunque discreta, la atención dedicada a los dispositivos técnicos, visuales, físicos que organizan la lectura del escrito cuando se convierte en libro.

A través de los estudios de casos que reúne, esta obra persigue otro objetivo: dar inicio a una reflexión de alcance más general sobre las relaciones recíprocas que mantienen las dos significaciones que, espontáneamente, adjudicamos al término cultura. Una designa las obras y los gestos que, en una sociedad dada, son juzgados desde el punto de vista estético o intelectual. La otra apunta a las prácticas ordinarias, "sin cualidades", que expresan la manera en que una comunidad —cualquiera sea su escala— vive y analiza su relación con el mundo, con las otras comunidades y consigo misma.

Las obras —aun y sobre todo las más grandes— no tienen sentido estable, fijo, universal. Están cargadas de significaciones diferentes y cambiantes que se construyen en el marco del encuentro de una propuesta y una recepción. Los sentidos atribuidos a sus formas y a sus motivos dependen de las competencias o de las expectativas de los diferentes públicos que se adueñan de ellas. Por cierto, los creadores, los poderes, o los "sabios", aspiran siempre a fijar el sentido y a enunciar la interpretación correcta que deberá forzar la lectura (o la mirada). Sin embargo, la recepción siempre inventa, desplaza, distorsiona.

Producidas en un orden específico que tiene sus reglas, sus convenciones, sus jerarquías, las obras las eluden y cobran densidad al peregrinar, a veces durante mucho tiempo, a través del mundo social. Descifradas a partir de los esquemas mentales y afectivos que constituyen la "cultura" (en el sentido antropológico) de las comunidades que las reciben, se convierten para éstas, a modo de recompensa, en un recurso precioso para pensar lo esencial: la construcción del vínculo social, la subjetividad individual, la relación con lo sagrado.

Inversamente, toda creación inscribe en sus formas y en sus temas una relación con la manera en que, en un momento y sitio dados, se organizan el modo de ejercicio del poder, las configuraciones sociales o la economía de la personalidad. Pensado (y pensándose) como un demiurgo, el escritor crea sin embargo en la dependencia. Dependencia respecto de las reglas —del patronazgo, del mecenazgo, del mercado— que definen su condición. Dependencia, aun más fundamental, respecto de las determinaciones no sabidas que habitan la obra y que hacen que ésta sea concebible, comunicable, descifrable.

Considerar que toda obra está anclada en las prácticas y en las instituciones del mundo social no implica postular una igualdad general entre todas las producciones intelectuales. Algunas, más que otras, no agotan jamás su fuerza de significación. Para comprender esto resulta insuficiente invocar la universalidad de lo bello o la unidad de la naturaleza humana. Lo esencial se juega en otra parte, en las relaciones complejas, sutiles, cambiantes, anudadas entre las formas propias de las obras (simbólicas o materiales), desparejamente abiertas a las apropiaciones, y los hábitos o preocupaciones de sus diferentes públicos.

Aquello que toda historia cultural debe pensar actualmente es la articulación paradójica entre una *diferencia*—por la cual todas las sociedades, según modalidades variables, separaron de la cotidianidad un dominio particular de la actividad humana— y las *dependencias*—que inscriben, de diversas maneras, la invención estética e intelectual en sus condiciones de posibilidad y de inteligibilidad—. Este vínculo problemático hunde sus raíces en la trayectoria misma que otorga significación a las obras más potentes, construidas a partir de la transfiguración estética o reflexiva de las experiencias ordinarias, comprendidas a partir de las prácticas propias de sus diferentes públicos.

Una reflexión sobre la construcción de la figura del autor, las reglas de formación de las comunidades de lectores o las significaciones acuñadas en la edificación de las bibliotecas, con o sin muros, contribuye, quizás, a precisar algunos de los interrogantes que atraviesan hoy tanto las disciplinas del saber como el debate público. Al reintroducir la variación y la diferencia allí donde espontáneamente surge la ilusión de lo universal, esta reflexión nos ayuda a desprendernos de nuestras distinciones demasiado seguras, de nuestras evidencias demasiado familiares.



Comunidades de lectores

en memoria de Michel de Certeau

“Muy lejos de ser escritores, fundadores de un lugar propio, herederos de los labradores de antaño pero en la tierra del lenguaje, cavadores de pozos y constructores de casas, los lectores son viajeros; circulan por las tierras del prójimo, nómadas furtivos a través de campos que ellos no han escrito, arrebatando los tesoros de Egipto para disfrutarlos. La escritura acumula, amontona, resiste al tiempo por medio del establecimiento de un lugar, y multiplica su producción a través del expansionismo de la reproducción. La lectura no es una garantía contra el desgaste del tiempo (uno se olvida y lo olvida), no conserva sus adquisiciones, y cada uno de los lugares por donde pasa es repetición del paraíso perdido.”¹

