

I. LA CIENCIA DE LO CONCRETO

DURANTE largo tiempo, nos hemos complacido en citar esas lenguas en que faltan los términos para expresar conceptos tales como los de árbol o de animal, aunque se encuentren en ellas todas las palabras necesarias para un inventario detallado de las especies y de las variedades. Pero, al mencionar estos casos en apoyo de una supuesta ineptitud de los "primitivos" para el pensamiento abstracto, en primer lugar, omitíamos otros ejemplos, que comprueban que la riqueza en palabras abstractas no es patrimonio exclusivo de las lenguas civilizadas. Así, por ejemplo, la lengua chinook del noroeste de la América del Norte, usa palabras abstractas para designar muchas propiedades o cualidades de los seres y de las cosas: "este procedimiento —dice Boas—, es más frecuente que en cualquier otro lenguaje conocido por mí". La proposición: el hombre malvado ha matado al pobre niño, en chinook se expresa así: la maldad del hombre ha matado a la pobreza del niño; y, para decir que una mujer utiliza un cesto demasiado pequeño: mete raíces de potentila en la pequeñez de un cesto para conchas. (Boas 2, pp. 657-658). En toda lengua, el discurso y la sintaxis proporcionan los recursos indispensables para suplir las lagunas del vocabulario. Y el carácter tendencioso del argumento mencionado en el párrafo anterior queda puesto de manifiesto cuando se observa que la situación inversa, es decir, aquella en que los términos muy generales predominan sobre las designaciones específicas, ha sido también aprovechada para afirmar la indigencia intelectual de los salvajes:

De entre las plantas y los animales, el indio no nombra más que a las especies útiles o noci-

vas; las demás se clasifican, indistintamente, como pájaros, malayerba, etc. (Krause, p. 104.)

Un observador más reciente parece creer, de manera semejante, que el indígena nombra y concibe solamente en función de sus necesidades.

Me acuerdo todavía de la hilaridad provocada entre mis amigos de las islas Marquesas... por el interés (que a su juicio, era pura tontería) testimoniado por el botánico de nuestra expedición de 1921, por los "hierbajos" sin nombre ("sin utilidad") que recogía y cuyo nombre quería conocer. (Handy y Pukui, p. 119, n. 21.)

Sin embargo, Handy compara esta indiferencia con la que, en nuestra civilización, el especialista manifiesta respecto de los fenómenos que no pertenecen inmediatamente a su esfera de interés intelectual. Y cuando su colaboradora indígena le subraya que en Hawaii, "cada forma botánica, zoológica o inorgánica que se sabía que había recibido un nombre (que había sido personalizada) era... una cosa *utilizada*", se toma el trabajo de añadir: "de una o de otra manera", y precisa que si "una variedad ilimitada de seres vivos del mar y del bosque, de fenómenos meteorológicos o marinos, no tenían nombre", la razón era la de que no se les juzgaba "útiles o... dignos de interés", términos que no son equivalentes, puesto que uno se sitúa en el plano de lo práctico y otro en el de lo teórico. Lo que sigue diciendo el texto lo confirma, al reforzar el segundo aspecto a expensas del primero: "la vida, era la experiencia, cargada de significación exacta y precisa" (*id.*, p. 119).

En verdad, la división conceptual varía según cada lengua y como lo señaló claramente, en el siglo XVIII,

el redactor del artículo "nombre" en la Enciclopedia, el uso de términos más o menos abstractos no es función de capacidades intelectuales, sino de los intereses desigualmente señalados y detallados de cada sociedad particular en el seno de la sociedad nacional: "subid al observatorio; cada *estrella* no es una estrella pura y simplemente, es la estrella β del capricornio, es la γ del centauro, es la ζ de la osa mayor, etc., entrad en un picadero de caballos, cada *caballo* tiene su *nombre* propio, el *Brillante*, el *Duende*, el *Fogoso*, etcétera." Además, aun si la observación acerca de las llamadas lenguas primitivas, mencionada al comienzo de este capítulo, tuviese que entenderse al pie de la letra, no podríamos sacar en conclusión una carencia de ideas generales. Las palabras encino, haya, albedul, etc., no son menos palabras abstractas que el término árbol, y, de dos lenguas, una de las cuales poseería solamente este último término y la otra lo ignoraría, en tanto que poseyera varias decenas o centenas de palabras para designar las especies y las variedades, sería la segunda, y no la primera, la que, desde este punto de vista, sería más rica en conceptos.

Como en las lenguas de oficios, la proliferación conceptual corresponde a una atención más sostenida sobre las propiedades de lo real, a un interés más despierto a las distinciones que se pueden hacer. Este gusto por el conocimiento objetivo constituye uno de los aspectos más olvidados del pensamiento de los que llamamos "primitivos". Si rara vez se dirige hacia realidades del mismo nivel en el que se mueve la ciencia moderna, supone acciones intelectuales y métodos de observación comparables. En los dos casos, el universo es objeto de pensamiento, por lo menos tanto como medio de satisfacer necesidades,

Cada civilización propende a sobrestimar la orientación objetiva de su pensamiento, y es porque nunca

está ausente. Cuando cometemos el error de creer que el salvaje se rige exclusivamente por sus necesidades orgánicas o económicas, no nos damos cuenta de que nos dirige el mismo reproche y de que, a él, su propio deseo de conocer le parece estar mejor equilibrado que el nuestro:

La utilización de los recursos naturales de que disponían los indígenas de Hawaii era, sobre poco más o menos, completa; mucho más que la practicada en la era comercial actual, que explota despiadadamente los escasos recursos que, por el momento, procuran una ventaja comercial, desdénando y destruyendo, a menudo, todo lo demás. (Handy y Pukui, p. 213.)

Sin duda, la agricultura de mercado no se confunde con el saber de botánica. Pero al ignorar al segundo y pensar exclusivamente en la primera, la vieja aristocracia hawaiana no hace sino cometer, por cuenta de una cultura indígena, invirtiéndolo en conveniencia propia, el error simétrico cometido por Malinowski, cuando pretendió que el interés por las plantas y los animales totémicos no se lo inspiraban a los primitivos más que las quejas de su estómago.

A la observación de Tessmann a propósito de los fang del Gabon, que señalaba (p. 71) "la precisión con la cual reconocen las más pequeñas diferencias entre las especies de un mismo género", corresponde, en lo tocante a Oceanía, la de los dos autores ya citados.

Las facultades agudizadas de los indígenas les permitían notar exactamente los caracteres genéricos de todas las especies vivas, terrestres y marinas, así como los cambios más sutiles de fenómenos naturales como los vientos, la luz, y los

colores del tiempo, los rizos de las olas, las variaciones de la resaca, las corrientes acuáticas y aéreas. (Handy y Pukui, p. 119.)

Un uso tan sencillo como la masticación del betel supone, entre los hanunóo de las Filipinas, el conocimiento de cuatro variedades de nueces de areca y de ocho productos que las pueden sustituir, de cinco variedades de betel y de cinco productos sustitutos. (Conklin 3):

Todas las actividades de los hanunóo, o casi todas, exigen estar intimamente familiarizados con la flora local y un conocimiento preciso de las clasificaciones botánicas. Contrariamente a la opinión de que las sociedades que viven en una economía de subsistencia no utilizan más que una pequeña fracción de la flora local, esta última se emplea en la proporción de un 93 %. (Conklin, 1, p. 249.)

Y esto no es menos cierto por lo que toca a la fauna:

Los hanunóo clasifican las formas locales de la fauna aviar en 75 categorías... distinguen cerca de doce clases de serpientes... sesenta clases de peces... más de una docena de crustáceos de mar y de agua dulce, y un número igual de clases de arañas y de miriápodos... Los miles de formas de insectos se agrupan en ciento ocho categorías que tienen nombre, trece de las cuales corresponden a las hormigas y las termitas... Identifican más de sesenta clases de moluscos marinos, y más de veinticinco de moluscos terrestres y de agua dulce... cuatro clases de sanguijuelas chupadoras de sangre... en total, llevan un censo de 461 clases zoológicas (*id.*, pp. 67-70).

A propósito de una población de pigmeos de las Filipinas, un biólogo se expresa de la manera siguiente:

Un rasgo característico de los negritos, que los distingue de sus vecinos cristianos de las llanuras, estriba en su conocimiento inagotable de los reinos vegetal y animal. Este saber no supone solamente la identificación específica de un número fenomenal de plantas, de aves, de mamíferos y de insectos, sino también el conocimiento de los hábitos y de las costumbres de cada especie...

El negrito está completamente integrado a su medio, y, lo que es todavía más importante, estudia sin cesar todo lo que le rodea. A menudo, he visto a un negrito, que no estaba seguro de la identidad de una planta, gustar el fruto, oler las hojas, quebrar y examinar el tallo, echar una mirada al habitat. Y, solamente cuando haya tomado en cuenta todos estos datos, declarará conocer o ignorar la planta de que se trata.

Después de haber mostrado que los indígenas se interesan también por las plantas que no les son directamente útiles, por razón de las relaciones de significación que los ligan a los animales y a los insectos, el mismo autor sigue diciendo:

El agudo sentido de observación de los pigmeos, su plena conciencia de las relaciones entre la vida vegetal y la vida animal... están ejemplificados de manera impresionante por sus discusiones acerca de las costumbres de los murciélagos. El *tididin* vive sobre la hojarasca reseca de las palmas, el *dikidik* debajo de las hojas del plátano silvestre, el *litlit* en los macizos de bambú, el *kolumboy* en las cavidades de los troncos de árbol, el *konanaba* en los bosques espesos. y así sucesivamente.

De esta manera los negritos pinatubo conocen y distinguen las costumbres de 15 especies de murciélagos. No es menos cierto que su clasificación de los murciélagos, como la de los insectos, las aves, los mamíferos, los peces y las plantas, se apoya principalmente en las semejanzas y las diferencias físicas.

Casi todos los hombres enumeran, con la mayor facilidad, los nombres específicos y descriptivos de, por lo menos, 450 plantas, 75 aves, casi todas las serpientes, peces, insectos y mamíferos, y aun 20 especies de hormigas...¹ y la ciencia botánica de los *mananambal*, brujos-curanderos de uno y otro sexos, que utilizan constantemente las plantas para su arte, es absolutamente estupefactiva." (R. B. Fox, pp. 187-188.)

