
La función del arte*

E. Fisher

“La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué”. Con esta encantadora paradoja Jean Cocteau resumió la necesidad del arte y, a la vez, su dudosa función en el mundo burgués contemporáneo.

El pintor Mondrian habló de la posible “desaparición” del arte. En su opinión, la realidad puede acabar desplazando la obra de arte, cuya esencia consiste, precisamente, en ser un sustitutivo del equilibrio de que carece actualmente la realidad. “El arte desaparecerá a medida que la vida resulte más equilibrada.”

El arte como “sustitutivo de la vida”, el arte como medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante: esta idea contiene un reconocimiento parcial de la naturaleza del arte y de su necesidad. Y puesto que ni siquiera en la sociedad más desarrollada puede existir un equilibrio perpetuo entre el hombre y el mundo circundante, la idea sugiere, también, que el arte no sólo ha sido necesario en el pasado sino que lo será siempre.

Ahora bien ¿puede decirse de verdad que el arte no es más que sustitutivo? ¿No expresa también una relación más profunda entre el hombre y el mundo? ¿Puede resumirse la función del arte con una sola fórmula? ¿No ha de satisfacer múltiples y variadas necesidades? Y si al reflexionar sobre los orígenes del arte llegamos a comprender su función inicial, ¿no resultará evidente que esta función ha cambiado al cambiar la sociedad y que han aparecido nuevas funciones?

Este libro es un intento de contestar preguntas como las anteriores y se basa en la convicción de que el arte ha sido, les y será siempre necesario.

Como primer paso, cabe decir que tendemos con excesiva facilidad a considerar como algo natural un fenómeno realmente sorprendente. Millones de personas leen libros, oyen música, van al teatro, al cine. ¿Por qué? Decir que van en busca de distracción, de recreo, de entretenimiento es dejar de lado la verdadera cuestión. Pues, ¿por qué distrae, recrea o entretiene penetrar en la vida y los problemas de

* Publicado en *La necesidad del arte*. Barcelona: Península, 1973, pp. 5-56.

otro, identificarse con una pintura o un fragmento musical o con los personajes de una novela un drama o una película? ¿Por qué reaccionamos ante esta “irrealidad” como si se tratase de una intensificación de la realidad? ¿Qué extraña y misteriosa distracción es ésta? Si la respuesta es que queremos huir de una existencia insatisfactoria para reconocer otra más rica, librarnos a una experiencia sin riesgos, se plantea otra cuestión: ¿por qué no tenemos bastante con nuestra propia existencia? ¿Por qué este deseo de llenar nuestras vidas vacías con otros personajes, otras formas, de contemplar desde la oscuridad de una sala una escena iluminada donde algo que no es más que juego, representación, nos absorbe totalmente?

Es evidente que el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre *total*. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse hacia una “plenitud” que siente y exige, hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo *con sentido*. Se rebela contra el hecho de tener que consumirse dentro de los límites de su propia vida, dentro de los límites transitorios y casuales de su propia personalidad. Quiere referirse a algo superior al “yo”, algo situado fuera de él pero, al mismo tiempo, esencial para él. Quiere absorber el mundo circundante, incorporarlo a su personalidad, extender su “yo” inquisitivo y hambriento de mundo por los ámbitos de la ciencia y la tecnología hasta alcanzar las más remotas constelaciones y penetrar en los más profundos secretos del átomo; quiere, con el arte, unir su “yo” limitado a una existencia comunitaria; quiere convertir en social su individualidad.

Si la naturaleza del hombre consistiese únicamente en ser un individuo, este deseo resultaría incomprensible y absurdo, pues ya *sería* un todo como individuo, es decir, sería todo lo que fuese capaz de ser. El deseo del hombre de expansionarse, de complementar su ser indica que es algo más que un individuo. Sabe que sólo puede alcanzar la plenitud, la totalidad si toma posesión de aquellas experiencias de los demás que puedan ser potencialmente suyas. Ahora bien, lo que el hombre aprende como potencial suyo abarca todo cuanto la humanidad en general es capaz de hacer. El arte es el medio indispensable para esta fusión del individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás de compartir las experiencias y las ideas.

Pero ¿no resulta demasiado romántica esta definición del arte como medio de fundirse con la totalidad de lo real, como el camino del individuo para llegar al mundo en general, como la expresión de

su deseo de identificarse con lo que es? ¿No es temerario llegar a la conclusión sobre la base de nuestro sentido casi histérico de identificación con el protagonista de una película o de una novela, que ésta es la función universal y original del arte? ¿No contiene también el arte el elemento contrario a esta pérdida “dionisiaca” de uno mismo? ¿No contiene el elemento “apolíneo” del entrenamiento y la satisfacción, que consiste precisamente en que el observador no se identifica con lo que se representa sino que se *aleja* de ello, vence la fuerza directa de la realidad con su representación deliberada y encuentra en el arte aquella libertad de que le privan las cargas de la vida cotidiana? ¿Y no se constata la misma dualidad –por un lado la absorción en la realidad, por otro la excitación de controlarla– en el modo en que trabaja el artista? No nos equivoquemos: la obra de un artista es un proceso altamente consciente y racional, al término del cual surge la obra de arte como una realidad dominada; de esto se trata y no de un estado de inspiración mística y exaltada.

Para ser un artista hay que captar y transformar la experiencia en recuerdo, el recuerdo en expresión, la materia en forma. Para el artista, la emoción no lo es todo; debe conocer su oficio y encontrar placer en él, comprender todas las reglas, procedimientos, formas y convenciones con que la naturaleza –la arpía– se puede domar y someter al contrato del arte. La pasión que consume al diletante *se pone al servicio* del verdadero artista; el artista no es vencido por la bestia: la doma.

La tensión y la contradicción dialéctica son inherentes al arte; éste no sólo debe surgir de una experiencia intensa de la realidad sino que debe *construirse*, adquirir forma a través de la objetividad. El libre juego artístico es resultado de un dominio total. Aristóteles, tan incomprendido, consideraba que la función del arte consiste en purificar las emociones, en vencer el terror y la piedad, de modo que el espectador, identificado con Orestes o Edipo, se libere de esta identificación y se eleve por encima del destino ciego. Las ataduras de la vida son rotas temporalmente, porque el arte “cautiva” de manera muy distinta a como cautiva la realidad; y en esta agradable cautividad temporal radica, precisamente, la característica del “entendimiento”, del placer que encontramos incluso en las tragedias.

Bertolt Brecht ha dicho de este placer, de esta cualidad liberadora del arte:

Nuestro teatro debe fomentar la emoción de la comprensión y enseñar al pueblo el placer de modificar la realidad. Nuestros públicos no sólo deben ver cómo se liberó Prometeo sino tam-

bién prepararse para el placer de liberarle. Debemos enseñarles a experimentar en nuestro teatro toda la satisfacción y el goce sentidos por el inventor y el descubridor, la sensación de triunfo del liberador.

Brecht señala que en una sociedad donde reine la lucha de clases el efecto “inmediato” que la estética dominante exige a la obra de arte es la supresión de las diferencias sociales en el público y la creación, mientras se goza de la obra de arte, de una colectividad no dividida en clases sino “universalmente humana”. En cambio la función del “drama no aristotélico” propugnado por Brecht consiste, precisamente, en dividir el público eliminando el conflicto entre el sentimiento y la razón, existente en el mundo capitalista.

El sentimiento y la razón han degenerado a medida que la época capitalista se acerca a su fin; entre ellos ha surgido un conflicto indeseable y estéril. Pero la nueva clase ascendente y los que luchan a su lado quieren un sentimiento y una razón en conflicto *productivo*. Nuestros sentimientos nos impelen al máximo esfuerzo de razonamiento y nuestra razón purifica nuestros sentimientos.