Este magnífico texto de Michel de Certeau, que opone lo escrito—conservador, fijo, durable— a las lecturas, siempre en el orden de lo efímero, constituye simultáneamente un fundamento obligado y un inquietante desafío para toda historia que se proponga levantar un inventario y dar razón de una práctica—la lectura— que muy rara vez deja huellas, que se esparce en una infinidad de actos singulares, que se libera gustosa de todas las imposiciones que aspiran a someterla. Semejante proyecto se funda, en sus principios, en un *debe* postulado: que la lectura no está ya inscrita en el texto, sin distancia posible entre el sentido que le es asignado (por su autor, el uso, la crítica, etc.) y la interpretación que de ella pueden hacer los lectores; que, consecuentemente, un texto no existe sino porque hay un lector para otorgarle

significación. "Ya se trate del diario o de Proust, el texto no tiene significación sino a través de sus lectores; cambia con ellos; se ordena de acuerdo con códigos de percepción que escapan a él. No cobra su valor de texto sino en su relación con la exterioridad del lector, por medio de un juego de implicaciones y astucias entre dos tipos de expectativas combinadas: la que organiza un espacio legible (una literalidad) y la que da los pasos necesarios para la ejecución de la obra (una lectura)."² Por lo tanto, la tarea del historiador es reconstruir las variaciones que diferencian los "espacios legibles" —es decir, los textos en sus formas discursivas y materiales— y aquellas que gobiernan las circunstancias de su ejecución —es decir, las lecturas, entendidas como prácticas concretas y como procedimientos de interpretación—.

Apoyándonos en las sugerencias de Michel de Certeau, es posible evocar algunas de las encrucijadas, de los problemas y de las condiciones de posibilidad de tal historia. Su espacio queda definido por tres polos, generalmente desarticulados por la tradición académica: por un lado, el análisis de los textos, sean canónicos u ordinarios, descifrados en sus estructuras, sus motivos, sus alcances. Por otro lado, la historia de los libros y, más allá de ellos, de todos los objetos y de todas las formas que vehiculan lo escrito. Por último, el estudio de las prácticas que, de diversos modos, se hacen cargo de esos objetos o de esas formas, produciendo usos y significaciones diferenciadas. Para nosotros, en este enfoque subyace una cuestión fundamental que asocia crítica textual, *bibliography* e historia cultural: ¿de qué modo, en las sociedades del Antiguo Régimen, entre los siglos XVI y XVIII, la circulación multiplicada de lo escrito impreso transformó las formas de sociabilidad, permitió nuevos pensamientos, modificó las relaciones con el poder?

De allí la atención dirigida a la manera en que se opera el encuentro entre "el mundo del texto" y "el mundo del lector" —retomando los términos de Paul Ricoeur.³ Reconstruir en sus dimensiones históricas este proceso de "actualización" de los textos exige, ante todo, considerar que sus significaciones dependen de las formas a través de las cuales son recibidos y apropiados por sus lectores (o sus oyentes). Estos últimos, efectivamente, jamás se enfrentan con textos abstractos, ideales, desprendidos de toda materialidad: manejan o perciben objetos y formas cuyas

estructuras y modalidades gobiernan la lectura (o la escucha), y en consecuencia la posible comprensión del texto leído (o escuchado). Contra una definición puramente semántica del texto —que impregna no solamente la crítica estructuralista en todas sus variantes, sino también las teorías literarias más interesadas en reconstruir la recepción de las obras—, hay que sostener que las formas producen sentido y que un texto, estable en su letra, está investido de una significación y de una categoría inéditas cuando cambian los dispositivos que lo proponen a la interpretación.

Asimismo hay que sostener que la lectura es siempre una práctica encarnada en gestos, espacios, hábitos. A distancia de una fenomenología que borra toda modalidad concreta del acto de lectura y lo caracteriza por sus efectos, postulados como universales (así, por ejemplo, el trabajo de respuesta al texto que hace que el tema se comprenda mejor gracias a la mediación de la interpretación), una historia de los modos de leer debe identificar las disposiciones específicas que distinguen a las comunidades de lectores y las tradiciones de lectura. La operación supone el reconocimiento de varias series de contrastes, ante todo entre competencias de lectura. La escisión, esencial pero rudimentaria, entre alfabetizados y analfabetos no agota las diferencias en la relación con el escrito. Todos aquellos que pueden leer los textos no los leen de igual modo, y es apreciable la distancia entre los virtuosos y los menos hábiles, obligados a pronunciar aquello que leen para poder comprenderlo, a gusto solamente con algunas formas textuales o tipográficas. Contrastes, igualmente, entre normas y convenciones de lectura que definen, para cada comunidad de lectores, usos legítimos del libro, modos de leer, instrumentos y procedimientos de interpretación. Contrastes, en fin, entre las expectativas y los intereses muy diversos que los diferentes grupos de lectores depositan en la práctica de la lectura. De estas determinaciones, que gobiernan las prácticas, dependen las maneras en que los textos pueden ser leídos de distinto modo por lectores que no disponen de los mismos instrumentos intelectuales y que no mantienen una misma relación con lo escrito.

Michel de Certeau ilustró tal aproximación al caracterizar los rasgos específicos de la lectura mística, así definida: "Por 'lecturas místicas' apunto al conjunto de los procedimientos de lectura

aconsejados o practicados en el campo de la experiencia de los solitarios o de los grupos llamados 'iluminados', 'místicos' o 'espirituales' en los siglos XVI y XVII".⁴ En esta comunidad minoritaria, marginal, dispersa, que es el medio místico, la lectura, tal como la regulan normas y hábitos, inviste al libro con funciones originales: sustituir la institución eclesiástica considerada casi extinguida, hacer posible una palabra (la de la plegaria, la de la comunicación con Dios, la del *conversar**), indicar las prácticas por medio de las cuales se construye la experiencia espiritual. La relación mística con el libro puede ser asimismo comprendida como una trayectoria donde se suceden varios "momentos" de lectura: la instauración de una alteridad que funda la búsqueda subjetiva, el despliegue de un goce, la demarcación de los cuerpos que reaccionan físicamente a la "manducación" del texto y, al término del recorrido, la interrupción de la lectura, el abandono del libro, el absoluto desprendimiento. Situar de este modo las redes de prácticas y las reglas de lectura propias de las diversas comunidades de lectores (espirituales, intelectuales, profesionales, etc.) es una tarea de primerísima importancia para una historia de la lectura preocupada por comprender, en sus diferenciaciones, la figura paradigmática del lector furtivo.⁵