De una población atrasada de las islas Ryukyu, se ha escrito:

Aun un niño puede a menudo identificar la especie de un árbol a partir de un minúsculo fragmento de madera y, lo que es más, el sexo de ese árbol, conforme a las ideas que los indígenas tienen acerca de los vegetales; y hace esto, observando la apariencia de la madera y de la corteza, el olor, la dureza y otros caracteres de la misma clase. Docenas y docenas de peces y de conchas poseen nombres distintivos, y se les conoce también por sus características propias, sus costumbres y las diferencias sexuales en el seno de cada clase... (Smith, p. 150.)

Habitantes de una región desértica de la California del Sur, en la que hoy logran subsistir solamente unas cuantas familias de blancos, varios miles de indios coa-

¹ También, 45 clases de hongos comestibles (*loc. cit.*, p. 231) y en plano tecnológico, 50 tipos de flechas diferentes (*id.*, pp. 265-268).

huilla no llegaban a agotar los recursos naturales; vivían en la abundancia. Pues, en este territorio aparentemente dejado de la mano de Dios, conocían no menos de 60 plantas alimenticias y otras 28, de propiedades narcóticas, estimulantes o medicinales (Barrows). Un solo informante seminola identifica 250 especies y variedades vegetales (Sturtevant). Se han contado 350 plantas conocidas por los indios hopi, y más de 500 por los navajos. El léxico botánico de los subanun, que viven en el sur de las Filipinas, sobrepasa de mil términos (Frake) y el de los hanunóo se acerca a los 2 000.² Trabajando con un solo informante del Gabón, Sillans ha publicado recientemente un repertorio etno-botánico de cerca de 8 000 términos, repartidos entre las lenguas o dialectos de 12 o 13 tribus adyacentes. (Walker y Sillans.) Los resultados, inéditos en su mayor parte, que han obtenido Marcel Griaule y sus colaboradores en el Sudán, prometen ser igualmente impresionantes.

La extremada familiarización con el medio biológico, la apasionada atención que le prestan, los conocimientos exactos a él vinculados, a menudo han impresionado a los investigadores, por cuanto denotan actitudes y preocupaciones que distinguen a los indígenas de sus visitantes blancos. Entre los indios tewa de Nuevo México:

Se observan las diferencias menudas... tienen nombres para designar a todas las especies de coníferas de la región; ahora bien, en este caso, las diferencias son poco visibles y, entre los blancos, un individuo que no hubiese recibido entrenamiento sería incapaz de distinguirlas... En verdad, no habría ninguna dificultad en traducir un tratado de botánica a la lengua tewa. (Robbins, Harrington y Freire-Marreco, pp. 9, 12.)

² Véase, *infra*, pp. 202, 224.

En un relato apenas novelado, E. Smith Bowen ha narrado amenamente su confusión cuando, desde su llegada a una tribu africana, quiso comenzar por aprender la lengua: a sus informantes les pareció lo más natural del mundo, en la etapa elemental de su enseñanza, reunir un gran número de especímenes botánicos que iban nombrando a medida que se los presentaban, pero que la investigadora era incapaz de identificar, no tanto por razón de su naturaleza exótica, como porque ella jamás se había interesado en las riquezas y la diversidad del mundo vegetal, en tanto que los indígenas daban por supuesta tal curiosidad.

Estas personas son cultivadoras: para ellas las plantas son tan importantes, tan familiares como los seres humanos. Por mi parte, jamás he vivido en una granja y ni siquiera estoy segura de distinguir a las begonias de las dalias o de las petunias. Las plantas, como las ecuaciones, poseen el engañoso hábito de parecer semejantes y ser diferentes, o de parecer diferentes y ser semejantes. Por consiguiente, me hago un lío tanto en botánica como en matemáticas. Por primera vez en mi vida, me encuentro en una comunidad en que los niños de diez años no son superiores a mí en matemáticas, pero me encuentro también en un lugar en el que cada planta, silvestre o cultivada, tiene un nombre y un uso bien definido, en el que cada hombre, mujer y niño conoce centenares de especies. Ninguno de ellos creará jamás que soy incapaz, aunque queriéndolo, de saber tanto como ellos. (Smith Bowen, p. 22.)

Totalmente diferente es la reacción de un especialista, autor de una monografía en la que describe cerca de 300 especies o variedades de plantas medicinales o tóxicas, utilizadas por algunas poblaciones de la Rodesia del Norte:

Me ha sorprendido siempre la diligencia con que los habitantes de Balovale y de las regiones vecinas aceptaban hablar de sus remedios y de sus venenos. ¿Les halagaba el interés de que daba muestras yo por sus métodos? ¿Consideraban nuestras conversaciones como un intercambio de informaciones entre colegas? ¿O querían hacer gala de su saber? Cualquiera que haya podido ser la razón de su actitud, nunca se hacían de rogar. Me acuerdo de un condenado viejo luchazi que me traía brazadas de hojas secas, de raíces y de tallos para instruirme en todos sus empleos. ¿Qué era, herbolario o brujo? Nunca pude penetrar en este misterio, pero compruebo con pesar que no poseeré nunca su ciencia de la psicología africana y su habilidad para cuidar a sus semejantes: asociados, mis conocimientos médicos y sus talentos habrían formado una utilísima combinación. (Gilges, p. 20.)

Al citar un extracto de sus cuadernos de viaje, Conklin ha tratado de ilustrar este contacto íntimo entre el hombre y el medio, que el indígena impone perpetuamente al etnólogo:

A 0600 y bajo una lluvia ligera, Langba y yo partimos de Parina en dirección de Binli... En Arasaas, Langba me pidió que cortara varias bandas de cortezas, de 10 por 50 cms. del árbol *anapla kilala* (*Albizia procera* (Roxb.) (Benth.) para preservarnos de las sanguijuelas. Frotando con la cara interna de la corteza nuestros tobillos y piernas, mojados ya por la vegetación chorreante de lluvia, se producía una especie de nata de color rosa que era un magnífico repelente. En el camino, cerca de Aypud Langba se detuvo de pronto, hundió rápidamente su bastón al borde del sendero y desarraigó una pequeña yerba, *tawag hugun bulabdlad* (*Buchnera urticifolia* R.

Br.) que, según me dijo, le serviría de cebo... para atrapar a un jabalí. Algunos instantes más tarde, y caminábamos rápidamente, se detuvo de igual manera para arrancar una pequeña orquídea terrestre (difícil de descubrir bajo la vegetación que la cubría) llamada *liyamliyam* (*Epipogon roseum* (D. Don.) (Lindl.)), planta empleada para combatir mágicamente a los insectos parásitos de los cultivos. En Binli, Langba se tomó el cuidado de no echar a perder lo que había recogido, urgando en su morral de palma trenzada para sacar *apug*, cal apagada y *tabaku* (*Nicotiana tabacum* L.), que quería ofrecer a la gente de Binli a cambio de otros ingredientes para mascar. Después de una discusión acerca de los méritos respectivos de las variedades locales de Betel-pimienta (*Piper betle* L.), Langba obtuvo permiso para cortar estacas de batata (*Ipomoea batatas* (L.) Poir.) que pertenecían a dos formas vegetativas diferentes y distinguidas con los nombres de *kamuti inaswang* y *kamuti lupaw*... Y en el sembrado de camotes, cortamos 25 estacas (de cerca de 75 cms. de largo, de cada variedad, que consistían en el extremo del tallo, y las envolvimos cuidadosamente en las grandes hojas frescas del *saging saba* cultivado (*Musa sapientum compressa* (Blco.) Têodoro) para que conservasen su humedad hasta nuestra llegada a Langba. En camino, masticamos tallos de *tubu minama*, especie de caña de azúcar (*Saccharum officinarum* L.), nos detuvimos una vez para recoger algunas *bunga*, nueces de areca caídas (*Areca catechu* L.), y, otra vez, para recoger y comer los frutos, semejantes a cerezas silvestres, de algunos matojos de *bugnay* (*Antidesma brunius* (L.) Spreng). Llegamos a Mararim a mediados de la tarde y, a lo largo de nuestro camino la mayor parte del tiempo la habíamos pasado discutiendo acerca de los cambios en la vegetación ocurridos en las últimas decenas de años. (Conklin, I, pp. 15-17.)

Este saber, y los medios lingüísticos de que dispone, se extiende también a la morfología. La lengua tewa utiliza términos distintos para cada parte, o casi, del cuerpo de las aves y de los mamíferos (Henderson y Harrington, p. 9). La descripción morfológica de las hojas de árboles o de plantas, cuenta con cuarenta términos, y hay quince términos distintos que corresponden a las diferentes partes de una planta de maíz.

Para describir las partes constitutivas y las propiedades de los vegetales, los hanunóo tienen más de 150 términos, que connotan las categorías en función de las cuales identifican las plantas "y discuten entre ellos acerca de centenares de caracteres que las distinguen, y a menudo corresponden a propiedades significativas, tanto medicinales como alimenticias". (Conklin, 1, p. 97). Los pinatubo, entre los cuales se han contado más de 600 plantas con nombre, "no tienen solamente un conocimiento fabuloso de estas plantas y de sus modos de utilización; emplean más de 100 términos para describir sus partes o aspectos característicos." (R. B. Fox, p. 179.)

Es claro que un saber desarrollado tan sistemáticamente no puede ser función tan sólo de la utilidad práctica. Después de haber subrayado la riqueza y la precisión de los conocimientos zoológicos y botánicos de los indios del noreste de los Estados Unidos y del Canadá: montagnais, naskapi, micmac, malecite, penobscot, el etnólogo que los ha estudiado mejor nos dice:

Era de esperarse, por lo que respecta a las costumbres de la caza mayor, de la que provienen el alimento y las materias primas de la industria indígena. No es sorprendente... que el cazador penobscot de Maine posea un mejor conocimiento práctico de las costumbres y del carácter del alce, que el zoólogo más experto. Pero, cuando apreciamos en su justo valor el cuidado

que han puesto los indios en observar y sistematizar los hechos científicos que hacen relación con las formas inferiores de la vida animal, ha de permitírseles mostrar alguna sorpresa.