En el mundo alienado en que vivimos, la realidad social debe presentarse en forma llamativa, bajo una nueva luz, a través de la “alienación” del tema y de los personajes. La obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión. Las reglas que mantienen la convivencia de los seres humanos deben tratarse en el drama como “temporales e imperfectas”, de modo que el espectador haga algo más productivo que limitarse a observar, se sienta estimulado a pensar en y con la obra y acabe pronunciando un juicio: “No es ésta la manera de hacerlo. Es extraño, casi increíble. Debemos poner fin a todo esto.” Y así, el espectador, trabajador o trabajadora, irá al teatro a ver:

... como un entretenimiento su propia, terrible e interminable labor, con la que debe sostenerse, y a sufrir el impacto de su propio e incesante cambio. En el teatro puede *producirse a sí mismo* con la máxima facilidad, porque la existencia más fácil es que se encuentra en el arte.

No pretendo que el “teatro épico” de Brecht sea el único tipo posible de drama obrero militante, pero cito la importante teoría de Brecht como una ilustración de la dialéctica del arte y de la forma en que la función del arte cambia al cambiar el mundo.

La *raison d'être* del arte nunca es del todo la misma. La función del arte en una sociedad dividida en clases y sometida a la lucha de éstas difiere en muchos sentidos de su función original. Pero, pese a la diferencia de las situaciones sociales, hay algo en el arte que expresa una verdad inmutable. Esto es lo que nos permite a nosotros, hombres del siglo XX, emocionarnos al contemplar pinturas rupestres o al oír canciones antiguas. Karl Marx dijo de la épica que era el arte de una sociedad subdesarrollada,¹ y añadió:

Pero la dificultad no radica en comprender la idea de que el arte griego y la épica están ligados a ciertas formas de desarrollo social. Radia, más bien, en comprender por qué constituyen todavía una fuente de placer estético y, en cierto sentido, todavía prevalecen como una norma y un modelo inalcanzables.

El mismo avanzó la siguiente respuesta:

¿Por qué la infancia social de la humanidad, allí donde había alcanzado un más bello desarrollo, no puede tener un encanto eterno, como una época que jamás volverá? Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos de los países antiguos pertenecen a la segunda clase. Los griegos eran niños normales. El encanto que su arte tiene para nosotros no está en contradicción con el carácter primitivo del orden social en que nació. Es más bien su producto, y está indisolublemente ligado al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que este arte surgió y en las que sólo podía surgir nunca más volverán a darse.

Hoy podemos poner en duda esto de que, en comparación con otras naciones, los griegos antiguos fuesen “niños normales”. En otro contexto, los mismos Marx y Engels pusieron de relieve los aspectos problemáticos del mundo griego, con su deprecio por el trabajo, su degradación de las mujeres, sin erotismos exclusivamente reservado a los cortesanos y a los muchachos. Desde entonces, se han descubierto muchas más cosas sobre el lado feo de la belleza, la serenidad y la armonía griegas. Las ideas actuales sobre el mundo antiguo sólo en

¹ *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Kegan Paul, Trench Trübner, 1904.

parte coinciden con las de Winckelmann, Goethe y Hegel. Los descubrimientos arqueológicos, etnólogos y culturales no nos permiten ya creer que el arte clásico griego corresponde a nuestra "infancia". Al contrario, vemos en él algo relativamente tardío y maduro, y en la perfección que alcanzó en la época de Pericles detectamos las huellas de la decadencia. Muchas obras de los escultores que siguieron al gran Fidias y que en una época se llegaron a calificar de "clásicas", con sus héroes, sus atletas, sus discóbolos y sus aurigas, nos parecen hoy vacías y carentes de significado en comparación con las obras egipcias o micénicas. Pero profundizar en estas cuestiones nos llevaría muy lejos de la cuestión planteada por Marx y de la respuesta que él mismo dio.

Lo importante es que Marx vio el arte de una etapa social subdesarrollada, condicionado por el tiempo, como un *momento de la humanidad* y comprendió que esta característica explicaba su capacidad de influir más allá del momento histórico, de ejercer una fascinación eterna.

Podemos formularlo de la siguiente manera: todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular. Pero, al mismo tiempo, el arte va más allá, supera este límite y, en cada momento histórico crea un momento de la humanidad, susceptible de un desarrollo constante. No debe subestimarse nunca el grado de continuidad a través de la lucha de clases, pese a los períodos de cambio violento y de revuelta social. Al igual que el mundo la historia de la humanidad no sólo es una discontinuidad contradictoria sino también una continuidad. Las cosas antiguas y aparentemente, olvidadas permanecen en nuestro interior, siguen operando en nosotros –a menudo sin que nos demos cuenta– y un día, súbitamente, vuelven a la superficie y nos hablan como las sombras del Hades que Ulises alimentaba con su sangre. En periodos diferentes, según la situación social y las necesidades de las clases ascendentes o declinantes, cosas diferentes que han permanecido latentes o se habían perdido reaparecen a la luz del día, despiertan a una nueva vida. Y así como no fue ninguna coincidencia que Lessing y Herder, en su rebelión contra lo feudal y lo cortesano, contra los artificios de pelucas y alejandrinos, descubrieron a Shakespeare para los alemanes, tampoco es ninguna coincidencia que hoy Europa occidental, con su negación del humanismo y el carácter fetichista de sus instituciones, vuelve a los fetiches de la prehistoria y construye falsos mitos para ocultar sus problemas reales.

Las distintas clases y los distintos sistemas sociales han contribuido a la formación de una ética humana universal al desarrollar su propia ética. El concepto de libertad corresponde siempre a las condiciones y objetivos de una clase o de un sistema social, pero tiende a convertirse en una idea general, omnicomprendiva. Del mismo modo, en el arte condicionado por el tiempo penetran los rasgos constantes de la humanidad. En la medida en que Homero, Esquilo y Sófocles reflejaron las condiciones de la sociedad basada en la esclavitud, su obra está limitada por el tiempo y resulta anticuada. Pero en la medida en que descubrieron en aquella sociedad la grandeza del hombre, dieron forma artística a sus conflictos y pasiones y apuntaron sus infinitas potencialidades, son totalmente modernos. Prometeo llevando el fuego de la Tierra, los viajes y el regreso de Ulises, el destino de Tántalo y sus hijos: todo esto sigue teniendo para nosotros su fuerza original. El tema de *Antígona* –la lucha por el derecho a dar una sepultura honorable a un pariente consanguíneo– nos puede parecer arcaico; quizá precisemos de comentarios históricos para entenderlo; pero la figura de *Antígona* es tan emotiva hoy como entonces y mientras existan humanos en el mundo nadie podrá permanecer insensible ante sus palabras: “He nacido para amar, no para odiar.” Cuantas más obras de arte olvidadas conocemos más evidentes nos parecen sus elementos comunes y continuos, pese a su diversidad. Los fragmentos se suman a otros fragmentos para formar la humanidad.

Los testimonios, cada día más numerosos, nos hacen llegar a la conclusión de que el arte era, en sus orígenes, una magia, una ayuda mágica para dominar un mundo real pero inexplorado. En la magia se combinaban en forma latente –germinalmente, por así decirlo– la religión, la ciencia y el arte. Esta función mágica del arte ha desaparecido progresivamente: su función actual consiste en clarificar las relaciones sociales, en iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas, en ayudar a los hombres a conocer y modificar la realidad social. Una sociedad altamente compleja, con sus relaciones múltiples y sus contradicciones sociales, no puede representarse ya con un mito. En esta sociedad, que exige un conocimiento preciso y una conciencia general de todos sus aspectos, será cada día más necesario quebrar las formas rígidas de las épocas anteriores en que todavía operaba el elemento mágico y llegar a formas más abiertas –a la libertad, digamos, de la novela. Uno de los elementos del arte puede predominar en un momento determinado, según la etapa de la sociedad a que haya llegado: a veces el elemento mágicamente sugestivo, a veces el racional e ilustrado; a veces la intuición fantás-

tica, a veces el deseo de agudizar la percepción. Pero tanto si el arte alivia como si desvela, tanto si ensombrece como si ilumina, nunca se limita a una mera descripción de la realidad. Su función consiste siempre en incitar al hombre *total*, en permitir al “yo” identificarse con la vida de otro y apropiarse de lo que no es pero que puede llegar a ser. Ni siquiera un gran artista didáctico como Brecht actúa únicamente con la razón y la argumentación; recurre también al sentimiento y a la sugestión. No sólo propone al público una obra de arte sino que le hace “penetrar” en ella. El propio Brecht tenía clara conciencia de esto y dijo explícitamente que no se trata de un problema de contrastes absolutos, sino de desplazamiento de acentos. “De este modo, la sugestión, emocional o la persuasión puramente racional pueden predominar como medios de comunicación.”