Pero leer es siempre leer algo. Por cierto, para existir, la historia de la lectura debe ser radicalmente distinta de una historia de lo que es leído: "El lector emerge de la historia del libro, en la cual ha estado mucho tiempo confundido, indistinguible [...]. El lector se consideraba un efecto del libro. Hoy se desprende de esos libros de los cuales se suponía que era sólo la sombra arrastrada. He aquí que la sombra se separa, cobra su relieve, adquiere una independencia".⁶ Dicha independencia fundante no es una libertad arbitraria. Está limitada por los códigos y las convenciones que rigen las prácticas de una comunidad de pertenencia. Está limitada, asimismo, por las formas discursivas y materiales de los textos leídos.

"Nuevos lectores crean textos nuevos cuyas nuevas significaciones dependen directamente de sus nuevas formas".⁷ Así designó D. F. McKenzie, con gran agudeza, el doble conjunto de variaciones —variaciones de las disposiciones de los lectores, variaciones de los dispositivos textuales y formales— que debe tener en cuenta toda historia deseosa de restituir la significación cam-

* En español en el original [T.].

biante y plural de los textos. Se puede aprovechar esta comprobación de diversas maneras: situando los contrastes principales que distinguen los modos de lectura; caracterizando las prácticas más populares de los lectores; prestando atención a las fórmulas editoriales que proponen antiguos textos a nuevos compradores, más numerosos y más humildes.

Tal perspectiva traduce una doble insatisfacción respecto de la historia del libro en Francia en estos veinte o treinta años. Durante mucho tiempo, ésta había tomado por objeto la medida de la desigual presencia del libro en los grupos que componen la sociedad del Antiguo Régimen. De allí la construcción (totalmente necesaria por lo demás) de indicadores capaces de revelar las distancias culturales: así, para un lugar y un tiempo dados, el porcentaje de inventarios póstumos que mencionaban la posesión de libros, la clasificación de las colecciones según el número de obras o incluso la caracterización temática de las bibliotecas privadas en función de la participación que en ellas tenían las diferentes categorías bibliográficas. Desde esta perspectiva, reconocer las lecturas de los franceses de los siglos XVI a XVIII era, ante todo, constituir series de datos cifrados, establecer los umbrales cuantitativos, situar las traducciones culturales de las diferencias sociales.

El procedimiento, colectivamente asumido (inclusive por el autor del presente texto), ha acumulado un saber sin el cual habría sido impensable la posibilidad de formularse otras preguntas. No obstante, no deja de plantear problemas. En primer lugar, descansa sobre una concepción estrechamente sociográfica que postula implícitamente que las divisiones culturales están necesariamente organizadas de acuerdo con un recorte social previo. A mi entender, hay que recusar esta dependencia que refiere las distancias en las prácticas culturales a oposiciones sociales construidas a priori, sea a escala de contrastes macroscópicos (entre dominadores y dominados, entre las elites y el pueblo), sea a escala de diferenciaciones más pequeñas (por ejemplo, entre los grupos sociales jerarquizados por las distinciones de condición o de oficio y por los niveles de fortuna).

Las divisiones culturales no se ordenan obligadamente según un tramado único de recorte de lo social, que supuestamente gobierna tanto la desigual presencia de los objetos como las

diferencias de las conductas. Se debe invertir la perspectiva y delinear, primeramente, las áreas sociales donde circula cada corpus de textos y cada género de impresos. Partir así de los objetos, y no de las clases o de los grupos, conduce a considerar que la historia sociocultural *à la française* ha vivido durante mucho tiempo de acuerdo con una concepción mutilada de lo social. Al privilegiar únicamente la clasificación socioprofesional, ha olvidado que otros principios de diferenciación, también plenamente sociales, podían dar cuenta, con más exactitud, de las distancias culturales. Así sucede, por ejemplo, con la pertenencia a un sexo o a una generación, con las adhesiones religiosas, con las solidaridades comunitarias, con las tradiciones educativas o corporativas, etcétera.

Por otra parte, la historia del libro en su definición social y cuantitativa apuntaba a caracterizar las configuraciones culturales a partir de las categorías de textos que se suponía les eran específicas. Tal operación se revela doblemente reductora. Por un lado, asimila la identificación de las diferencias a las meras desigualdades de distribución; por el otro lado, ignora el proceso a través del cual un texto cobra sentido para aquellos que lo leen. Contra estos postulados hay que proponer varios desplazamientos. El primero sitúa el reconocimiento de las distancias socialmente más arraigadas en los usos opuestos de materiales compartidos. Más de lo que siempre se ha afirmado, en las sociedades del Antiguo Régimen son los *mismos* textos los que se apropian de los lectores populares o de aquellos que no lo son. Sea que lectores de humilde condición hayan sido puestos en posesión de libros que no les estaban particularmente destinados (es el caso de Menocchio, el molinero del Friuli, de Jamerey Duval, el pastor lorenés, o de Menetra, el vidriero parisino)⁸, sea que libreros-impresores inventivos y sagaces hayan puesto al alcance de una muy amplia clientela textos que, anteriormente, no circulaban sino en el estrecho mundillo de los ilustrados afortunados (es el caso de los *pliegos sueltos** castellanos y los *plecs* catalanes, de los *chapbooks* ingleses o la fórmula editorial conocida en Francia con el término genérico de *Biblioteca azul*). Lo esencial es, en consecuencia, comprender cómo los mismos textos pueden ser diversamente aprehendidos, manejados, comprendidos.