Toda la clase de reptiles... no ofrece ningún interés económico para estos indios; no consumen la carne de las serpientes, ni de los batracios, y no utilizan ninguna parte de sus restos salvo en casos muy raros, para la confección de amuletos contra la enfermedad o la brujería. (Speck, I, p. 273.)

Y sin embargo, como lo ha mostrado Speck, los indios del noreste han forjado una verdadera herpetología, con términos distintos para cada género de reptiles y otros más reservados para las especies o las variedades.

Los productos naturales utilizados por los pueblos siberianos con fines medicinales ilustran, por su definición precisa y el valor específico que se les presta, el cuidado, el ingenio, la atención al detalle, la preocupación por las distinciones que han debido poner en práctica los observadores y los teóricos en las sociedades de esta clase: arañas y gusanos blancos que se tragan (itelmene y yakutos, para la esterilidad); grasa de escarabajo negro (osetos, contra hidrofobia); cucaracha aplastada, hiel de gallina (rusos de Surgut, contra absesos y hernias); gusanos rojos macerados (yakutos, contra el reumatismo); hiel de lucio (buriatos, enfermedades de los ojos); locha, cangrejo de río, que se tragan vivos (rusos de Siberia, contra la epilepsia y todas las enfermedades); toque con un pico de pájaro carpintero, sangre de pájaro carpintero, insuflación nasal de polvo de pájaro carpintero momificado, huevo tragado del pájaro *kukcha* (yakutos, contra el dolor de dientes, contra las escrófulas, las enfermedades de los caballos y la tuberculosis, respectivamente); sangre

de perdiz, sudor de caballo (oirotos, contra las hernias y las verrugas); caldo de pichón (buriatos, contra la tos); polvo de patas trituradas del pájaro *tilegus* (kazakos, contra la mordedura de perro rabioso); murciélago disecado colgado al cuello (rusos del Altai, contra la fiebre); instilación de agua procedente de un carámbano colgado del nido del pájaro *remiz* (oirotos, enfermedades de los ojos). Para mencionar solamente a los buriatos, y limitándonos al oso, la carne de éste posee siete variedades terapéuticas distintas, la sangre 5, la grasa 9, el cerebro 12, la bilis 17, el pelo 2. También del oso, los kalar recogen los excrementos duros como piedra, al finalizar la hibernación, para curar el estreñimiento. (Zelenin, pp. 47-59.) En un estudio de Loeb se encontrará un repertorio igualmente rico correspondiente a una tribu africana.

De tales ejemplos, que podríamos encontrar en todas las regiones del mundo, se podría inferir de buen grado que las especies animales y vegetales no son conocidas más que porque son útiles, sino que se las declara útiles o interesantes porque primero se las conoce.

Se objetará que tal ciencia no puede ser eficaz más que en el plano de lo práctico. Pero, da la casualidad de que su objetivo primero no es de orden práctico. Corresponde a exigencias intelectuales antes, o en vez, de satisfacer necesidades.

El verdadero problema no estriba en saber si el contacto de un pico de pájaro carpintero cura las enfermedades de los dientes, sino la de si es posible que, desde un cierto punto de vista, el pico del pájaro carpintero y el diente del hombre "vayan juntos" (congruencia cuya fórmula terapéutica no constituye más que una aplicación hipotética, entre otras) y, por intermedio de estos agrupamientos de cosas y de seres, introducir un comienzo de orden en el universo; pues

la clasificación, cualquiera que sea, posee una virtud propia por relación a la inexistencia de la clasificación. Como ha escrito un teórico moderno de la taxonomía:

Los sabios soportan la duda y el fracaso porque no les queda más remedio que hacerlo. Pero el desorden es lo único que no pueden ni deben tolerar. Todo el objeto de la ciencia pura es llevar a su punto más alto, y más consciente, la reducción de ese modo caótico de percibir, que ha comenzado en un plano inferior y, verosíblemente inconsciente, con los orígenes mismos de la vida. En algunos casos, podremos preguntarnos si la clase de orden que ha sido forjada es un carácter objetivo de los fenómenos o un artificio creado por el sabio. Este problema se plantea sin cesar, en materia de taxonomía animal... Sin embargo, el postulado fundamental de la ciencia es que la naturaleza misma está ordenada... En su parte teórica, la ciencia se reduce a un poner en orden, y... si es verdad que la sistemática consiste en tal poner en orden, los términos de sistemática y de ciencia teórica podrán ser considerados sinónimos. (Simpson, p. 5.)

Ahora bien, esta exigencia de orden se encuentra en la base del pensamiento que llamamos primitivo, pero sólo por cuanto se encuentra en la base de todo pensamiento: pues enfocándolas desde las propiedades comunes es como encontramos acceso más fácilmente a las formas de pensamiento que nos parecen muy extrañas.

"Cada cosa sagrada debe estar en su lugar", observaba con profundidad un pensador indígena (Fletcher 2, p. 34). Inclusive, podríamos decir que es esto lo que la hace sagrada, puesto que al suprimirla, aunque sea en el pensamiento, el orden entero del universo quedaría destruido; así pues, contribuye a mantenerlo al

ocupar el lugar que le corresponde. Los refinamientos del ritual, que pueden parecer ociosos cuando se les examina superficialmente, o desde fuera, se explican por la preocupación de lo que podríamos llamar una "micro-perecuación": no dejar escapar a ningún ser, objeto o aspecto, a fin de asignarle un lugar en el seno de una clase. A este respecto, la ceremonia del hako, de los indios pawnee, es particularmente reveladora tan sólo porque ha sido bien analizado. La invocación que acompaña al cruce de una corriente de agua se divide en varias partes, que corresponden respectivamente al momento en que los viajeros meten los pies en el agua, en que los desplazan, en que el agua recubre completamente sus pies; la invocación al viento separa los momentos en que el frescor es percibido solamente sobre las partes mojadas del cuerpo, luego aquí, después allá, y por último sobre toda la epidermis: "solamente entonces podemos avanzar con seguridad" (*id.*, pp. 77-78). Como lo explica exactamente el informador, "debemos dirigir una 'incantación' especial a cada cosa que encontramos, pues Tirawa, el espíritu supremo, reside en todas las cosas, y todo lo que encontramos, mientras vamos de camino, puede socorrernos... Se nos ha enseñado a prestar atención a todo lo que vemos" (*id.*, pp. 73-81).

Esta preocupación por la observación total y de inventario sistemático de las relaciones y de los vínculos puede culminar, a veces, en resultados de buen aspecto científico: tal es el caso de los indios blackfoot, que diagnosticaban la proximidad de la primavera según el estado de desarrollo del feto de bisonte extraído del vientre de la hembra muerta en la caza. Sin embargo, no podemos aislar estos aciertos de tantos otros paralelos de la misma clase que la ciencia declara ilusorios. Pero ¿no será que el pensamiento mágico, esa "gigantesca variación sobre el tema del principio de causali-

dad", decían Hubert y Mauss (2, p. 61), se distingue menos de la ciencia por la ignorancia o el desdén del determinismo, que por una exigencia de determinismo más imperiosa y más intransigente, y que la ciencia puede, a todo lo más, considerar irrazonable y precipitada?

Considerada como sistema de filosofía natural, ella (*witchcraft*) supone una teoría de las causas: la desgracia es resultado de la brujería, que opera de concierto con las fuerzas naturales. Si a un hombre lo acornea un búfalo, o si le cae encima un granero cuyos soportes han sido minados por las termitas, o si contrae una meningitis cerebroespinal, los azande afirmarán que el búfalo, el granero o la enfermedad son causas que se conjugaron con la brujería para matar al hombre. Del búfalo, del granero, de la enfermedad, la brujería no tiene culpa, puesto que existen por sí mismos; pero sí la tiene de esta circunstancia particular, que los pone en una relación destructora con un determinado individuo. El granero se habría venido abajo de todas maneras, pero fue a causa de la brujería por lo que se vino a tierra en un momento dado y cuando algún individuo descansaba debajo. Entre todas estas causas, sólo la brujería admite una intervención correctiva, puesto que sólo ella emana de una persona. Contra el búfalo y el granero no se puede intervenir. Aunque también se les reconozca como causas, éstas no tienen significación en el plano de las relaciones sociales. (Evans-Pritchard, 1, pp. 418-419.)

Por tanto, entre magia y ciencia la primera diferencia sería, desde este punto de vista, que una postula un determinismo global e integral, en tanto que la otra opera distinguiendo niveles, algunos de los cuales, solamente, admiten formas de determinismo que se consideran inaplicables a otros niveles. Pero, ¿no podríamos

ir un poco más lejos y considerar al rigor y a la precisión de que dan testimonio el pensamiento mágico y las prácticas rituales, como si tradujeran una aprehensión inconsciente de la verdad del *determinismo*, en cuanto modo de existencia de los fenómenos científicos, de manera que el determinismo sería globalmente *sospechado* y *puesto en juego* antes de ser *conocido* y *respetado*? Los ritos y las creencias mágicas se nos manifestarían entonces como otras tantas expresiones de un acto de fe en una ciencia que estaba todavía por nacer.

Y lo que es más: no solamente, por su naturaleza, estas anticipaciones pueden a veces verse coronadas por el éxito, sino que también pueden anticipar doblemente: anticiparse a la ciencia misma, y a métodos o resultados que la ciencia no asimilará sino en una etapa avanzada de su desarrollo, si es verdad que el hombre se enfrentó primero a lo más difícil: la sistematización al nivel de los datos sensibles, a los que la ciencia durante largo tiempo volvió la espalda y a los que comienza ahora, solamente, a reintegrar en su perspectiva. En la historia del pensamiento científico, este efecto de anticipación se produjo por lo demás en varias ocasiones; como lo ha mostrado Simpson (pp. 84-85), con ayuda de un ejemplo tomado de la biología del siglo XIX, resulta que —como la explicación científica corresponde siempre al descubrimiento de un "ordenamiento"— todo intento de este tipo, aun cuando esté inspirado por principios que no sean científicos, puede encontrar verdaderos ordenamientos. Inclusive esto es previsible si se admite que, por definición, el número de las estructuras es finito: la "puesta en estructura" poseería entonces una eficacia intrínseca, cualesquiera que sean los principios y los métodos en que se inspira.