Es indudable que la función esencial del arte para una clase destinada a cambiar el mundo no consiste en *hacer magia* sino en *ilustrar y estimular la acción*; pero también lo es que nunca podrá eliminarse del todo un cierto residuo mágico en el arte pues sin este mínimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte.

En todas las formas de su desarrollo, en la dignidad y la broma, la persuasión y la exageración, el sentido y la falta de sentido, la fantasía y la realidad, el arte siempre tiene alguna relación con la magia.

El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también es necesario por la magia inherente a él.

Los orígenes del arte

El arte es casi tan antiguo como el hombre. Es una forma de trabajo y el trabajo es una actividad peculiar de la humanidad. Marx definió el trabajo con estos términos:

El proceso de trabajo es... una actividad... que se propone adecuar las sustancias naturales a las necesidades humanas; es la condición general indispensable para el intercambio material entre el hombre y la naturaleza; es la condición perennemente impuesta por la naturaleza a la vida humana y es, por tanto, independiente de las formas de la vida social –o, mejor dicho, es común a todas las formas sociales.²

² *The Capital*, Allen and Unwin, 1928.

El hombre toma posesión de la naturaleza transformándola. El trabajo es la transformación de la naturaleza. El hombre sueña también con operar mágicamente sobre la naturaleza, con poder cambiar los objetos y darles nueva forma recurriendo a medios mágicos. Es el equivalente, en la imaginación, de lo que el trabajo significa en la realidad. El hombre es desde el principio de los tiempos un mago.

Los instrumentos

El hombre se hizo hombre con los instrumentos. Se hizo o se produjo a sí mismo haciendo o produciendo instrumentos. La cuestión de qué fue lo primero –si el hombre o el instrumento– es, por tanto, puramente académica. No existen los instrumentos sin el hombre ni el hombre sin los instrumentos; aparecieron simultáneamente y están indisolublemente ligados entre sí. Un organismo vivo relativamente desarrollado se convirtió en hombre trabajando en objetos naturales. Al ser utilizados de este modo, los objetos se convirtieron en instrumentos. He aquí otra definición de Marx:

El instrumento del trabajo es una cosa o un conjunto de cosas que el obrero interpone entre él y el objeto de su trabajo y que sirve de conductor de su actividad. Utiliza las propiedades mecánicas, físicas y químicas de las cosas como otros tantos medios para ejercer poder sobre otras cosas y para someter éstas a sus objetivos. Aparte de la simple recolección de los medios de subsistencia ya existentes, como los frutos, para cuya tarea los propios órganos corporales del hombre le bastan como instrumento de trabajo, el objeto de que el obrero toma un control directo no es la materia del trabajo sino el instrumento del trabajo. La naturaleza se convierte así en un instrumentos de sus actividades, un instrumento con el que complementa sus propios órganos corporales, aumentando así su estatura, pese a lo que digan las Escrituras... El uso y la fabricación de instrumentos de trabajo se encuentra también en otras especies animales, pero es una característica específica del proceso del trabajo humano; por esto Benjamín Franklin definió al hombre como un “animal constructor de instrumentos”.³

El ser prehumano que se convirtió en hombre pudo llevar a cabo esta evolución porque disponía de un órgano especial, la mano, con

³ *Ibid.*

la cual podía coger y sostener los objetos. La mano es el órgano esencial de la cultura, la iniciadora de la humanización. Esto no quiere decir que la mano hiciese por sí sola al hombre: en la naturaleza y, particularmente, en la naturaleza orgánica, no existen una relaciones tan simples y unilaterales de causa y efecto. Un sistema de complicadas relaciones –*una nueva cualidad*– siempre surge de una serie de diversos efectos recíprocos. El paso de un determinado organismo biológico a la etapa arborícola favoreció el desarrollo de la visión a expensas del olfato; la contracción del morro facilitó un cambio en la posición de los ojos; la criatura equipada con un sentido de la vista más agudo y preciso tuvo necesidad de mirar en todas direcciones y esto condicionó la postura erecta; los miembros anteriores quedaron libres y el cerebro se desarrolló con la postura erecta del cuerpo; todo esto más los cambios en la alimentación y otras circunstancias contribuyeron a crear las condiciones necesarias para que el hombre se hiciese hombre. Pero el órgano directamente decisivo fue la mano. Tomás de Aquino comprendió la significación única de la mano, el *Organum organorum* y así lo expresó con su definición del hombre: *Habet homo rationem et manum*. La mano liberó a la razón y produjo la conciencia humana.

Gordon Childe señala en *The Story of Tools*:⁴

Los hombres pueden fabricar instrumentos porque sus pies delanteros se han convertido en manos, porque al ver un mismo objeto con ambos ojos pueden calcular las distancias con gran exactitud y porque un sistema nervioso muy delicado y un complicado cerebro les permiten controlar los movimientos de la mano y del brazo en acuerdo y ajuste precisos con lo que ven con ambos ojos. Pero los hombres no saben fabricar ni utilizar los instrumentos por un instinto innato; deben aprenderlo con la experiencia, con la prueba y el error.

Con la utilización de los instrumentos surgió un sistema de relaciones completamente nuevo entre una especie y el resto del mundo. En el proceso del trabajo la relación natural de causa a efecto se invirtió, por así decir; el efecto anticipado, previsto, se convirtió, como “finalidad” en el legislador del proceso de trabajo. Aquella relación entre los hechos que, con el nombre del problema de la “finalidad” o de la “causa final”, a tantos filósofos ha desorientado, surgió y se desarrolló como una característica específicamente humana. Pero,

⁴ V. Gordon Childe, *The Story of Tools*, Cabbet Publishing Co., 1944.

¿en qué consiste este problema? Permítaseme citar una vez más una de las claras definiciones de Marx:

Hemos de considerar el trabajo como forma peculiar de la especie humana. La araña realiza operaciones parecidas a las del tejedor; y más de un arquitecto quedaría en ridículo ante la habilidad con que la abeja construye su celda. Pero lo que distingue desde el primer momento al más incompetente de los arquitectos de la mejor de las abejas es que el arquitecto ha construido la celda en su cabeza antes de construirla con cera. El proceso del trabajo termina con la creación de algo que, al iniciarse, ya existía en la imaginación del trabajador, de algo que ya existía en forma ideal. El trabajador no se limita a provocar un cambio en los objetos naturales; al mismo tiempo, realiza sus fines propios en la naturaleza que existe fuera de él, los fines que rigen sus actividades y a los que ha de subordinar su propia voluntad.

Es una definición del trabajo cuando ya ha llegado a su fase plenamente desarrollada, plenamente humana. Pero antes de llegar a esta forma final del trabajo y, por consiguiente, antes de llegar a la humanización final del ser prehumano, hubo que recorrer un largo camino. La acción determinada por el fin –y de aquí la aparición de la mente, el nacimiento de la conciencia como creación primaria del hombre– fue el resultado de un largo y laborioso proceso. Existencia consciente quiere decir acción consciente. La existencia primaria del hombre era la de un mamífero. El hombre es un mamífero, pero empieza a *hacer* algo distinto a lo que hacen los demás animales. También el animal actúa a base de la “experiencia”, es decir, de un sistema de reflejos condicionados; es lo que llamamos el “instinto” de un animal. El organismo que se convirtió en hombre adquirió un nuevo tipo de experiencia que le condujo a un punto de transición realmente único: la experiencia de que la naturaleza puede utilizarse como medio para conseguir un fin del hombre. Todo organismo biológico vive en estado de metabolismo con el mundo circundante: continuamente da y toma algo al y del mundo exterior. Pero lo hace directamente, sin intermediario. Sólo el trabajo humano es un *metabolismo mediato*. El medio ha precedido al fin; el fin se revela con el uso de los medios.