* En español en el original [T.].

Segundo desplazamiento: reconstruir las redes de prácticas que organizan los modos, histórica y socialmente diferenciados, del acceso a los textos. La lectura no es sólo una operación abstracta de intelección: es puesta en juego del cuerpo, inscripción en un espacio, relación consigo mismo y con los otros. Es por ello que la atención debe ser dirigida particularmente a maneras de leer que han desaparecido en nuestro mundo contemporáneo. Por ejemplo, la lectura en voz alta, en su doble función: comunicar el escrito a aquellos que no saben descifrarlo, pero también cimentar formas de sociabilidad imbricadas que constituyen igualmente figuras de lo privado, como la intimidad familiar, la charla de sobremesa o la connivencia letrada. En consecuencia, una historia de la lectura no debe limitarse a la mera genealogía de nuestra manera contemporánea de leer, en silencio y con los ojos. Tiene como tarea, también y quizá sobre todo, reencontrar los gestos olvidados, los hábitos extinguidos. La apuesta es importantísima ya que no sólo revela la distante extrañeza de prácticas antiguamente comunes, sino también las estructuras específicas de textos compuestos para usos que ya no son los de sus lectores de hoy. En los siglos XVI y XVII, a menudo la lectura implícita del texto, literario o no, está aún construida como una oralización, y su "lector" como el oyente de una palabra leída. Así, dirigida tanto al oído como al ojo, la obra juega con formas y procedimientos aptos para someter lo escrito a las exigencias propias de la "performance" oral. Desde algunos motivos del *Quijote* a las estructuras de los textos que ingresaron en la *Biblioteca azul*, son numerosísimos los ejemplos de este lazo entre el texto y la voz.⁹

"Sea lo que sea lo que hagan, los autores no escriben los libros. Los libros no están para nada escritos. Están fabricados por escribas y otros artesanos, por obreros y otros técnicos, por las prensas y otras máquinas".¹⁰ La observación puede introducirnos en el tercero de los desplazamientos que quería sugerir. Contra la representación, elaborada por la literatura misma y retomada por la más comúnmente aceptada de las historias del libro, según la cual el texto existe en sí mismo, separado de toda materialidad, se debe recordar que no hay texto fuera del soporte que va a leer (o a escuchar), y que por lo tanto no hay comprensión de un escrito, cualquiera sea éste, que no dependa en alguna medida de las formas por medio de las cuales alcanza a su lector. De allí la

distinción necesaria entre dos conjuntos de dispositivos: los que tienen que ver con las estrategias de escritura y con las intenciones del autor, y los que resultan de las decisiones editoriales o de las imposiciones del taller.

Los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos, manuscritos, grabados, impresos (hoy electrónicos). Esta distancia, que es justamente el espacio en el que se construye el sentido, ha sido olvidada demasiado a menudo, no sólo por la historia literaria clásica que piensa a la obra como un texto abstracto cuyas formas tipográficas no tienen importancia, sino incluso por la "estética de la recepción", que postula, pese a su deseo de historiar la experiencia que hacen los lectores de las obras, una relación pura e inmediata entre las "señales" emitidas por el texto —que juegan con las convenciones literarias aceptadas— y el "horizonte de expectativas" del público al que están dirigidas. En tal perspectiva, el "efecto producido" no depende en modo alguno de las formas materiales que vehiculizan al texto.¹¹ Sin embargo, también contribuyen plenamente a modelar las anticipaciones del lector y a apelar a nuevos públicos o a usos inéditos.

Henos aquí, por lo tanto, nuevamente frente a nuestro triángulo de partida, definido por la relación anudada entre el texto, el libro y la lectura. Las variaciones de esta relación perfilan algunas figuras elementales de la relación entre "espacio legible" y "efectuación"; retomando los mismos términos de Michel de Certeau. La primera considera un texto estable en su letra y dado a leer en formas impresas, las cuales a su vez se modifican. Al estudiar las innovaciones sobrevenidas en la edición de las obras de William Congreve a fines del siglo xvii y a comienzos del xviii, D. F. McKenzie pudo demostrar cómo transformaciones formales aparentemente insignificantes (el pasaje del pliego de cuatro páginas al de ocho, la numeración de las escenas, la presencia de un ornamento intercalado entre ellas, la repetición de los nombres de los personajes presentes al comienzo de cada una, la indicación al margen del nombre de aquel que habla, la mención de las entradas y las salidas) han tenido un efecto decisivo sobre la categoría de las obras. Había surgido una nueva legibilidad del formato más fácilmente manejable y de la paginación que restituía en el libro algo del orden del movimiento de la puesta en escena,

rompiendo así con las antiguas convenciones que imprimían las obras sin restituir nada de su teatralidad. Por ende, una nueva manera de leer el mismo texto, pero también un nuevo horizonte de recepción, ya que los dispositivos utilizados en la edición en octavo de 1710, recortados de los empleados para las ediciones del teatro francés, proporcionaron una legitimidad inédita a las obras de Congreve, inscritas en lo sucesivo en un canon clásico —lo que ha podido llevar al autor, aquí y allí, a depurar su estilo con el objeto de entregarlas conforme a su nueva dignidad "tipográfica".¹² Por lo tanto, las variaciones de las modalidades más formales de presentación de los textos pueden modificar no sólo su registro de referencia sino también su modo de interpretación.