La química moderna reduce la variedad de los sabores y de los perfumes a cinco elementos diversamente combinados: carbono, hidrógeno, oxígeno, azufre y ni-

trógeno. Trazando cuadros de presencia y de ausencia, estimando dosificaciones y umbrales, llega a darnos cuenta y razón de diferencias y desemejanzas entre cualidades que antaño habría expulsado fuera de su dominio por considerarlas "secundarias". Pero estos paralelos y estas distinciones no sorprenden al sentimiento estético: más bien, lo enriquecen y lo aclaran, fundando asociaciones que ya se sospechan, y de las cuales se comprende mejor por qué, ya en qué condiciones, un ejercicio asiduo de la sola intuición habría permitido descubrirlas ya; así, que el humo del tabaco pueda ser, para una lógica de la sensación, la intersección de dos grupos: uno de los cuales comprendería también la carne a la parrilla y la tostada corteza del pan (que están, como él, compuestos de nitrógeno; y el otro, del que forman parte el queso, la cerveza y la hiel en razón de la presencia del diacetilo). La cereza silvestre, la canela, la vainilla y el vino de jerez forman un grupo, no sólo sensible, sino inteligible, porque todos contienen aldehídos, en tanto que los olores semejantes del té del Canadá ("wintergreen") de la lavanda y del plátano se explican por la presencia de esteres. La intuición por sí sola incitará a agrupar a la cebolla, el ajo, la col, el nabo, el rábano y la mostaza, aunque la botánica separe a las liliáceas de las crucíferas. Comprobando el testimonio de la sensibilidad, la química demuestra que estas familias, extrañas entre sí, se emparentan en otro plano: todas ocultan azufre (K., W.). Un filósofo primitivo o un poeta habría podido realizar estos reagrupamientos inspirándose en consideraciones ajenas a la química, o a cualquier otra forma de ciencia: la literatura etnográfica nos revela un cierto número de los mismos, cuyo valor empírico y estético no es menor. Ahora bien, eso no es, solamente, el efecto de un frenesí asociativo, que a veces habrá de tener éxito por un puro azar. Mejor inspirado que en el pasaje ante-

citado en el que nos ofrece esta interpretación, Simpson ha mostrado que la existencia de organización es una necesidad común al arte y a la ciencia y que, por consecuencia, "la taxonomía, que es el poner en orden por excelencia, posee un inminente valor estético" (*loc. cit.* p. 4). Entonces, se sorprende uno menos de que el sentido estético, abandonado a sus solas fuerzas, pueda abrirle el camino a la taxonomía y aun anticiparse a algunos de sus resultados.

Sin embargo, no retornamos a la tesis vulgar (por lo demás, admisible, en la perspectiva estrecha en la que se coloca), según la cual la magia sería una forma tímida y balbuciente de la ciencia: porque nos privaríamos de todo medio de comprender el pensamiento mágico, si pretendiésemos reducirlo a un momento, o a una etapa, de la evolución técnica y científica. Sombra que más bien anticipa a su cuerpo, la magia es, en un sentido, completa como él, tan acabada y coherente, en su inmaterialidad, como el ser sólido al que solamente ha precedido. El pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que constituirá la ciencia, salvo la analogía formal que las emparenta y que hace del primero una suerte de expresión metafórica de la segunda. Por tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (pues, desde este punto de vista, es verdad que la ciencia tiene más éxito que la magia, aunque la magia prefigure a la ciencia en el sentido de que también ella acierta algunas veces), pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican.

Estas relaciones se derivan, en efecto, de las condiciones objetivas en que aparecieron el conocimiento mágico y el conocimiento científico. La historia de este último es demasiado breve como para que estemos bien informados a su respecto; pero el que el origen de la ciencia moderna se remonte solamente a algunos siglos, plantea un problema sobre el cual los etnólogos no han reflexionado suficientemente: el nombre de *paradoja neolítica* le convendría perfectamente.

Es en el neolítico cuando se confirma el dominio, por parte del hombre, de las grandes artes de la civilización: cerámica, tejido, agricultura y domesticación de animales. Nadie, hoy en día, se atrevería a explicar estas inmensas conquistas mediante la acumulación fortuita de una serie de hallazgos realizados al azar, o revelados por el espectáculo pasivamente registrado de algunos fenómenos naturales.³

Cada una de estas técnicas supone siglos de observación activa y metódica, de hipótesis atrevidas y controladas, para rechazarlas o para comprobarlas por intermedio de experiencias incansablemente repetidas. Observando la rapidez con la que plantas originarias del Nuevo Mundo se aclimataron en las Filipinas, y fueron adoptadas y nombradas por los indígenas que, en muchos casos, parecen haber redescubierto inclusive sus usos medicinales, rigurosamente paralelos a los que eran tradicionales en México, un biólogo interpreta el fenómeno de la manera siguiente:

³ Se ha tratado de saber lo que pasaría si el mineral de cobre se hubiese mezclado accidentalmente a un fogón: experiencias múltiples y variadas han establecido que no pasaría nada. El procedimiento más simple al que se haya llegado para obtener metal fundido consiste en calentar intensamente malaquita finamente pulverizada en una copa de arcilla cubierta con una vasija invertida. Este solo resultado aprisiona ya al azar en el recinto del fogón de algún alfarero especialista en cerámica vidriada (Coghlan.)

Las plantas cuyas hojas o tallos tienen un sabor amargo se emplean comúnmente en las Filipinas contra los padecimientos del estómago. Toda planta introducida, que ofrezca el mismo carácter, será rápidamente probada. Porque la mayoría de las poblaciones de las Filipinas hacen constantemente experiencias con las plantas, aprenden rápidamente a conocer, en función de las categorías de su propia cultura, los empleos posibles de las plantas importadas. (R. B. Fox, pp. 212-213.)

Para transformar una yerba silvestre en planta cultivada, una bestia salvaje en animal doméstico, hacer aparecer en la una o en la otra propiedades alimenticias o tecnológicas que, originalmente, estaban por completo ausentes o apenas si se podían sospechar; para hacer de una arcilla inestable, de fácil desmoronamiento, expuesta a pulverizarse o a rajarse, una vasija de barro sólida y que no deje escapar el agua (pero, sólo a condición de haber determinado, entre una multitud de materias orgánicas e inorgánicas la que mejor se prestara a servir de desgrasante, así como el combustible conveniente, la temperatura y el tiempo de cocción, el grado de oxidación eficaz); para elaborar las técnicas, a menudo prolongadas y complejas, que permiten cultivar sin tierra, o bien sin agua, cambiar granos o raíces tóxicas en alimentos, o todavía más, utilizar esta toxicidad para la caza, la guerra, el ritual, no nos quepa la menor duda de que se requirió una actitud mental verdaderamente científica, una curiosidad asidua y perpetuamente despierta, un gusto del conocimiento por el placer de conocer, pues una pequeña fracción solamente de las observaciones y de las experiencias (de las que es necesario suponer que estuvieron inspiradas, primero y sobre todo, por la afición al saber) podían dar resultados prácticos e inmediatamente utilizables. Y haga-

mos a un lado a la metalurgia del bronce y del hierro, la de los metales preciosos, y aun el simple trabajo del cobre nativo por el simple procedimiento del martilleo que precedieron a la metalurgia en varios milenios, y todos los cuales exigen ya una competencia técnica muy considerable. El hombre del neolítico o de la protohistoria es, pues, el heredero de una larga tradición científica; sin embargo, si el espíritu que lo inspiró a él, lo mismo que a todos sus antepasados, hubiese sido exactamente el mismo que el de los modernos, ¿cómo podríamos comprender que se haya *detenido*, y que varios milenios de estancamiento se intercalen, como un descansillo, entre la revolución neolítica y la ciencia contemporánea? La paradoja no admite más que una solución: la de que existen dos modos distintos de pensamiento científico, que tanto el uno como el otro son función, no de etapas desiguales de desarrollo del espíritu humano, sino de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos aproximativamente ajustado al de la percepción y la imaginación y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias, que constituyen el objeto de toda ciencia —sea neolítica o moderna—, pudiesen alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada.

Toda clasificación es superior al caos; y aun una clasificación al nivel de las propiedades sensibles es una etapa hacia un orden racional. Si se pide clasificar una colección de frutos variados en cuerpos relativamente más pesados y relativamente más livianos, será legítimo comenzar por separar las peras de las manzanas, aunque la forma, el color y el sabor carezcan de relación con el peso y el volumen; pero porque las más gruesas, de entre las manzanas, son más fáciles de distinguir de las menos gruesas, que cuando las manzanas

permanecen mezcladas con frutos de aspecto diferente. Este ejemplo nos permite ver ya que, aun al nivel de la percepción estética, la clasificación tiene su virtud.

Por otra parte, y aunque no haya conexión necesaria entre las cualidades sensibles y las propiedades, existe por lo menos una relación de hecho en gran número de casos, y la generalización de esta relación, aunque no esté fundada en la razón, puede ser durante largo tiempo una operación fructuosa, teórica y prácticamente. Todos los jugos tóxicos no son ardientes o amargos, y la recíproca no es más verdadera; sin embargo, la naturaleza está hecha de tal manera que es más lucrativo, para el pensamiento y para la acción, proceder como si una equivalencia que satisface al sentimiento estético corresponde también a una realidad objetiva. Sin que nos corresponda aquí el averiguar por qué, es probable que especies dotadas de algún carácter notable: forma, color, u olor, abran al observador lo que podríamos llamar un "derecho de proseguir": el de postular que estos caracteres visibles son el signo de propiedades igualmente singulares, pero ocultas. Admitir que la relación entre los dos sea ella misma sensible (que un grano en forma de diente preserve contra las mordeduras de serpiente, que un jugo amarillo sea un específico para los trastornos biliares, etc.) tiene más valor, provisionalmente, que la indiferencia a toda conexión; pues la clasificación, aunque sea heteróclita y arbitraria, salvaguarda la riqueza y la diversidad del inventario; al decidir que hay que tener en cuenta todo, facilita la constitución de una "memoria".