Los órganos biológicos no son reemplazables. Es cierto que se han formado como resultado de la adaptación a las condiciones del mundo exterior; pero el animal debe arreglárselas con los órganos

de que dispone y sacar de ellos el máximo rendimiento. En cambio, el instrumento del trabajo, exterior al organismo, es reemplazable: se puede prescindir de uno primitivo en favor de otro más eficiente. En el órgano natural no se plantea la cuestión de la eficiencia: es lo que es, el animal debe vivir como se lo permitan sus órganos y adaptarse al mundo tal como se han adaptado sus órganos. En cambio, el ser que utiliza un objeto inorgánico como instrumento no tiene por qué adaptar sus exigencias a este instrumento: al contrario, puede adaptar el instrumento a las exigencias. La cuestión de la eficiencia no puede plantearse hasta que surge esta posibilidad.

El descubrimiento por el hombre de que algunos instrumentos son más o menos útiles que otros y que un instrumento puede ser reemplazado por otro condujo inevitablemente al descubrimiento de que se puede aumentar la eficiencia de un instrumento ya existente pero imperfecto; es decir, que no es imprescindible tomar directamente de la naturaleza un instrumento sino que se le puede *producir*. El descubrimiento de que existen diversos grados de eficacia requiere, a su vez, una observación especial de la naturaleza. También los animales observan la naturaleza, y las causas y los efectos naturales se reflejan o se reproducen en los cerebros animales. Pero para el animal la naturaleza es un dato de hecho que no se puede modificar con un esfuerzo o con un acto de voluntad, lo mismo que su propio organismo. Sólo la utilización de medios inorgánicos, sustituibles e intercambiables permite observar la naturaleza en un nuevo contexto, prever, anticipar y provocar los acontecimientos.

Un fruto pende del árbol. El animal prehumano intenta alcanzarlo, pero su brazo es demasiado corto. Lo intenta de mil maneras pero no llega a él. Después de una serie de intentos frustrados se ve obligado a abandonar y a concentrar su atención en otra cosa. Pero si el animal toma un bastón, su brazo se alarga; y si el bastón es demasiado corto, puede encontrar un segundo y un tercero, hasta disponer del que le permitirá realizar su propósito. ¿Dónde está el elemento nuevo? En el descubrimiento de la diversidad de posibilidades y la capacidad de elegir entre ellas, esto es, la capacidad de comparar un objeto con otro y de tomar una decisión según su mayor o menor eficiencia. Con la utilización de los instrumentos nada es, en principio, imposible. No hay más que encontrar el instrumento adecuado para alcanzar –o realizar– lo que antes inalcanzable. Se obtiene con ello un nuevo poder sobre la naturaleza, un poder *potencialmente ilimitado*. Este descubrimiento constituye una de las raíces de la magia y, por tanto, del arte.

En el cerebro del mamífero superior se establece una relación heredada entre el centro que señala el hambre –la carencia por parte del organismo de los alimentos necesarios– y el centro estimulado por la visión o el olfateo de un alimento determinado, una fruta, por ejemplo. El estímulo de uno de los centros implica el del otro, el mecanismo está delicadamente afinado: cuando el animal tiene hambre busca un alimento. Con la interposición del bastón –el instrumento para hacer caer el fruto del árbol– se establece un nuevo contacto entre los centros cerebrales. Este nuevo proceso cerebral se fortalece con su repetición indefinida. Al principio, el proceso sólo tiene lugar en una dirección: el estímulo del complejo “hambre-fruta” se amplía para incluir el centro que, para decirlo en forma sencilla, reacciona ante el “bastón”. El animal ve el fruto que quiere y busca el bastón asociado al mismo. Esto difícilmente se puede llamar pensamiento: falta todavía el elemento finalista que caracteriza el proceso del trabajo, creador del pensamiento. Hasta aquí, la finalidad del bastón no es hacer caer el fruto; el bastón no es más que el instrumento para ello. Sin embargo, se puede invertir este proceso unilateral, este funcionamiento interdependiente de los centros cerebrales, si se refina el mecanismo con una repetición frecuente. Dicho de otra manera, puede ocurrir algo así: he aquí el bastón; ¿dónde está el fruto que puede hacer caer?

El bastón –el instrumento– se convierte así en el punto de partida. El medio se pone al servicio del fin, que consiste en alcanzar el fruto. El bastón no es sólo bastón; algo se le ha añadido mágicamente: una función, que se convierte en su contenido esencial. El instrumento adquiere, pues, cada vez más interés, se le examina para ver hasta qué punto es capaz o no de realizar su tarea. La experimentación espontánea –el “pensar con las manos”, que precede a todo el pensamiento como tal– empieza a convertirse gradualmente en una reflexión finalista. La inversión del proceso cerebral es el comienzo de lo que podemos llamar trabajo, ser consciente, hacer consciente, anticipación del resultado con la actividad cerebral. El pensamiento no es más que una forma abreviada de experimentación transferida de las manos al cerebro; los innumerables experimentos anteriores han dejado de ser “recuerdo”, para convertirse en “experiencia”.

Un ejemplo distinto puede ilustrar mejor esta idea, Gordon Childe escribe en *The Story of Tools*:

Los instrumentos *eolíticos*, es decir, los más antiguos que han llegado hasta nosotros, están hechos de piedra: por ejemplo, los utilizados por el hombre de Pekín son trozos de cuarzo recogidos

dos deliberadamente y transportados hasta sus cavernas. Sólo una mínima parte de ellos recibieron una forma artificial, más apta para satisfacer las necesidades sinantrópicas. Pero incluso éstos carecían de una forma estandarizada y podían servir para muchas tareas. Se tiene la impresión de que cuando necesitaban un instrumento adaptaban un trozo de piedra para satisfacer la necesidad inmediata. Se les puede llamar, pues, *instrumentos ocasionales*...

Empiezan a surgir los *instrumentos estandarizados*. Entre la gran masa de instrumentos ocasionales, de las más diversas formas, existentes en el paleolítico inferior, dos o tres formas adquieren un carácter más permanente y se encuentran, con leves variaciones, en un gran número de establecimientos prehistóricos de Europa occidental, África y Asia meridional. Es evidente que sus constructores intentaban copiar un modelo reconocido.

Esto nos dice algo muy importante. El hombre, o el ser prehumano, había descubierto al principio –mientras recogía objetos– que, por ejemplo, una piedra de borde afilado podía sustituir los dientes y las uñas para descuartizar, cortar o desmenuzar una presa. Si la piedra de estas características se encuentra directamente, por casualidad, se convierte en un *instrumento ocasional*, y se arroja cuando ha cumplido su momentánea función. Los monos antropomórficos también utilizan a veces estos instrumentos ocasionales. Con el uso repetido se establece una firme conexión en el cerebro entre la piedra y su utilidad; la criatura que está convirtiéndose en hombre empieza a recoger sistemáticamente y a conservar estas piedras útiles, aunque todavía no haya relacionado ninguna función definida o ninguna finalidad concreta con cada una de ellas. Las piedras son instrumentos de finalidad múltiple que deben experimentarse caso por caso, comprobando sus aplicaciones específicas. De estos repetidos y variados experimentos, de este “pensar con las manos”, pueden surgir dos cosas: en primer lugar, el descubrimiento de que las piedras de una forma particular son más útiles que otras, que es posible elegir entre las ofertas occidentales de la naturaleza, con lo cual adquiere cada vez más importancia la referencia a la finalidad; en segundo lugar, el descubrimiento de que no es necesario operar estas ocasiones, porque se puede corregir la naturaleza. El agua, el clima y los elementos pueden dar forma a una piedra y hacerla “manejable”. Cuando el casi hombre tomó los objetos naturales “en la mano” y empezó a utilizarlos como instrumentos, sus manos activas descubrieron que podía dar forma a la piedra o modificar la que ya tenía;

con este descubrimiento aprendió que la piedra puede ser *potencialmente* afilada y, por consiguiente, que puede convertirse en instrumento útil.