Así sucede, a mayor escala, con la principal mutación de la "impresión" entre los siglos xvi y xvii: "el triunfo definitivo de los blancos sobre los negros",¹³ es decir, la ventilación de la página por obra de la multiplicidad de los párrafos que quiebran la continuidad ininterrumpida del texto y la de los apartados que hacen inmediatamente visible, por medio de los cortes y los puntos aparte, el orden del discurso. Así, los nuevos editores sugieren una nueva lectura de las mismas obras o de los mismos géneros, una lectura que fragmenta los textos en unidades separadas y que reencuentra, en la articulación visual de la página, la articulación intelectual o discursiva del argumento.

Esta puntuación puede tener implicaciones fundamentales cuando se trata de un texto sagrado. Es conocida la perturbación de Locke frente a la costumbre que se había tomado de dividir el texto de la Biblia en capítulos y en versículos. Para él, dicha disposición corría el gran riesgo de ver entorpecida la potente coherencia de la Palabra de Dios. Así, observa a propósito de las Epístolas de San Pablo, que "no solamente el Hombre Común toma los Versículos como Aforismos distintos, sino que incluso los Hombres dotados de mayor Saber, al leerlos, pierden mucho de la fuerza y de la potencia de su Coherencia y de la Luz que de ellas depende". Los efectos de tal puntuación pueden ser desastrosos, autorizando a cada secta o partido religioso a fundar su legitimidad en fragmentos de las Escrituras que parecen reconstituirlos: "Si se publicara una Biblia como se debe, es decir, tal como fueron escritas sus diferentes Partes, en discursos continuos donde el Argumento tiene continuidad, estoy persuadido de que

los diferentes Partidos la criticarían como una Innovación y un Cambio peligroso en la publicación de estos Libros santos [...]. Le basta [al fiel de una Iglesia particular] con munirse de ciertos Versículos de las Santas Escrituras, que contengan Palabras y Expresiones que le será fácil interpretar [...], y su Sistema, que los habrá integrado a la Doctrina ortodoxa de su Iglesia, hará inmediatamente de ellos los Abogados poderosos e irrefutables de su Opinión. He aquí la ventaja de las frases separadas, de la Fragmentación de las Escrituras en Versículos que muy pronto se transforman en Aforismos independientes".¹⁴

Segunda figura: aquella en que el pasaje de una forma editorial a otra ordena simultáneamente transformaciones del texto y la constitución de un nuevo público. Es el caso, indudablemente, del corpus de títulos que constituye el catálogo de la *Biblioteca azul*. Si este conjunto retuvo durante tanto tiempo la atención de los historiadores franceses, es porque pareció proporcionar un acceso directo a la "cultura popular" del Antiguo Régimen, supuestamente expresada y nutrida por libros difundidos masivamente entre los más humildes de los lectores.¹⁵ De hecho, no fue así, y por tres razones esenciales. Ante todo, resulta claro que las obras que configuran el acervo francés de la biblioteca de divulgación jamás fueron escritas con semejante finalidad. En efecto, la *Biblioteca azul* es una fórmula editorial que elige en el repertorio de los textos ya publicados aquellos que parecen convenir más adecuadamente a las expectativas del gran público que se propone alcanzar. De donde son necesarias dos precauciones: en primer término, no considerar los textos publicados como libros de esta colección "populares" en sí mismos, ya que pertenecen a todos los géneros de la literatura culta. En segundo lugar, considerar que generalmente han tenido una primera existencia editorial, a veces prolongada, antes de ingresar en el repertorio de los libros para el gran público.

El estudio de los títulos del catálogo "popular" permitió, por otro lado, destacar que las disposiciones más formales y materiales pueden inscribir por sí mismas índices de diferenciación cultural. En efecto, la especialidad fundamental de la *Biblioteca azul* se debe a las intervenciones editoriales operadas sobre los textos a fin de hacerlos legibles a la amplia clientela a la que están destinados. Todo este trabajo de adaptación —que abrevia los textos, los

simplifica, los recorta, los ilustra— está gobernado por el modo en que los libreros-impresores especializados en este mercado se imaginan las competencias y las expectativas de sus compradores. Así, las estructuras mismas del libro se encuentran presididas por el modo de lectura que los editores consideran el de la clientela a la que van dirigidos.

Esta lectura —aquí va una tercera constatación— siempre es pensada como una lectura que exige puntos de referencia visibles (como, por ejemplo, los títulos anticipatorios o los resúmenes recapituladores o incluso las tablas grabadas que funcionan como protocolos de lectura o lugares de memoria), una lectura que no está a sus anchas más que con secuencias breves y cerradas, desglosadas unas de otras, una lectura que parece satisfacerse con una coherencia mínima. Hay allí una manera de leer que no es la de las elites culturales del momento, aun si algunos personajes prestigiosos no desdeñan comprar los libros azules. Las obras impresas para el gran público apuestan al saber previo de sus lectores. El conocimiento de textos ya encontrados es movilizado al servicio de la comprensión de nuevas lecturas por medio de la recurrencia de formas muy codificadas, de la repetición de motivos parecidos de un título a otro, del repetido empleo de las mismas imágenes. El catálogo azul organiza así una lectura que es más reconocimiento que verdadero descubrimiento. Por lo tanto, es en las particularidades formales de las ediciones azules y en las modificaciones que se impone a las obras de las que los editores se adueñan donde hay que situar su carácter "popular".