Ahora bien, es un hecho que métodos de esta índole podían conducir a determinados resultados que eran indispensables para que el hombre pudiese atacar a la naturaleza desde otro flanco. Lejos de ser, como a menudo se ha pretendido, la obra de una "función fabuladora" que le vuelve la espalda a la realidad, los mitos

y los ritos ofrecen como su valor principal el preservar hasta nuestra época, en forma residual, modos de observación y de reflexión que estuvieron (y siguen estándolo sin duda) exactamente adaptados a descubrimientos de un cierto tipo: los que autorizaba la naturaleza, a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible. Esta ciencia de lo concreto tenía que estar, por esencia, limitada a otros resultados que los prometidos a las ciencias exactas naturales, pero no fue menos científica, y sus resultados no fueron menos reales. Obtenidos diez mil años antes que los otros, siguen siendo el sustrato de nuestra civilización.

Por lo demás, subsiste entre nosotros una forma de actividad que, en el plano técnico, nos permite muy bien concebir lo que pudo ser, en el plano de la especulación, una ciencia a la que preferimos llamar "primera" más que primitiva: es la que comúnmente se designa con el término de *bricolage*.^{*} En su sentido antiguo, el verbo *bricoler* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico es expresarse con ayuda de un repertorio cuya

* Los términos *bricoler*, *bricolage* y *bricoleur*, en la acepción que les da el autor, no tienen traducción al castellano. El *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con *materias primas*, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos, como el autor explica. La lectura del texto aclarará suficientemente el sentido de estos términos. [T.]

composición es heteróclita y que, aunque amplio, no obstante es limitado: sin embargo, es preciso que se valga de él, cualquiera que sea la tarea que se asigne, porque no tiene ningún otro del que echar mano. De tal manera se nos muestra como una suerte de *bricolage* intelectual, lo que explica las relaciones que se observan entre los dos.

Como el *bricolage* en el plano técnico, la reflexión mítica puede alcanzar, en el plano intelectual, resultados brillantes e imprevistos. Recíprocamente, a menudo se ha observado el carácter mitopoético del *bricolage*: ya sea en el plano del arte, llamado "bruto" o "ingenuo"; en la arquitectura fantástica de la quinta del cartero Cheval, en las decoraciones de Georges Méliès; o aun en la inmortalizada por las *Grandes ilusiones* de Dickens, pero inspiradas sin duda primero por la observación del "castillo" suburbano del señor Wemmick, con su puente levadizo en miniatura, su cañón que saludaba a las nueve, y su huertecillo de verduras y pepinos gracias al cual los ocupantes podrían sostener un sitio, de ser necesario...

Vale la pena ahondar en la comparación, porque nos permite acceder mejor a las relaciones reales entre los dos tipos de conocimiento científico que hemos distinguido. El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con "lo que uno tenga", es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de

todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto (lo que supondría, por lo demás, como en el caso del ingeniero, la existencia de tantos conjuntos instrumentales como generos de proyectos, por lo menos en teoría); se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera y para emplear el lenguaje del *bricoleur*, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que "de algo habrán de servir". Tales elementos, por tanto, están particularizados a medias: lo suficiente como para que el *bricoleur* no tenga necesidad del equipo y del saber de todos los cuerpos administrativos; pero no tanto como para que cada elemento sea constreñido a un empleo preciso y determinado. Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo.

(De la misma manera, los elementos de la reflexión mítica se sitúan siempre a mitad de camino entre preceptos y conceptos. Sería imposible extraer a los primeros de la situación concreta en que aparecieron, en tanto que el recurso a los segundos exigiría que el pensamiento pudiese, provisionalmente, poner sus proyectos entre paréntesis. Ahora bien, existe un intermediario entre la imagen y el concepto: es el signo, puesto que siempre se le puede definir, de la manera iniciada por Saussure a propósito de esa categoría particular que forman los signos lingüísticos, como un lazo entre una imagen y un concepto, que, en la unión así realizada, desempeña respectivamente los papeles de significante y significado.)

(Como la imagen, el signo es un ser concreto, pero

se parece al concepto por su poder referencial: el uno y el otro no se relacionan exclusivamente a ellos mismos, sino que pueden sustituir a algo que no son ellos. Sin embargo, el concepto posee a este respecto una capacidad ilimitada, en tanto que la del signo es limitada. La diferencia y la semejanza se pueden observar bien en el ejemplo del *bricoleur*. Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y de materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él le plantea. Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro,⁴ son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría "significar", contribuyendo de tal manera a definir un conjunto por realizar, pero que, finalmente, no diferirá del conjunto instrumental más que por la disposición interna de las partes. Este cubo de encino puede ser cuña para remediar la insuficiencia de un tablón de abeto o bien pedestal, lo que permitiría sacar a relucir el grano y el pulimento de la vieja madera. En un caso será extensión, en el otro materia. Pero estas posibilidades están siempre limitadas por la historia particular de cada pieza, o por lo que subsiste en ella de predeterminado, debido al uso original para el que fue concebida o por las adaptaciones que ha sufrido con vistas a otros empleos. Como las unidades constitutivas del mito, cuyas combinaciones posibles son limitadas por el hecho de que se han tomado en préstamo al lenguaje, en el que poseen ya un sentido que restringe la libertad de maniobra, los ele-

⁴ "Tesoro de ideas", dicen admirablemente de la magia Hubert y Mauss (2, p. 136).

mentos que colecciona y utiliza el *bricoleur* están "pre-constreñidos" (Lévi-Strauss, 5, p. 35). Por otra parte, la decisión depende de la posibilidad de permutar otro elemento en la función vacante, hasta tal punto que cada elección acarreará una reorganización completa de la estructura, que nunca será aquella que fue vagamente soñada, ni aquella otra que se pudiera haber preferido en vez de ella.

Sin duda, el ingeniero interroga también, puesto que la existencia de un "interlocutor" es resultado, para él, de que sus medios, su poder y sus conocimientos, jamás son ilimitados, y porque, en esta forma negativa, tropieza con una resistencia con la que tiene, indispensablemente, que transigir. Se sentiría uno tentado a decir que interroga al universo, en tanto que el *bricoleur* se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un sub-conjunto de la cultura. Por lo demás, la teoría de la información nos muestra cómo es posible, y a menudo útil, reducir las acciones del físico a una suerte de diálogo con la naturaleza, lo cual atenuaría la distinción que tratamos de trazar. Sin embargo, subsistirá siempre una diferencia, aun si se tiene en cuenta el hecho de que el sabio nunca dialoga con la naturaleza pura, sino con un determinado estado de la relación entre la naturaleza y la cultura, definible por el periodo de la historia en el que vive, la civilización que es la suya y los medios materiales de que dispone. Al igual que el *bricoleur*, en presencia de una tarea dada, no puede hacer lo que le dé la gana; también él tendrá que comenzar por inventariar un conjunto predeterminado de conocimientos teóricos y prácticos, de medios técnicos, que restringen las soluciones posibles.

Así pues, la diferencia no es tan absoluta como nos veríamos tentados a imaginárnosla; no obstante, sigue siendo real, en la medida en que, por relación a esas

constricciones que resumen un estado de civilización, el ingeniero trata siempre de abrirse un pasaje y de situarse *más allá*, en tanto que el *bricoleur*, de grado o por fuerza, permanece *más acá*, lo que es otra manera de decir que el primero opera por medio de conceptos y el segundo por medio de signos. Sobre el eje de la oposición entre naturaleza y cultura, los conjuntos de que se valen están perceptiblemente dislocados. En efecto, por lo menos una de las maneras en que el signo se opone al concepto consiste en que el segundo quiere ser integralmente transparente a la realidad, en tanto que el primero acepta, y aun exige, que un determinado rasgo de humanidad esté incorporado a esta realidad. Según la expresión vigorosa y difícilmente traducible de Peirce: *It addresses somebody*.

Así pues, podría decirse que tanto el sabio como el *bricoleur* están al acecho de mensajes pero, para el *bricoleur*, se trata de mensajes en cierta manera pretransmitidos y a los cuales colecciona: como esos códigos comerciales que, condensando como condensan la experiencia pasada de la profesión permiten hacer frente, económicamente, a todas las situaciones nuevas (a condición, sin embargo, de que pertenezcan a la misma clase que las antiguas): mientras que el hombre de ciencia, ya sea ingeniero, ya sea físico, cuenta siempre con el *otro mensaje*, que podría serle arrancado a un interlocutor, a pesar de su resistencia a declarar acerca de cuestiones cuyas respuestas no han sido repetidas de antemano. De tal manera, el concepto se nos manifiesta como el que realiza la *apertura* del conjunto con el que se trabaja, y la significación como la que realiza su reorganización: no la extiende ni la renueva, y se limita a obtener el grupo de sus transformaciones.

La imagen no puede ser idea, pero puede desempeñar el papel de signo, o, más exactamente, cohabitar con la idea en un signo; y, si la idea no se encuentra

todavía allí, respetar su lugar futuro y hacer aparecer, negativamente, sus contornos. La imagen está fijada, ligada de manera unívoca al acto de conciencia que la acompaña; pero el signo, y la imagen que se ha tornado significativa, si carecen todavía de comprensión, es decir, de relaciones simultáneas y teóricamente ilimitadas con otros seres del mismo tipo —lo que es el privilegio del concepto— son ya *permutables*, es decir, pueden mantener relaciones sucesivas con otros seres, aunque en número limitado, y, como se ha visto, a condición de formar siempre un sistema en el que una modificación que afecte a un elemento interesará automáticamente a todos los demás: en este plano, la extensión y la comprensión de los lógicos no existen como dos aspectos distintos y complementarios, sino como una realidad solidaria. De tal manera, se comprende que el pensamiento mítico, aunque esté envasado en las imágenes, pueda ser generalizador, y por tanto científico: también él opera a fuerza de analogía y de paralelos, aun si, como en el caso del *bricolage*, sus creaciones se reducen siempre a un ordenamiento nuevo de elementos cuya naturaleza no se ve modificada según que figuren en el conjunto instrumental o en la disposición final (que, salvo por lo que toca a la disposición interna, forman siempre el mismo objeto): “se diría que los universos mitológicos están destinados a ser desmantelados apenas formados, para que nuevos universos nazcan de sus fragmentos”. (Boas, I, p. 18). Esta profunda observación se olvida de tener en cuenta, sin embargo, que, en esta incesante reconstrucción con ayuda de los mismos materiales, son siempre fines antiguos los que habrán de desempeñar el papel de medios: los significados se truecan en significantes, y a la inversa.