Esta potencialidad no tiene nada de misterioso: no es un “poder” de que esté dotada la piedra ni surge, como dijo Palas Atenea, de una conciencia creadora. Al contrario la conciencia creadora surgió como resultado último del descubrimiento *manual* de que se podía romper, dividir, afilar las piedras, darles tal o cual forma. La forma del hacha, por ejemplo que la naturaleza produce de vez en cuando, era útil para un gran número de actividades: el hombre empezó así, gradualmente, a copiar la naturaleza. Al producir instrumentos de este modo, no obedecía a ninguna “idea creadora”; no hacía más que imitar. Sus modelos eran las piedras que había encontrado y cuya utilidad había comprobado experimentalmente. Producía a base de su experiencia de la naturaleza. Y la cosa que tenía en su mente en aquella fase productiva primitiva no era el resultado final de una idea; no estaba cumpliendo un plan. Lo que veía ante sí era una hacha real y se proponía hacer otra igual. No estaba realizando una idea sino imitando un objeto. Su alejamiento del modelo natural se produjo gradualmente. Al utilizar el instrumento y al experimentar constantemente con él empezó lentamente a hacerlo más útil y eficiente. La eficiencia es más antigua que el propósito; el descubridor ha sido la mano, más que el cerebro. (No hay más que observar a un niño deshaciendo un nudo: no “piensa”, experimenta; sólo gradualmente, con la experiencia de sus manos, llega a comprender cómo está formado el nudo y cuál es la mejor manera de desatarlo).

La anticipación de un resultado –la atribución de un propósito al proceso del trabajo– sólo tiene lugar después de una experiencia manual concentrada. Es el resultado de una referencia constante al producto natural y de una serie de pruebas más o menos felices. La idea de finalidad o propósito no surge mirando hacia adelante sino mirando hacia atrás. El hacer y el ser conscientes surgieron y se desarrollaron con el trabajo y sólo en una etapa posterior apareció un propósito claramente identificable para dar a cada instrumento una forma y un carácter específicos. El hombre necesitó mucho tiempo para elevarse por encima de la naturaleza y enfrentarse con ella como creador.

Cuando alcanzó esta fase, la diferencia era la siguiente: su cerebro no se limitaba a reflejar literalmente las cosas; gracias a la experiencia del trabajo podía reflejar también las leyes naturales y reconocer las relaciones *causales*. (Podía reconocer, por ejemplo, que la energía muscular se puede transferir a un instrumento y, por consi-

guiente, al objeto del trabajo, o bien que la fricción produce calor). El hombre substituyó la naturaleza. No se limitó a esperar lo que la naturaleza le ofrecía: la obligó a darle lo que él quería. Convirtió la naturaleza en servidora suya. Y con la utilidad creciente de sus instrumentos, con su carácter cada vez más específico, con su adaptación cada vez más perfecta a la mano humana y a las leyes de la naturaleza, con su creciente *humanización*, creó objetos que no se podían encontrar en la naturaleza. El instrumento fue perdiendo su parecido con los instrumentos naturales. La función del instrumento desplazó su similitud inicial con la naturaleza y, con el aumento de la eficiencia adquirió cada vez más importancia su finalidad –la participación intelectual de lo que podía hacer. Esta transformación de la naturaleza del trabajo sólo podía tener lugar cuando el trabajo hubo alcanzado una etapa relativamente avanzada.

El lenguaje

La evolución hacia el trabajo exigía un sistema de nuevos medios de expresión y de comunicación, muy superior a los escasos signos primitivos que conocía el mundo animal. Pero el trabajo no sólo requería este sistema de comunicación sino que lo fomentaba. Los animales tienen poco que comunicarse entre sí. Su lenguaje es instintivo: un sistema rudimentario de señales para el peligro, la copulación, etc. Sólo en el trabajo y con el trabajo tienen los seres vivos mucho que comunicarse. El lenguaje apareció junto con los instrumentos.

En muchas teorías sobre los orígenes del lenguaje se olvida o se subestima el importante papel desempeñado por el trabajo y los instrumentos. Incluso Herder, que descubrió factores de inmensa importancia con sus revolucionarios estudios y sus brillantes argumentaciones contra el “origen divino” del lenguaje, fue incapaz de comprender la importancia del trabajo para el nacimiento del lenguaje. Anticipándose los resultados de la investigación posterior, describió así su concepción del hombre prehistórico:

El hombre se encontró en el mundo: un inmenso océano rugió en torno a él. ¡Con qué enormes esfuerzos aprendió a distinguir, a reconocer sus diversos sentidos, a confiar únicamente en los sentidos que había reconocido!

Herder previó que la ciencia confirmaría más tarde: que el hombre prehistórico veía el mundo como un todo indeterminado, que tuvo que aprender a separar, a diferenciar, a seleccionar lo más esencial

para su propia vida entre los múltiples y complejos rasgos del mundo circundante, de modo que se estableciese el necesario equilibrio entre el mundo y él, su habitante. Herder tiene razón cuando dice:

Incluso como animal, el hombre disponía de ya un lenguaje. Las sensaciones salvajes, violentas y dolorosas de su cuerpo y las fuertes pasiones de su alma se expresaban directamente con gritos y sonidos salvajes e inarticulados.

Estos medios de expresión animales son, indudablemente, un elemento del lenguaje. "En todos los lenguajes originales se pueden encontrar todavía huellas de estos sonidos naturales." Pero para Herder estos sonidos naturales no eran las "raíces efectivas" del lenguaje sino únicamente "la savia que nutría dichas raíces".

El lenguaje no es tanto un medio de expresión como un medio de comunicación. El hombre se familiarizó gradualmente con los objetos "y les dio nombres tomados de la naturaleza, imitando a ésta tanto como pudo con sus sonidos... Era una pantomima en la que colaboraban el cuerpo y los gestos". El lenguaje original era una unidad de palabras, de entonación musical y de gesto imitativo.

Herder dice:

El primer vocabulario se formó con los sonidos del mundo natural. La idea de la cosa en sí estaba suspendida entre la acción y su realizador: el *tono* había de indicar la cosa del mismo modo que la *cosa* suministraba el tono los verbos se convirtieron así en *sustantivos* y los sustantivos en verbos...

El hombre primitivo no había establecido una clara distinción entre su actividad y el objeto con que se relacionaba: ambos formaban una unidad indeterminada. La palabra se convirtió en *signo* (no ya en una simple expresión o imitación), pero en este signo se incluían una multitud de conceptos; sólo gradualmente se llegó a la *abstracción* pura.

Los objetos sensibles se describían sensiblemente –y se les podía describir desde muchos ángulos, bajo múltiples aspectos. El lenguaje estaba, por tanto, lleno de inversiones fantásticas e indisciplinadas, lleno de irregularidades y caprichos. Las imágenes se reproducían como imágenes cuando era posible, y así se creó una gran riqueza de metáforas, de giros y de nombres sensibles.

Herder recuerda que el árabe cuenta con cincuenta palabras para designar un león, doscientos para la serpiente, ochenta para la miel y más de mil para la espada. Dicho de otra manera: los nombres sensibles no se habían concentrado todavía completamente en abstracciones. Por ello preguntó, irónicamente, a los que creían en el “origen divino” del lenguaje:

“¿Por qué inventó Dios un vocabulario superfluo?”

Y añadió: “Un lenguaje primitivo es rico porque es pobre: sus inventores no tenían ningún plan y no podían permitirse el lujo de economizar. ¿Se supone, pues, que Dios es el ocioso inventor de los lenguajes menos desarrollados?”