Al proponer esta reevaluación de la *Biblioteca azul*, nuestra intención no era sólo comprender mejor el más poderoso de los instrumentos de la aculturación escrita en la Francia del Antiguo Régimen.¹⁶ Nos proponíamos asimismo decir que la ubicación de las diferenciaciones socioculturales y el estudio de los dispositivos formales y materiales, lejos de excluirse uno del otro, están necesariamente relacionados. No sólo porque las formas se modelan sobre las expectativas y competencias atribuidas al gran público al que están dirigidas, sino sobre todo porque las obras y los objetos producen su área social de recepción mucho más de lo que ellos mismos son producidos por divisiones cristalizadas o previas. Recientemente, Lawrence W. Levine lo demostró muy bellamente.¹⁷ Analizando la manera como eran representadas las piezas de

Shakespeare en la América del siglo XIX (es decir, mezcladas con otros géneros: el melodrama, la farsa, el circo, la danza, etc.), demostró que este tipo de representación crea un público numeroso, "popular", porque no se reduce a la mera élite letrada y porque participa activamente en el espectáculo con sus emociones y reacciones. A fines de siglo, la estricta bifurcación establecida entre los géneros, los estilos, los lugares, disocia a este público "universal", reservando a unos un Shakespeare "legítimo" y a otros las diversiones "populares". En la constitución de esta *bifurcated culture*, las transformaciones en las formas mismas de presentación de las obras de Shakespeare (pero también de la música sinfónica, de la ópera o de las obras de arte) tienen un papel decisivo, haciendo suceder a un tiempo de mezcla y bifurcación otro tiempo donde el proceso de distinción cultural produce la separación social. De modo que los dispositivos tradicionales de representación del repertorio shakespeariano en América son del mismo orden que las transformaciones "tipográficas" operadas por los editores de la *Biblioteca azul* sobre las obras de las cuales se adueñan. Unos y otros apuntan, en efecto, a inscribir el texto en una matriz cultural que no es la de sus destinatarios originales, permitiendo así "lecturas", comprensiones, usos, posiblemente descalificados por otros hábitos intelectuales.

Los dos ejemplos conducen a considerar las distancias culturales no como la traducción de divisiones estáticas y fijas sino como el efecto de procesos dinámicos. Por un lado, la transformación de las formas y de los dispositivos a través de los cuales un texto es propuesto autoriza a apropiaciones inéditas y crea, por ende, nuevos públicos y nuevos usos. Por el otro, el reparto de los mismos objetos en toda la sociedad suscita la búsqueda de nuevas diferencias, capaces de marcar las distancias mantenidas. La trayectoria de lo impreso en el Antiguo Régimen francés puede darnos un testimonio. Todo ocurre como si las distinciones en la manera de leer se hubieran reforzado a medida que lo escrito impreso se volvía menos infrecuente, menos confiscado, más ordinario. Mientras que la mera posesión del libro había significado durante mucho tiempo una distancia cultural, con las conquistas de la impresión son las posturas de lectura y los objetos tipográficos los que se encuentran progresivamente investidos de esta función. A las lecturas distinguidas y a los libros hechos con

esmero se oponen en lo sucesivo los impresos apresurados y los torpes descifradores.

12

12

43

27

UNIVERSIDAD DE GUAYMAS
BIBLIOTECA

12

43

27

esmero se oponen en lo sucesivo los impresos apresurados y los torpes descifradores. Pero a menudo tanto los unos como los otros, recordémoslo, leen los mismos textos cuyas significaciones plurales, contradictorias, se inventan al filo de sus usos opuestos. La cuestión pasa a ser, desde entonces, la de la elección: ¿por qué algunos textos se prestan mejor que otros a estos reemplazos durables y multiplicados?¹⁸ O, al menos, ¿por qué los que fabrican libros los consideran como capaces de ganar públicos muy diversos? La respuesta reside en las relaciones sutiles anudadas entre las estructuras mismas de las obras, desigualmente abiertas a las reapropiaciones, y las determinaciones múltiples, tanto institucionales como formales, que regulan su posible "aplicación" —en el sentido de la hermenéutica— a situaciones históricas muy diferentes.

De la relación entre texto, impreso y lectura, hay una tercera figura dada cuando un texto, estable en su letra y fijo en su forma, es aprehendido por nuevos lectores que leen de un modo diferente al de sus predecesores. "Un libro cambia por el hecho de que no cambia mientras que el mundo cambia"¹⁹ —digamos, para hacer la proposición compatible con la escala de nuestro trabajo, "mientras que su modo de lectura cambia"—. La observación basta para justificar el proyecto de una historia de las prácticas de lectura que apunta a establecer los contrastes mayores que pueden dar sentidos diversos al *mismo* texto. Ya es hora, sin duda, de poner en tela de juicio tres de estas escisiones fundamentales consideradas seguras. En primer lugar, entre una lectura en que la comprensión supone una necesaria oralización en voz alta o baja, y otra posiblemente visual.²⁰ Recordemos aquí (aun cuando su cronología resulta discutible) la observación de Michel de Certeau que asocia libertad del lector y lectura en silencio: "La lectura se ha vuelto, desde hace tres siglos, un gesto del ojo. Ya no está acompañada, como antes, por el rumor de una articulación vocal ni por el movimiento de una manducación muscular. Leer sin pronunciar en voz alta o a media voz es una experiencia 'moderna', desconocida durante milenios. Antes, el lector interiorizaba el texto, hacía de su voz el cuerpo del otro; era su actor. Hoy el texto ya no impone su ritmo al sujeto, no se manifiesta ya por medio de la voz del lector. Esta retracción del cuerpo, condición de su autonomía, es un distanciamiento del texto. Es para el lector su *habeas corpus*".²¹