Esta fórmula, que podría servir de definición para el *bricolage* nos explica que, para la reflexión mítica, la totalidad de los medios disponibles debe ser también

implícitamente inventariada o concebida, para que pueda definirse un resultado que será siempre una compo-
nenda entre la estructura del conjunto instrumental y la del proyecto. Una vez realizado, este último estará, por tanto, inevitablemente dislocado por relación a la intención inicial (por lo demás, simple esquema), efecto que los surrealistas han nombrado felizmente "azar objetivo". Pero hay más: la poesía del *bricolage* le viene también, y sobre todo, de que no se limita a realizar o ejecutar: "habla", no solamente con las cosas, como lo hemos mostrado ya, sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el *bricoleur* pone siempre algo de él mismo.

Desde este punto de vista también, la reflexión mítica se nos manifiesta como una forma intelectual del *bricolage*. La ciencia, por entero, se ha construido apoyándose en la distinción de lo contingente y de lo necesario, que es también la del acontecimiento y de la estructura. Las cualidades que, en el momento de su nacimiento, hacía suyas eran precisamente aquellas que, como no formaron parte en manera alguna de la experiencia vivida, eran exteriores y, por así decirlo, extrañas a los acontecimientos: éste es el sentido de la noción de cualidades primeras. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del *bricolage* en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados,⁵ sino utilizando residuos y restos de acontecimientos: *odds and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y

⁵ El pensamiento mítico edifica conjuntos estructurados por medio de un conjunto estructurado, que es el lenguaje; pero no se apodera al nivel de la estructura: construye sus palacios ideológicos con los escombros de un antiguo discurso social.

cosas, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad. En un sentido, por lo tanto, la relación entre la diacronía y la sincronía ha sido invertida: el pensamiento mítico, ese *bricoleur*, elabora estructuras disponiendo acontecimientos, o más bien residuos de acontecimientos,⁶ en tanto que la ciencia, "en marcha" por el simple hecho de que se instaura, crea, en forma de acontecimientos, sus medios y sus resultados, gracias a las estructuras que fabrica sin tregua y que son sus hipótesis y sus teorías. Pero no nos engañemos: no se trata de dos etapas, o de dos fases, de la evolución del saber, pues las dos acciones son igualmente válidas. La física y la química aspiran ya a tornarse de nuevo cualitativas, es decir, a explicar también las cualidades segundas que, una vez que sean explicadas, volverán a convertirse en medios de explicación; y quizás la biología marca el paso mientras espera que se realice esto, para poder, a su vez, explicar la vida. Por su parte, el pensamiento mítico no es solamente prisionero de acontecimientos y de experiencias que dispone y redispone incansablemente para descubrirles un sentido; es también liberador, por la protesta que eleva contra el no-sentido, con el cual la ciencia se había resignado, al principio, a transigir.

Las consideraciones anteriores, en varias ocasiones, han rozado el problema del arte, y quizás podríamos indicar brevemente cómo, en esta perspectiva, el arte se inserta, a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del *bricoleur*: con medios artesanales, confecta un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento. Hemos distinguido al sabio del

⁶ El *bricolage* opera también con cualidades "segunda"; véase el término español "de segunda mano", de ocasión.

bricoleur por las funciones inversas que, en el orden instrumental y final, asignan al acontecimiento y a la estructura, uno de ellos haciendo acontecimientos (cambiar el mundo) por medio de estructuras y el otro estructuras por medio de acontecimientos (fórmula inexacta en esta forma tajante, pero que nuestro análisis debe permitir matizar). Contemplemos ahora este retrato de mujer pintado por Clouet, y preguntémosnos por las razones de la profundísima emoción estética que suscita inexplicablemente, al parecer, la reproducción hilo por hilo y en un escrupuloso *trompe-l'oeil* de una gorguera de encaje (lám. 1).

El ejemplo de Clouet no está escogido al azar; pues es sabido que le gustaba pintar a tamaño menor que el natural: sus cuadros son, pues, como los jardines japoneses, los autos en miniatura, y los barcos en las botellas, lo que en lenguaje de *bricoleur* se llama "modelo reducido". Ahora bien, se plantea la cuestión de saber si el modelo reducido, que es también la "obra maestra" del compañero, no ofrece, siempre y por doquier, el tipo mismo de la obra de arte. Pues parece ser que todo modelo reducido tiene una vocación estética —¿de dónde sacaría esta virtud constante, si no de sus dimensiones mismas?— o a la inversa, que la inmensa mayoría de las obras de arte son también modelos reducidos. Podría creerse que este carácter obedece, en primer lugar, a una preocupación por economizar, materiales y medios, e invocar en apoyo de esta interpretación obras indiscutiblemente artísticas, aunque monumentales. Es preciso entenderse acerca de las definiciones: las pinturas de la Capilla Sixtina son un modelo reducido, a despecho de sus dimensiones imponentes, puesto que el tema que ilustran es el del fin de los tiempos. Lo mismo ocurre con el simbolismo cósmico de los monumentos religiosos. Por otra parte, podríamos preguntarnos si el efecto estético, di-

gamos, de una estatua ecuestre de tamaño más grande que el natural, proviene de que agranda a un hombre hasta alcanzar las dimensiones de un peñón, y no de que reduce lo que es primero, de lejos, percibido como un peñón, a las proporciones de un hombre. Por último, aun el "tamaño natural" supone al modelo reducido, puesto que la transposición gráfica o plástica supone siempre la renuncia a determinadas dimensiones del objeto; en pintura, el volumen; los colores, los olores, las impresiones táctiles hasta en la escultura; y, en los dos casos, la dimensión temporal, puesto que el todo de la obra figurada es aprehendido en el instante.

Entonces, ¿qué virtud acompaña a la reducción, ya sea de escala o ya sea que afecte a las propiedades? Al parecer, es resultado de una suerte de inversión del proceso del conocimiento: para conocer al objeto real en su totalidad, propendemos siempre a obrar a partir de sus partes. La resistencia que nos opone se supera dividiéndola. La reducción de escala invierte esta situación: siendo más pequeña, la totalidad del objeto nos parece menos formidable; por el hecho de haber sido cuantitativamente disminuida, nos parece que se ha simplificado cualitativamente. O para decirlo con más exactitud, esta transposición cuantitativa acrecienta y diversifica nuestro poder sobre un homólogo de la cosa; a través de él, esta última puede ser agarrada, sopesada en la mano, aprehendida de una sola mirada. La muñeca de la niña no es un adversario, un rival o siquiera un interlocutor; en ella y por ella, la persona se trueca en sujeto. A la inversa de lo que ocurre cuando tratamos de conocer a una cosa o a un ser de talla real, en el modelo reducido *el conocimiento del todo precede al de las partes*. Y aun si esto es una ilusión, la razón del procedimiento es la de crear o la de mantener esta ilusión, que satisface a la intelligen-

cia y a la sensibilidad con un placer que, fundándonos solamente en esto, puede llamarse ya estético.

Hasta ahora no hemos considerado más que la escala, la cual, como acabamos de ver, supone una relación dialéctica entre magnitud —es decir, cantidad— y cualidad. Pero el modelo reducido posee un atributo suplementario: es algo construido, *man made* y, lo que es más "hecho a mano". Por tanto, no es una simple proyección, un homólogo pasivo del objeto. Constituye una verdadera experiencia sobre el objeto. Ahora bien, en la medida en que el modelo es artificial, se torna posible comprender cómo está hecho, y esta aprehensión del modo de fabricación aporta una dimensión suplementaria a su ser; además —lo hemos visto a propósito del *bricolage*, pero el ejemplo de las "maneras" de los pintores, nos muestra que esto es verdad también del arte— el problema lleva consigo siempre varias soluciones. Como la elección de una solución acarrea una modificación del resultado a que nos habría conducido otra solución es, por lo tanto, el cuadro general de estas permutaciones el que se encuentra virtualmente dado, al mismo tiempo que la solución particular ofrecida a la mirada del espectador, transformado por esto —aun sin que él se dé cuenta—, en agente. En virtud de la sola contemplación, el espectador, si nos está permitido decirlo, entra en posesión de otras modalidades posibles de la misma obra, y de las cuales se siente confusamente el creador con mayor razón que el propio creador, que las ha abandonado al excluirlas de su creación; y estas modalidades forman otras tantas perspectivas suplementarias, abiertas sobre la obra actualizada, es decir, realizada. O dicho de otra manera, la virtud intrínseca del modelo reducido es la de que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles.

Retornemos ahora a la gorguera de encaje, en el cua-

dro de Clouet. Todo lo que acabamos de decir se le aplica, ~~pues~~, para representarla en forma de proyección en un espacio de propiedades en el que las dimensiones sensibles son más pequeñas, y menos numerosas que las del objeto, ha sido necesario obrar de manera simétrica e inversa a como lo hubiese hecho la ciencia, si se hubiese propuesto, pues tal es su función, producir —en vez de reproducir— no sólo un nuevo punto de encaje en lugar de un punto ya conocido, sino también un verdadero encaje en vez de un encaje figurado. En efecto, la ciencia hubiese trabajado en escala real, pero por intermedio de la invención de un oficio, en tanto que el arte trabaja a escala reducida, teniendo como fin una imagen homóloga del objeto. La primera actividad pertenece al orden de la metonimia, sustituye a un ser por otro ser, a un efecto por su causa, en tanto que la segunda pertenece al orden de la metáfora.