Para concluir: “Era un lenguaje vivo. El extenso repertorio de gestos marcó, por así decir, el ritmo y los límites de las palabras habladas, y la gran cantidad de definiciones que se encuentran en el vocabulario hizo las veces de arte gramatical.”

Cuanto más experiencia adquiere el hombre, cuanto más conoce cosas diferentes desde ángulos diferentes, más rico debe hacerse su lenguaje:

Cuanto más se repite sus experiencias y sus nuevas características en su propia mente, más firme y fluido resulta su lenguaje. Cuanto más distingue y clasifica, más ordenado se hace su lenguaje.

Alexander von Humboldt desarrolló y perfeccionó los revolucionarios descubrimientos de Herder, aunque algunos aspectos puede decirse que dio a las ideas materialistas y dialécticas de Herder un cariz idealista y metafísico. Humboldt declaró que el lenguaje era “imagen y signo al mismo tiempo; ni del todo producto de la impresión creada por los objetos ni del todo producto de la voluntad arbitraria del orador”. Comprendió con la misma claridad que el pensamiento “no sólo depende del lenguaje en general, sino que, hasta cierto punto, está determinado por cada lenguaje concreto”. Esto nos recuerda una observación de Goethe: “El lenguaje hace más al pueblo que el pueblo al lenguaje.” Insistiendo en la importancia de la articulación (sin ella puede haber expresión pero no lenguaje”, Humboldt llegó a una conclusión casi mística:

Para que un hombre pueda comprender de verdad una sola palabra –es decir, comprenderla no sólo como impulso sensible

sino como sonido articulado que define un concepto— todo el lenguaje debe encontrarse ya presente en su mente. Nada está separado en el lenguaje; todos y cada uno de sus elementos se manifiestan como parte de un todo. Es natural suponer que el lenguaje se formó gradualmente, pero su invención efectiva sólo puede haber ocurrido en un solo instante. El hombre sólo es hombre a través del lenguaje, pero para inventar el lenguaje había de ser ya hombre.

Podemos estar de acuerdo con esta concepción en la medida en que anuncia la idea de que el hombre prehistórico veía el mundo como un todo indeterminado con el que creó el lenguaje, palabra por palabra. Pero en Humboldt está totalmente ausente la solución del problema —es decir, el hombre haciéndose hombre con el trabajo y el lenguaje, de modo que ni el hombre, por un lado, ni el trabajo y el lenguaje, por otro, pudieron ser anteriores. No hizo más que apuntar un proceso dialéctico, pero lo revistió con términos idealistas: “La dependencia mutua del pensamiento y del trabajo demuestra claramente que los lenguajes son realmente medios de presentar una verdad ya conocido sino más bien medios de descubrir una verdad desconocida hasta aquel momento”. Se trata, ciertamente, de un descubrimiento progresivo; pero lo que se descubre es la realidad, más que la “verdad”: la realidad creada en el trabajo y con el trabajo, en el lenguaje y con el lenguaje.

Entre las muchas teorías lingüísticas que se han formulado desde Humboldt hasta nuestros días, mencionaré la de Mauthner, por tratarse de una concepción muy sugestiva. Mauthner sostenía que el lenguaje surgió de los “sonidos reflejos”; pero añadía que la imitación también fue un elemento esencial en el lenguaje. En éste se imitan no sólo los sonidos humanos reflejos (de alegría dolor, sorpresa, etc.) sino también otros sonidos naturales. Al mismo tiempo, no ha de considerarse el lenguaje como una simple imitación: debe ser también articulado, es decir debe convertirse en un signo que no tenga más que un parecido remoto y “convencional” con el objeto en sí, incluso en los casos de imitación de los sonidos efectivos. Toda onomatopeya se compone, en realidad... de signos y metáforas. En estas metáforas existe a menudo una misteriosa concordancia con las cosas reales, de modo que nos *recuerdan* el relámpago, el trueno, la muerte, etc. “Esto, o algo muy parecido a esto, debe de haber constituido la fase formativa del lenguaje —escribió Mauthner— y no a las legendarias “raíces del lenguaje” de que nos hablan.”

La doble naturaleza del lenguaje, como medio de comunicación y de expresión, como imagen de la realidad y como signo de ésta,

como captación “sensible” de los objetos y como abstracción siempre ha constituido un problema especial de la poesía, como género diferenciado de la prosa cotidiana. El deseo de volver a las fuentes del lenguaje es inherente a la poesía. Schiller escribió:

El lenguaje todo lo plantea en términos de razón, pero el poeta se supone que todo lo plantea en términos de imaginación; la poesía exige la visión; el lenguaje no suministra más que conceptos. Esto significa que la palabra priva al objeto que ha de representar de su naturaleza sensual e individual y le atribuye una propiedad exclusivamente suya, una generalidad que no existe en el objeto original; de este modo, o bien se presenta el objeto libremente o bien no se le representa en absoluto, sólo se le describe.

En todo poeta hay un anhelo de volver al lenguaje original “mágico”. En un contexto muy distinto al de Mauthner, que consideraba que el origen del lenguaje radicaba en los “sonidos reflejos”, Pavlov definió el lenguaje como un sistema de reflejos y de señales condicionados. Los sonidos reflejos de Mauthner son medios elementales, inarticulados para expresar la alegría, el dolor, etc. Los reflejos condicionados de Pavlov son hechos que ocurren en los sistemas nerviosos vivos y que corresponden a hechos que ocurren con un orden regular en el mundo externo (por ejemplo, un perro segrega saliva al oír el sonido de un gong que se ha convertido en señal anunciadora de la comida). La palabra es una señal y el lenguaje un sistema de señales altamente desarrollado. Al analizar la naturaleza de la hipnosis, Pavlov escribió:

Para el ser humano, la palabra es, desde luego, un reflejo condicionado tan real como los demás estímulos condicionados que el hombre comparte con el mundo animal; pero, por encima de todo, la palabra es un estímulo más significativo y comprensivo que todos los demás; puede decirse que en el mundo animal no existe ningún estímulo que pueda compararse ni remotamente con la palabra humana, cuantitativa o cualitativamente... El amplio alcance y el rico contenido de la palabra explica que se puedan sugerir tantas y tan diferentes actividades a una persona hipnotizada, actividades que tanto pueden referirse al mundo externo de la persona como al mundo interno.

Sin el trabajo –sin la experiencia de utilización de instrumentos– el hombre nunca habría podido desarrollar el lenguaje como imitación

de la naturaleza y como sistema de señales para representar actividades y objetos, es decir, como *abstracción*. El hombre creó palabras articuladas, diferenciadas no sólo porque podía experimentar penas, alegrías y sorpresas, sino también porque era un ser que *trabajaba*.

El lenguaje y el gesto se relacionan íntimamente. Bücher dedujo de ello que el habla había surgido de las acciones reflejas de los órganos vocales, debidas al esfuerzo muscular que implica la utilización de instrumentos.

A medida que las manos ganaron en articulación, la ganaron también los órganos vocales, hasta que la conciencia en formación se apoderó de estas acciones reflejas y elaboró con ellas un sistema de comunicación. Esta teoría pone de relieve la importancia del proceso colectivo del trabajo, sin el cual no se habría formado ningún lenguaje sistemático a partir de las señales primitivas, de los gemidos sexuales y de los gritos de temor que constituyen la materia prima del lenguaje. La señal del animal que deba cuenta de algún cambio en el mundo circundante se convirtió en un “reflejo de trabajo” lingüístico. Fue el punto de transición entre la adaptación pasiva a la naturaleza y la modificación activa de ésta.