Hay pues un salto entre una lectura "intensiva", enfrentada a libros poco numerosos, apoyada en la escucha y en la memoria, reverencial y respetuosa, y una lectura "extensiva", que consume muchos textos, que pasa con soltura de uno a otro y otorga un mínimo de sacralidad a la cosa leída.²² Finalmente, la oposición se juega entre la lectura de la intimidad, de lo cerrado, de la soledad considerada como uno de los soportes esenciales de constitución de una esfera de lo privado, y las lecturas colectivas, disciplinadas o rebeldes, de los espacios comunitarios.²³

Al delinear una primera trama cronológica, que conserva como mutaciones mayores los progresivos avances de la lectura silenciosa en la Edad Media y la entrada en el mundo de la lectura extensiva a fines del siglo XVIII, estas oposiciones, ya clásicas, conducen a diversas reflexiones. Unas tienden a hacer menos simples las dicotomías presentadas, desplazando la atención hacia los desfases, confundiendo los criterios que diferencian de manera demasiado abrupta los estilos de lecturas, invirtiendo las figuras que asocian espontáneamente lo colectivo y lo popular, la élite y lo privado.²⁴ Otras invitan a articular tres series de transformaciones, cuyos efectos a menudo han sido mal discriminados: por un lado, las "revoluciones" sobrevenidas en las técnicas de reproducción de los textos (en primer término, con el pasaje de la *scribal culture* a la *print culture*); por el otro, las mutaciones de las formas mismas del libro (la sustitución del libro en rollo [*volumen*] por el libro en cuadernos [*codex*] en los primeros siglos de la era cristiana es la más fundamental, pero otras, por cierto más discretas, modifican los dispositivos visuales de la página impresa entre los siglos XVI y XVII);²⁵ finalmente, los cambios, en gran escala, tanto de las competencias como de los modos de lectura. Hay allí diferentes conjeturas que no marchan al mismo paso y que no están ritmadas por las mismas cesuras. La cuestión más interesante planteada en la historia de la lectura y por ella en la actualidad es sin duda la de la articulación de estos tres conjuntos de mutaciones: tecnológicas, formales y culturales.

De la respuesta que se dé depende, manifiestamente, una reevaluación de las trayectorias y los recortes culturales que caracterizan a la sociedad del Antiguo Régimen. Más de lo que se ha señalado, se ordenan a partir de la presencia de lo escrito impreso. Durante mucho tiempo, ésta sólo ha sido juzgada de

acuerdo con dos parámetros: los que, gracias a los recuentos de firmas, apuntaban a establecer porcentajes de alfabetización —por lo tanto a apreciar las variaciones de la capacidad de leer según las épocas, los sitios, los sexos, las condiciones— y los que, despojando los inventarios de bibliotecas preparados por los notarios o los libreros, tendían a evaluar la circulación del libro y las tradiciones de lectura.

Sin embargo, ni en nuestra sociedad ni en la del Antiguo Régimen el acceso a lo impreso puede reducirse a la mera propiedad del libro: todo libro leído no es necesariamente poseído, y todo impreso detentado en jurisdicción privada no es forzosamente un libro. Por otra parte, lo escrito está instalado en el corazón mismo de la cultura de los analfabetos, presente en los ritos, en los espacios públicos, en los lugares de trabajo.²⁶ Gracias a la palabra que lo descifra, gracias a la imagen que lo duplica, se ha vuelto accesible incluso para aquellos que son incapaces de leerlo y que no pueden tener, por sí mismos, más que una comprensión rudimentaria. En consecuencia, las tasas de alfabetización no dan una justa medida de la familiaridad con lo escrito —tanto más cuanto que en las sociedades antiguas, donde los aprendizajes de la lectura y de la escritura están disociados y son sucesivos, son numerosos los individuos —y particularmente las mujeres— que abandonan la escuela sabiendo leer, al menos un poco, pero de ninguna manera escribir.²⁷ Análogamente, la posesión privada de un libro no puede indicar de modo adecuado la frecuencia del manejo de textos impresos por parte de aquellos que estaban demasiado mal provistos como para poseer, en su casa, una "biblioteca".

Aunque sea desde todo punto imposible establecer el número de esos lectores que no sabían firmar, ni el de los lectores que no poseían ningún libro —al menos ningún libro digno de ser apreciado por el notario que levantaba el inventario de los bienes— pero que sin embargo leían galeras y afiches, textos ocasionales y los libritos de la colección azul, hay que postular su numerosa existencia para comprender el impacto del escrito impreso bajo formas antiguas de una cultura aún fuertemente oral, gestual e iconográfica. Entre los dos modos de expresión y de comunicación, las imbricaciones son múltiples. Entre lo escrito y el gesto, primero: no solamente lo escrito está tan en el centro de las fiestas

13

28

ciudadanas como las ceremonias religiosas, sino que incluso una gran profusión de textos tienen la intención de anularse como discursos y producir, en la práctica, conductas reconocidas como conformes a las normas sociales o religiosas. Es el caso, por ejemplo, de los tratados de civilidad que proponen que los individuos incorporen las reglas de la cortesía mundana o de la beneficencia cristiana.²⁸

Intrincación, asimismo, entre la palabra y lo escrito, y de doble modo. Por un lado, los textos destinados por su autor y, más a menudo, por su editor, al público más popular, utilizan con frecuencia fórmulas o motivos que resultan ser los mismos de la cultura del cuento y del recitado. La escritura de ciertos textos ocasionales que imita las maneras de contar de los narradores o las variantes introducidas en las ediciones azules de los cuentos de hadas, siempre abreviados en su origen en antologías letradas, son buenos ejemplos de estos afloramientos de la oralidad en lo impreso.²⁹ Por otro lado, tal como se ha dicho, muchos "lectores" no aprehenden los textos más que gracias a la mediación de una voz que se los lee. Por lo tanto, comprender la especificidad de esta relación con lo escrito supone no considerar que toda lectura es forzosamente individual, solitaria y silenciosa sino, muy por el contrario, marcar la importancia y la diversidad de una práctica ampliamente perdida: la lectura en voz alta.