Y eso no es todo. Pues, si es verdad que la relación de prioridad entre estructura y acontecimiento se manifiesta de manera simétrica e inversa en la ciencia y en el *bricolage*, es claro que, desde este punto de vista también, el arte ocupa una posición intermediaria. Aun si la figuración de una gorguera de encaje en modelo reducido supone, como lo hemos mostrado, un conocimiento interno de su morfología y de su técnica de fabricación (y, si se hubiese tratado de una representación humana o animal, habríamos dicho: de la anatomía y de las posturas), no se reduce a un diagrama o a una lámina de tecnología: realiza la síntesis de estas propiedades intrínsecas y de las que provienen de un contexto espacial y temporal. El resultado final es la gorguera de encaje, tal cual es absolutamente, pero también tal como, en el mismo instante, su apariencia se ve afectada por la perspectiva en que se presenta, que pone en evidencia algunas

partes y oculta otras, cuya existencia continúa, por tanto, influyendo en el resto: por el contraste entre su blancura y los colores de las otras piezas del vestido, el reflejo del cuello nacarado que rodea y el del cielo de un día y de un momento; tal, también, porque significa como adorno banal o de aparato, llevado, nuevo o usado, recientemente planchado o arrugado, por una mujer del pueblo o por una reina, de la que la fisonomía confirma, invalida o califica su condición, en un medio, una sociedad, una región del mundo, un periodo de la historia... A mitad de camino siempre entre el esquema y la anécdota, el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir, con su pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento.

Este análisis incita a hacer varias observaciones. En primer lugar, permite comprender mejor por qué los mitos se nos presentan simultáneamente, como sistemas de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética: en efecto, el acto creador que engendra al mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte. En este último caso, se parte de un conjunto formado por uno o por varios objetos y por uno o por varios acontecimientos, al cual la creación estética confiere un carácter de totalidad al poner de manifiesto una estructura común. El mito recorre el mismo camino, pero en el otro sentido:

utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de un conjunto de acontecimientos (puesto que todo mito cuenta una historia). El arte procede, pues, a partir de un conjunto: (objeto + acontecimiento) y se lanza al *descubrimiento* de su estructura; el mito parte de una estructura, por medio de la cual emprende la *construcción* de un conjunto (objeto + acontecimiento).

Si esta primera observación nos incita a generalizar nuestra interpretación, la segunda nos conduciría, más bien, a restringirla. ¿Es verdad que toda obra de arte consiste en una integración de la estructura y del acontecimiento? Al parecer, no se puede decir tal cosa de esa masa tlingit de madera de cedro, que sirve para matar peces, y a la que contemplo colocada sobre un estante de mi biblioteca, mientras escribo estas líneas (*lám. 2*). El artista, que la esculpió en forma de monstruo marino, deseó que el cuerpo del utensilio se confundiese con el cuerpo del animal, el mango con la cola, y que las proporciones anatómicas, prestadas a una criatura fabulosa, fuesen tales que el objeto pudiese ser el animal cruel, que mata impotentes víctimas, al mismo tiempo que un arma para pescar, bien equilibrada, que un hombre maneja con facilidad y de la que obtiene resultados eficaces. Por tanto, todo parece ser estructural en este utensilio, que es también una maravillosa obra de arte: tanto su simbolismo mítico como su función práctica. Más exactamente, el objeto, su función y su símbolo parecen estar replegados el uno sobre el otro y formar un sistema cerrado en el que el acontecimiento no tiene la menor oportunidad de introducirse. La posición, el aspecto, la expresión del monstruo no deben nada a las circunstancias históricas en que el artista pudo apercibirlo "en carne y hueso", soñarlo, o concebir la idea de él. Diríamos, más bien, que su ser inmutable está definitivamente

fijado en una materia leñosa cuyo grano finísimo permite traducir todos sus aspectos, y en un empleo al cual su forma empírica parece predestinarlo. Ahora bien, todo lo que acabamos de decir de un objeto particular es válido también para otros productos del arte primitivo: una estatua africana, una máscara melanesia... Por tanto, ¿no habríamos definido sino una forma histórica y local de la creación estética, creyendo alcanzar, no sólo sus propiedades fundamentales, sino aquellas por las cuales su relación inteligible se establece con otros modos de creación?

Para superar esta dificultad, creemos que basta con ampliar nuestra interpretación. Lo que, a propósito de un cuadro de Clouet, habíamos definido provisionalmente como un acontecimiento o un conjunto de acontecimientos, se nos aparece ahora en una perspectiva o punto de vista mucho más general: el acontecimiento no es más que un modo de la contingencia cuya integración (percibida como necesaria) a una estructura, engendra la emoción estética, sea cual fuere la clase de arte considerada. Según el estilo, el lugar y la época, esta contingencia se manifiesta con tres aspectos diferentes, o en tres momentos distintos de la creación artística (y que, por lo demás, pueden acumularse): se sitúa al nivel de la ocasión, de la ejecución, o de la destinación. En el primer caso, sólo la contingencia cobra forma de acontecimiento, es decir, una contingencia exterior y anterior al acto creador. El artista la aprehende desde fuera: una actitud, una expresión, una iluminación, una situación, cuya relación sensible e inteligible con la estructura del objeto capta, que afectan a estas modalidades y que él incorpora a su obra. Pero puede ser también que la contingencia se manifieste de manera intrínseca, en el transcurso de la ejecución: en la talla o la forma del trozo de madera de que dispone el escultor, en la

orientación de las fibras, la calidad del grano, la imperfección de los instrumentos de que se vale, en las resistencias que opone la materia, o el proyecto, al trabajo que se está realizando. En los incidentes imprevisibles que surgirán en el transcurso de la operación. Por último, la contingencia puede ser extrínseca, como en el primer caso, pero posterior (y ya no anterior) al acto de creación: esto es lo que se produce cada vez que la obra está destinada a un uso determinado, puesto que en función tanto de las modalidades como de las fases virtuales de su empleo futuro (y, por tanto, colocándose, así sea consciente o inconscientemente, en el lugar del utilizador) el artista procedería a elaborar su obra.

Según los casos, por consiguiente, la creación artística consistirá, dentro del marco inmutable de una confrontación de la estructura y del accidente, en buscar el diálogo, ya sea con el *modelo*, ya sea con la *materia*, ya sea con el *utilizador*, habida cuenta de aquél o de aquélla, de las que el artista que está trabajando anticipa, sobre todo, el mensaje. Para decirlo de una vez, cada eventualidad corresponde a una clase de arte fácil de descubrir: la primera, a las artes plásticas del Occidente; la segunda, a las artes llamadas primitivas o de época antigua; la tercera a las artes aplicadas. Pero, si interpretáramos literalmente estas atribuciones, simplificaríamos en exceso. Toda forma de arte lleva consigo los tres aspectos, y se distingue solamente de los otros por su relativa dosificación. Es evidente, por ejemplo, que aun el pintor más académico tropieza con problemas de ejecución, y que todas las artes llamadas primitivas poseen, doblemente, el carácter de aplicadas: en primer lugar, porque muchas de sus producciones son objetos técnicos; y después, porque aun aquellas creaciones suyas que parecen estar más al abrigo de las preocupaciones prácticas tienen un destino pre-

ciso. Por último, es sabido que aun entre nosotros, los utensilios se prestan a una contemplación desinteresada.

Hechas estas reservas, podemos verificar fácilmente que los tres aspectos están funcionalmente ligados, y que el predominio de uno restringe o suprime el lugar dejado a los otros. La pintura llamada sabia está liberada, o cree estarlo, respecto de la doble relación de la ejecución y de la destinación. Da pruebas, en sus mejores ejemplos, de un completo dominio de las dificultades técnicas (de las que podemos considerar, por lo demás, que fueron definitivamente superadas desde Van der Weyden, después de que los problemas que se han planteado los pintores no guardan relación casi más que con la física divertida). Todo ocurre como si, con su tela, sus colores y sus pinceles, el pintor pudiese hacer exactamente lo que le plazca. Por otra parte, el pintor tiende a hacer de su obra un objeto que sea independiente de toda contingencia, y que valga en sí y para sí; por lo demás, esto es lo que supone la fórmula del cuadro "de caballete". Liberada de la contingencia, desde el doble punto de vista de la ejecución y de la destinación, la pintura sabia puede, entonces, referirla totalmente a la ocasión; y, si nuestra interpretación es exacta, no está siquiera en libertad de prescindir de ella. Se define entonces como pintura "de género", a condición de ampliar considerablemente el sentido de esta locución. Pues, en la perspectiva muy general en que nos colocamos aquí, el esfuerzo del retratista —aunque sea Rembrandt— para captar sobre su tela la expresión más reveladora y hasta los pensamientos secretos de su modelo, forma parte del mismo género que el de un Daille, cuyas composiciones respetan la hora y el orden de la batalla, el número y la disposición de los botones con los que se reconocen los uniformes de cada arma. Si se nos permite un poco de falta de respeto, tanto en uno como

en otro caso, "la ocasión hace al ladrón". Con las artes aplicadas, las proporciones respectivas de los tres aspectos se invierten; estas artes otorgan el predominio a la destinación y a la ejecución, cuyas contingencias están aproximativamente equilibradas en los especímenes que consideramos más "puros", excluyendo, a la vez a la ocasión, como se puede ver por el hecho de que una copa, un cubilete, un pedazo de cestería o un tejido nos parecen perfectos cuando su valor práctico se afirma como intemporal: correspondiendo plenamente a la función, para hombres diferentes en cuanto a la época o a la civilización. Si las dificultades de ejecución se han dominado totalmente (como ocurre cuando la ejecución se confía a máquinas), la destinación puede tornarse cada vez más precisa y particular, y el arte aplicado se transforma en arte industrial; lo llamamos campesino o rústico en el caso contrario. Por último, el arte primitivo se sitúa en el extremo opuesto del arte sabio o académico. Este último interioriza la ejecución (de la que es o se cree maestro) y la destinación (puesto que "el arte por el arte" es en sí mismo su propio fin). De rechazo, se ve impelido a exteriorizar la ocasión (que le pide al modelo que se la ofrezca): esta última se convierte, así, en una parte de lo significado. En cambio, el arte primitivo interioriza la ocasión (puesto que los seres sobrenaturales que se complace en representar tienen una realidad independiente de las circunstancias, e intemporal) y exterioriza la ejecución y la destinación, que se convierten, por tanto, en una parte de lo significante.