Es imposible distinguir cada uno de los centenares de “instrumentos ocasionales” de la más diversa especie con un específico; pero si surgen unos cuantos instrumentos estandarizados, el signo específico –o nombre– resulta, a la vez, posible y necesario. Cuando se imita una y otra vez un instrumento standard, se produce algo totalmente nuevo. Las imitaciones, hechas para que se parezcan entre sí, contienen el mismo prototipo; este prototipo, con su función, su forma, su utilidad para el hombre, aparece y reaparece una y otra vez. Existen numerosas hachas, pero en realidad no hay más que una de las numerosas imitaciones en vez del original porque todas ellas sirven para el mismo fin, producen el mismo efecto y tienen una función idéntica o muy similar. Siempre nos referimos a este instrumento y no a otro, sin que importe qué ejemplar concreto del hacha estándar tenemos a mano. La primera abstracción, la primera forma conceptual resultó, pues, de los instrumentos mismos: el hombre prehistórico “abstrajo” de muchas hachas individuales la cualidad común a todas ellas –la de ser hacha. Con ello formó el “concepto” de hacha. Sin saberlo, estaba creando un concepto.

La imitación

El hombre fabricó un segundo instrumento parecido al primero y con ello produjo un nuevo instrumento, igualmente útil y valioso. La

“imitación” otorga, pues, al hombre un *poder sobre los objetos*. Una piedra hasta entonces inútil adquiere valor porque puede convertirse en instrumento y ponerse al servicio del hombre. Hay algo mágico en este proceso de “imitación”. Permite dominar la naturaleza. Otras experiencias confirman tan extraño descubrimiento. Si imitamos un animal, si tomamos su aspecto y emitimos sonidos como los suyos, lo podemos perseguir más de cerca, la presa cae más fácilmente en nuestras manos. El parecido es, también en este caso, un arma, un instrumento de poder, de magia. El instinto primario de la especie da todavía más fuerza a este descubrimiento. Todos los animales desconfían instintivamente de los miembros de su propia especie que se desvían de la normalidad, los fenómenos de todo tipo. Se les ve instintivamente como rebeldes contra la tribu. Se les debe matar o expulsar de la colectividad natural. La similitud tiene, pues, una significación universal y el hombre prehistórico –que ya había adquirido práctica en la comparación, la elección y la copia de instrumentos– empezó a atribuir una importancia enorme a todos los tipos de similitud.

De una similitud a otra, fue acumulando una creciente riqueza de abstracciones. Empezó a dar un solo nombre a grupos enteros de objetos correlacionados. Por su propia naturaleza, estas abstracciones expresan a menudo (aunque no siempre) una conexión o una relación reales.

Recordaremos que todos los instrumentos de un determinado tipo proceden de un primer instrumento, son imitaciones o copias de éste. Lo mismo puede decirse de muchas otras abstracciones: el lobo, la manzana, etc. La naturaleza se refleja en las conexiones que se van descubriendo. El cerebro no refleja ya cada instrumento como algo único, como tampoco refleja de este modo cada concha de mar. Se ha adoptado un *signo* para designar todos los instrumentos, todas las conchas, todos los objetos y seres vivos de la misma especie. Este proceso de concentración y de clasificación en el lenguaje permite comunicar con una libertad y una facilidad crecientes las cosas relativas al mundo exterior que cada hombre comparte con los demás.

Lo mismo puede decirse de los procesos y, sobre todo, del proceso de trabajo. El colectivo humano en formación repitió el mismo proceso centenares de veces, fue elaborando gradualmente un signo –un medio de expresión– para esta actividad colectiva. Seguramente, este signo surgió del mismo proceso de trabajo, como reflejo de alguna regularidad rítmica. Indicaba una actividad específica y estaba relacionado con ésta de manera tan directa que su visión o su sonido excitaba inmediatamente todos los centros cerebrales que la

habían registrado. Estos signos tenían una importancia inmensa para el hombre primitivo; tenían una función organizadora dentro del grupo colectivo de trabajo, porque significaban lo mismo para todos sus miembros.

El proceso colectivo de trabajo requiere un ritmo de trabajo coordinador. Este ritmo se apoya en un canto colectivo más o menos articulado. Estos cantos por ejemplo, el *¡heave-o-ho!* inglés, el *Horuck* alemán, el *E-uch-nyem* ruso. Con estos estribillos, que tienen una cierta connotación mágica, el individuo conserva su vínculo con la colectividad incluso cuando trabaja fuera de ésta. George Thomson (cuya espléndida obra *Studies in Ancient Greek Society: The Prehistoric Aegean*⁵ no tuvo ocasión de leer hasta que el presente libro estuvo ya prácticamente redactado, y a la cual sólo me puedo referir, pues, de pasada) analiza los antiguos cantos de trabajo y demuestra que consisten en una combinación del estribillo (canto colectivo al unísono) y de la improvisación individual. Cita, entre otros, un canto recogido por el misionero suizo Junod. Un muchacho *thonga* que picaba piedra en una carretera africana al servicio de empresarios europeos cantaba:

¡Ba hi shani-sa ehé!
Ba ku hi hlupha, ehé! Ba nwa makhofi, ehé!
Ba nga hi njiki, ehé!”

(Nos tratan muy mal, *ehé!*
Son muy malos con nosotros, *ehé!*
Beben su café, *ehé!*
Y a nosotros no nos dan, *ehé!*)

Los primeros signos-palabras de los procesos de trabajo –sones cantados que daban un ritmo uniforme al colectivo– eran probablemente, al mismo tiempo, signos de mando para poner el colectivo en acción (del mismo modo que un grito de alarma produce una reacción pasiva inmediata, por ejemplo, la huida del rebaño). Por consiguiente, los medios de expresión lingüística tenía *poder* –poder sobre el hombre y la naturaleza.

No se trata sólo de que el hombre prehistórico creyese que las palabras eran un poderoso instrumento sino que aumentaban efectivamente su control de la realidad. El lenguaje no sólo permitía coordinar la actividad humana de modo inteligente y describir y trans-

⁵ Lawrence and Wishaart, Londres, 1949.

mitir la experiencia, mejorando con ello la eficiencia del trabajo; permitía también singularizar los objetos atribuyéndoles determinadas palabras, sacándolos con ello del protector anonimato de la naturaleza y poniéndolos bajo el control del hombre. Si hago una muesca en un árbol del bosque, este árbol está condenado. Puedo decir a otra persona que vaya a cortar el árbol que yo he *marcado*; lo reconocerá por la muesca. El nombre dado a un objeto produce un efecto similar: el objeto está marcado, diferenciado de los demás objetos, librado al poder del hombre. Una evolución continua, ininterrumpida lleva de la fabricación de instrumentos a la marca, la señalización y la toma de posesión de éstos (con una muesca, por ejemplo, o una serie de muescas a un ornamento primitivo) y, por consiguiente, a su denominación: con la atribución de un nombre, todos los miembros del colectivo pueden reconocerlos y apropiarse de ellos.

El instrumento estándar se reprodujo con la imitación: ésta lo singularizó, lo diferenció con una especie de magia de las demás piedras, hasta entonces sometidas únicamente al poder de la naturaleza. Puede decirse que los primeros medios de expresión lingüística también eran simples imitaciones. Se consideraba que la palabra coincidía con el objeto. Era el medio de captar, comprender y dominar el objeto. Casi todas las razas primitivas creían que nombrando un objeto, una persona o un demonio se ejercía un poder sobre ellos (o se incurría en su hostilidad mágica). Esta idea subsiste en innumerables narraciones folklóricas: basta recordar al taimado Rumpelstiltskin con su triunfal: “Me alegra que nadie sepa que me llamo Rumpelstiltskin”.

Un medio de expresión –un gesto, una imagen, un sentido o una palabra– era tan instrumento como el hacha o el cuchillo. Era, simplemente, una forma de establecer el poder del hombre sobre la naturaleza.

Con el uso de los instrumentos y con el proceso colectivo de trabajo se fue formando, pues, un ser surgido de la naturaleza. Este ser –el hombre– fue el primero que se enfrentó con la naturaleza como un *sujeto* activo. Pero antes de que el hombre fuera sujeto de sí mismo, la naturaleza se había convertido en *objeto* para él. Una *cosa* natural sólo se convierte en objeto cuando es objeto o instrumento del trabajo. La relación sujeto-objeto sólo surge con el trabajo.