De esta primera constatación, que marca la fuerte penetración de la cultura impresa en las sociedades del Antiguo Régimen, se desprenden varias otras. En primer lugar, puede dar cuenta de la importancia otorgada a lo escrito y a los objetos que lo vehiculan por parte de todas las autoridades que entienden regular las conductas y modelar los mentalidades. De allí el papel pedagógico, disciplinante, aculturante, atribuido a los textos puestos en circulación para numerosos lectores; de allí también los controles ejercidos sobre lo impreso, sometido a una censura que debe alejar todo aquello que podría poner en peligro el orden, la religión o la moral. Respecto de estas imposiciones, Michel de Certeau invita a reconocer, no sólo la eficacia, tanto más importante cuanto más fuerte es la adhesión a la institución que las dicta ("La creatividad del lector crece a medida que decrece la institución que la controlaba"³⁰), sino también las modalidades, que van de las censuras exteriores (administrativas, judiciales, inquisitoriales, escolares,

etc.) a los dispositivos que, en el libro mismo, se proponen encerrar la interpretación del lector.

De los posibles usos de lo escrito, de los diversos manejos de lo impreso, los textos antiguos construyen representaciones en las que se reconocen las escisiones consideradas decisivas por los productores de libros. Estas percepciones son esenciales en la medida en que fundan estrategias de escritura y de edición, reguladas sobre la base de las habilidades y las expectativas supuestas de los diferentes públicos a los que se apunta. De ese modo, adquieren una eficacia cuyas huellas podemos encontrar en los protocolos de lectura explícitos, en las formas dadas a los objetos tipográficos o en las transformaciones que modifican un texto cuando es dado a leer a nuevos lectores en una nueva fórmula editorial. Por consiguiente, a partir de las diversas representaciones de la lectura y de las dicotomías construidas en la edad moderna (entre lectura del texto y lectura de la imagen, lectura letrada y lectura vacilante, lectura íntima y lectura comunitaria) hay que intentar comprender la disposición y los empleos de estos impresos más humildes que el libro, pero también más presentes, cuya gama se extiende de las imágenes sueltas y los avisos (siempre acompañados de textos) a los textos ocasionales y a los pliegos sueltos o cuadernillos azules (a menudo ilustrados con imágenes).

Las representaciones de las lecturas antiguas y de sus diferencias, tales como las revelan en la práctica el trabajo de impresión o, en su finalidad normativa, las escenificaciones literarias, pictóricas o autobiográficas, constituyen datos esenciales para una arqueología de las prácticas de lectura. Sin embargo, si bien enuncian los contrastes más presentes en la mente de los contemporáneos, no deben ocultar otras escisiones menos nítidamente percibidas. Por ejemplo, es seguro que son numerosas las prácticas que invierten los términos mismos de la oposición, a menudo bosquejada, entre la lectura solitaria de la jurisdicción privada burguesa o aristocrática y las lecturas comunitarias de los auditorios populares. En efecto, la lectura en voz alta para los niños sigue siendo durante un tiempo considerable uno de los cimientos de la sociabilidad de la elite y, a la inversa, la penetración de lo impreso en el corazón mismo de las intimidades populares, fija en objetos modestos —que no son todos libros, muy lejos de ello— la huella

de un momento fuerte de la existencia, la memoria de una emoción, el signo de una identidad. Contrariamente a la imaginaria clásica, producida en la misma edad moderna, el pueblo no es siempre plural, y hay que saber encontrar, en su secreta soledad, las humildes prácticas de aquellos que recortaban las imágenes de los textos ocasionales, coloreaban los grabados impresos y leían para su solo placer los libros azules.

Acotado a un terreno particular (Francia entre los siglos XVI y XVII), vinculado a un problema específico (los efectos de la penetración de lo escrito impreso sobre la cultura del mayor número), el trabajo propuesto en este texto (y puesto en práctica en algunos otros) intenta hacer operativas dos proposiciones de Michel de Certeau. La primera recuerda, contra todas las reducciones que anulan la fuerza creadora e inventiva de los usos, que la lectura jamás es totalmente impuesta y no puede deducirse de los textos de los que se adueña. La segunda subraya que las tácticas de los lectores, insinuadas en este "lugar propio" producido por las estrategias de la escritura, obedecen a reglas, a lógicas, a modelos. Así es enunciada la paradoja fundante de toda historia de la lectura que debe postular la libertad de una práctica de la que no puede captar, masivamente, más que las determinaciones. Construir las comunidades de lectores como otras tantas *interpretative communities* (para retomar la expresión de Stanley Fish), situar la manera en que las formas materiales afectan el sentido, localizar la diferencia social en las prácticas más que en las distribuciones estadísticas: otras tantas vías trazadas para quien quiere comprender como historiador esta "producción silenciosa" que es la "actividad lectora".³¹