Volvemos a encontrar, de tal manera, en otro plano, ese diálogo con la materia y los medios de ejecución, mediante el cual definimos al *bricolage*. Para la filosofía del arte, el problema esencial es saber si el artista le reconoce o no la calidad de interlocutor. Sin duda, la reconoce siempre, pero al mínimo, en el caso

del arte demasiado sabio, y al máximo en el arte bruto o ingenuo que confina con el *bricolage*, y en detrimento de la estructura en los dos casos. Sin embargo, ninguna forma de arte merecería este nombre si se dejase captar en su totalidad por las contingencias extrínsecas, ya sean la de la ocasión o la de la destinación; pues la obra descendería entonces al rango de icono (suplementario del modelo) o de instrumento (complementario de la materia trabajada). Aun el arte más sabio, si nos conmueve, no alcanza este resultado más que a condición de detener a tiempo esta disipación de la contingencia en provecho del pretexto, y de incorporarla a la obra, confiriéndole a esta última la dignidad de un objeto absoluto. Si los artes arcaicos, los artes primitivos, y los periodos "primitivos" de los artes sabios, son los únicos que no envejecen, lo deben a esta consagración del accidente al servicio de la ejecución, por tanto al empleo, que tratan de hacer integral, del dato bruto como materia empírica de una significación.⁷

7 Prosiguiendo este análisis, podríamos definir la pintura no figurativa por dos caracteres. Uno, que tiene en común con la pintura de caballete, consiste en un rechazo total de la contingencia de destinación: el cuadro no está hecho para un empleo particular. El otro carácter, propio de la pintura no figurativa, consiste en una explotación metódica de la contingencia de ejecución, que se pretende convertir en el pretexto o en la ocasión externa del cuadro. La pintura no figurativa adopta "maneras" a guisa de "temas", pretende dar una representación concreta de las condiciones formales de toda pintura. De esto resulta, paradójicamente, que la pintura no figurativa no crea, como lo cree, obras tan reales —si no más— como los objetos del mundo físico, sino imitaciones realistas de modelos inexistentes. Es una escuela de pintura académica, en la que cada artista se afana en representar la manera como ejecutaría sus cuadros si, por casualidad, los pintase.

Por último, hay que añadir que el equilibrio entre estructura y acontecimiento, necesidad y contingencia, interioridad y exterioridad, es un equilibrio precario, constantemente amenazado por las tracciones que se ejercen en un sentido o en el otro, según las fluctuaciones de la moda, del estilo y de las condiciones sociales generales. Desde este punto de vista, el impresionismo y el cubismo se nos aparecen menos como dos etapas sucesivas del desarrollo de la pintura que como dos empresas cómplices, aunque no hayan nacido en el mismo instante, obrando en connivencia para prolongar, mediante deformaciones complementarias, un modo de expresión cuya existencia misma (hoy nos damos cuenta de esto mejor) estaba gravemente amenazada. La boga intermitente de los "collages", nacida en el momento en que el artesanado expiraba, podría no ser, por su parte, más que una transposición del *bricolage* al terreno de los fines contemplativos. Por último, el hincapié hecho en el aspecto acontecimental puede también disociarse según los momentos, subrayando más, a expensas de la estructura (entiéndase: la estructura de igual nivel, pues no está excluido que el aspecto estructural se restablezca en otra parte y en un nuevo plano), unas veces, la temporalidad social (como a fines del siglo XVIII con Greuze, o con el realismo socialista), y otras veces la temporalidad natural, y aun meteorológica (en el impresionismo).

Si, en el plano especulativo, el pensamiento mítico no carece de analogía con el *bricolage* en el plano práctico, y si la creación artística se coloca a igual distancia entre estas dos formas de actividad y la ciencia, el juego y el rito ofrecen entre sí relaciones del mismo tipo.

Todo juego se define por el conjunto de sus reglas, que hacen posible un número prácticamente ilimitado de partidas; pero el rito, que también se "juega", se

asemeja más bien a una partida privilegiada, escogida y conservada de entre todas las posibles porque sólo ella se obtiene en un determinado tipo de equilibrio entre los dos campos. La transposición es fácilmente verificable en el caso de los gabuku-gama de Nueva Guinea, que han aprendido a jugar fútbol, pero que juegan, varios días seguidos, tantos partidos como sean necesarios para que se equilibren exactamente los partidos perdidos y ganados por cada bando (Read, p. 429), lo cual es tratar a un juego como un rito.

Se puede decir otro tanto de los juegos a que se entregaban los indios fox, en ocasión de las ceremonias de adopción cuyo fin era sustituir un pariente muerto por otro vivo, y de permitir, así, la partida definitiva del alma del difunto.⁸ Los ritos funerarios de los fox, en efecto, parecen estar inspirados por la gran preocupación de deshacerse de los muertos, y de impedir que éstos no se venguen en los vivos de la amargura y de los pesares que sienten por no encontrarse ya entre ellos. La filosofía indígena toma, pues, decididamente, el partido de los vivos: "la muerte es dura; más duro todavía es el pesar".

El origen de la muerte se remonta a la destrucción, por las potencias sobrenaturales, del más joven de dos hermanos míticos que desempeñan el papel de héroes culturales entre todas las tribus algonquinas. Pero no era todavía definitiva: fue el mayor el que la convirtió en definitiva al rechazar, no obstante su pesar, la petición del fantasma, que quería volver a ocupar su lugar entre los vivos. Según este ejemplo, los hombres deben mostrarse firmes ante los muertos: los vivos harán comprender a éstos que no han perdido nada al morir, pues recibirán regularmente ofrendas de tabaco y de alimentos; en cambio, se espera de ellos que, a título de compensación de esta muerte, cuya realidad

⁸ Véase, *infra*, p. 286 n.

recuerdan a los vivos, y del pesar que les causan por su deceso, ellos les garantizan una larga existencia, vestido y algo que comer: "en lo sucesivo, son los muertos los que traen la abundancia", comenta el informador indígena, "ellos [los indios] deben engatusarlos ('coax them') con este fin". (Michelson, *I*, pp. 369-407).

Ahora bien, los ritos de adopción, que son indispensables para decidir al alma del muerto a que se vaya definitivamente al más allá, donde habrá de desempeñar su papel de espíritu protector, van acompañados normalmente de competencias deportivas, de juegos de destreza o de azar, entre bandos constituidos conforme a una división *ad hoc* en dos mitades: Tokan, de un lado y Kicko, del otro; y se dice expresamente, en varias ocasiones, que el juego opone a los vivos y a los muertos, como si, antes de desembarazarse definitivamente de él, los vivos ofreciesen al difunto el consuelo de un último partido. Pero, de esta asimetría de principio entre los dos campos, se desprende automáticamente que el desenlace está determinado de antemano:

He aquí lo que pasaba cuando jugaban a la pelota. Si el hombre (el difunto) por quien se celebra el rito de adopción era un tokana, los tokanagi ganaban la partida. Los kickoagi no podían ganar. Y si la fiesta tenía lugar por una mujer kicko, los kickoagi ganaban, y eran los tokanagi los que no podían ganar. (Michelson, *I*, p. 385.)

Y en efecto. ¿cuál es la realidad? En el gran juego biológico y social que se desarrolla perpetuamente entre los vivos y los muertos, es claro que los únicos que ganan son los primeros. Pero —y toda la mitología norteamericana lo confirma— de una manera simbólica (que innumerables mitos pintan como real), ¿ganar en

el juego es "matar" al adversario. Al prescribir siempre el triunfo del bando de los muertos, se les da a éstos, por tanto, la ilusión de que son los verdaderos vivientes, y que sus adversarios están muertos puesto que los han "matado". So capa de jugar con los muertos, se los engaña y se los ata. La estructura formal de lo que, a primera vista, podría parecer que era una competencia deportiva, es en todos sus detalles semejante a la de un puro ritual, tal como el mitawit o el midewiwim de las mismas poblaciones algonquinas, en el que los neófitos se hacen matar simbólicamente por los muertos cuyo papel *desempeñan* los iniciados, a fin de obtener un suplemento de vida real a costa de una muerte simulada. En los dos casos, la muerte es usurpada, pero sólo para ser engañada.

Entonces, el juego se nos manifiesta como *disyuntivo*: culmina en la creación de una separación, diferencial entre jugadores individuales o entre bandos, que al principio nada designaba como desiguales. Sin embargo, al fin de la partida, se distinguirán en ganadores y perdedores. De manera simétrica e inversa, el ritual es *conjuntivo*, pues instituye una unión (podríamos decir aquí que una comunión) o, en todo caso una relación orgánica, entre dos grupos (que se confunden, en el límite, uno con el personaje del oficiante, y el otro con la colectividad de los fieles), y que estaban disociados al comienzo. En el caso del juego la simetría está, por lo tanto, preordenada; y es estructural, puesto que se deriva del principio de que las reglas son las mismas para los dos campos. La asimetría, es engendrada; se deriva inevitablemente de la contingencia de los acontecimientos, dependen éstos de la intención, del azar, o del talento. En el caso del ritual, es lo contrario: se establece una asimetría preconcebida y postulada entre profano y sagrado, fieles y oficiante, muertos y vivos, iniciados y no iniciados,

carácter, y el "juego" consiste en hacer pasar a todos los participantes al lado del bando ganador, por medio de acontecimientos cuya naturaleza y ordenamiento tienen un carácter verdaderamente estructural. Como la ciencia (aunque aquí, todavía, ya sea en el plano reflexivo, ya sea en el plano práctico), el juego produce acontecimientos a partir de una estructura: se comprende, entonces, que los juegos de competencia prosperen en nuestras sociedades industriales; en tanto que los ritos y los mitos, a la manera del *bricolage* (que estas mismas sociedades industriales ya no toleran, sino como *hobby* o pasatiempo), descomponen y recomponen conjuntos acontecimentales (en el plano psíquico, socio-histórico o técnico) y se valen como de otras tantas piezas indestructibles, con vistas a ordenamientos estructurales que habrán de hacer las veces, alternadamente, de fines y de medios.