El hombre se separó gradualmente de la naturaleza, pero aunque se enfrentará cada vez más con ésta como creador seguía siendo su criatura. Este proceso de separación planteó uno de los problemas más profundos de la existencia humana. Se puede hablar perfectamente de la “doble naturaleza” del hombre. Pertenece a la na-

turalidad pero, a la vez, ha creado una “contra-naturalidad” una “super-naturalidad”. Con su trabajo ha creado un nuevo tipo de realidad: una realidad sensible y suprasensible al mismo tiempo:

La realidad nunca es una acumulación de unidades separadas, coetáneas pero sin conexión entre sí. Todo “algo” material está relacionado con otro “algo” material; entre el objeto existe una gran variedad de relaciones. Estas relaciones son tan reales como los objetos materiales; solo en sus relaciones mutuas los objetos constituyen la realidad. Cuanto más ricas y complejas son estas relaciones, más rica y compleja es la realidad. Tomemos un objeto cualquiera, producido por el trabajo. ¿Qué es? En términos de realidad mecánica no es más que una “masa” que gravita hacia otras “masas” (El término “masa” en sí mismo designa una relación). En términos de realidad fisico-química es un fragmento de materia compuesta de ciertos átomos y moléculas y sometido a determinadas reglas, propias de estas partículas. En términos de realidad humana y social es un instrumento, un objeto de valor de uso y si lo intercambiamos adquiere valor de cambio. Las nuevas relaciones del hombre con la naturaleza y con los demás hombres han penetrado en este fragmento de materia y le han dado un nuevo contenido, una nueva cualidad que antes no tenía. El hombre, el ser que trabaja, es, pues, el creador de una nueva realidad, de una supernaturalidad, cuyo producto más extraordinario es la mente. El ser que trabaja se eleva a sí mismo, mediante el trabajo, a la categoría de ser pensante; el pensamiento –es decir, la mente– es el resultado forzosamente necesario del metabolismo mediato del hombre con la naturaleza.

Con su trabajo, el hombre transforma el mundo como un mago: toma un trozo de madera, un hueso, una piedra y le da la forma de un modelo anterior, transformándolo con ello en este mismo modelo; transforma los objetos materiales en signos, en nombres y en conceptos; el hombre mismo mediante el trabajo, se transforma de animal en hombre.

Esta magia que está en la raíz misma de la existencia humana, queda un conciencia de impotencia y a la vez de poder, que hace sentir miedo de la naturaleza a la vez que desarrolla la capacidad de controlarla, es la esencia misma del arte. El primero constructor de instrumento, el primer hombre que dio forma a una piedra para ponerla al servicio del hombre, fue el primer artista. El primer hombre que dio un nombre a los objetos fue también un gran artista: singularizó un objeto de entre la inmensidad de la naturaleza, lo domesticó atribuyéndole un signo y transmitió esta criatura del lenguaje a los demás hombres, como instrumento de poder. El pri-

mer organizador que sincronizó el proceso de trabajo mediante un canto rítmico y aumentó con ello la fuerza colectiva del hombre fue un profeta del arte. El primer cazador que se disfrazó de animal y mediante esta identificación con su presa aumentó el rendimiento de la caza, el primer hombre paleolítico que marcó una herramienta con una muesca o un ornamento especiales, el primero jefe que extendió una piel de animal sobre la roca o el tronco de un árbol para atraer animales de la misma especie: éstos fueron los antecedentes del arte.

El poder de la magia

El excitante descubrimiento de que los objetos naturales podían convertirse en instrumentos capaces de influir en el mundo exterior y de modificarlo hizo surgir inevitablemente otra idea en la mente del hombre primitivo, siempre en proceso de experimentación y lentamente abierta al pensamiento: la idea de que se podía conseguir lo imposible con instrumentos mágicos, de que se podía “conjurar” la naturaleza sin el esfuerzo del trabajo. Impresionado por la inmensa importancia de la similitud y la imitación dedujo que, puesto que las cosas similares eran idénticas, su poder sobre la naturaleza –en virtud de la “imitación”– podía ser ilimitado. El poder recientemente adquirido, de apropiarse de los objetos y controlarlos, de impulsar la actividad social y provocar acontecimientos por medio de signos, imágenes y palabras, le hizo creer que el mágico poder del lenguaje era infinito. Fascinado por el poder de la voluntad –que prevé y provoca cosas que todavía no tienen realidad y sólo existen como idea en el cerebro–, adscribió un poder de inmenso alcance, ilimitado a los actos de voluntad. La magia de la fabricación de instrumentos le llevó inevitablemente a intentar la extensión de la magia al infinito.

En la obra de Ruth Benedict *Patterns of Culture* (Routledge, 1935) se aduce un excelente ejemplo de la creencia en la imitación como fuente de poder. Un brujo de la isla de Dobu quiere que un enemigo sea atacado por una enfermedad fatal.

Al comunicar el conjuro, el brujo imita anticipadamente la agonia de los últimos momentos de la enfermedad que está infligiendo. Se revuelca por el suelo, se retuerce en mil convulsiones. Sólo después de esta fiel reproducción de sus efectos el conjuro será efectivo.

En la misma obra se puede leer:

Los conjuros son casi tan explícitos como la acción que los acompaña... He aquí la fórmula del conjuro para provocar la terrible enfermedad que come la carne como el cálao –el pájaro que da nombre a la enfermedad– come la madera de los troncos, con su gran pico:

Cálao, habitante de Sigasiga,
en la copa del árbol *Iowana*,

corta, corta,

rasga,

desde la nariz,

desde las sienas,

desde la garganta,

desde la cadera,

desde la raíz de la lengua,

desde la nuca,

desde el ombligo,

desde la espalda,

desde los riñones,

desde las entrañas,

rasga,

no cesa de rasgar.

Cálao, habitante de Tokuku,

en la copa del árbol *Iowana*,

él⁶ se agacha, doblado,

se agacha cogiéndose la espalda,

se agacha con los brazos unidos por delante,

se agacha con las manos en los riñones,

se agacha con la cabeza en los brazos que la enlazan,

se agacha retorcido.

Gimiendo, gritando,

él⁷ se precipita allí,

se precipita allí con toda rapidez.

El arte era un instrumento mágico y servía al hombre para dominar la naturaleza y desarrollar las relaciones sociales. Sería erróneo, sin embargo, explicar los orígenes del arte únicamente por este elemento. Cada nueva cualidad es resultado de una serie de nuevas relaciones, que a veces pueden ser muy complejas. La atracción de las cosas que brillan, centellean y relucen (no sólo para los seres humanos sino

⁶ La víctima.

⁷ El poder inmaterial del hechizo.

también para los animales) y la irresistible atracción de la luz pueden haber desempeñado un papel en el nacimiento del arte. El reclamo sexual –colores brillantes, olores vivos, plumas y pieles espléndidas en el mundo animal; joyas y vestidos finos, palabras seductoras y gestos, en el mundo humano– pueden haber constituido un estímulo. Los ritmos de la naturaleza orgánica e inorgánica –latidos del corazón, respiración, copulación–, la repetición rítmica de procesos o elementos formales y el placer que en ellos se encuentra y, *last but not least*, los ritmos del trabajo pueden haber desempeñado un importante papel. El movimiento rítmico ayuda al trabajo, coordina el esfuerzo y pone al individuo en relación con un grupo social. Toda perturbación del ritmo es desagradable porque se interfiere en los procesos de vida y de trabajo; por ello vemos que el arte asimila el ritmo como repetición de una constante, como proporción y simetría. Finalmente, son elementos esenciales del arte todo lo que inspira temor y asombro, y todo lo que se cree que confiere poder sobre un enemigo. La función decisiva del arte era, evidentemente, ejercer poder –poder sobre la naturaleza, sobre un enemigo, sobre el compañero en la relación sexual, sobre la realidad, poder para fortalecer el colectivo humano. En el alba de la humanidad el arte tenía muy poco que ver con la “belleza” y nada en absoluto con el deseo estético: era un instrumento mágico o un arma del colectivo en la lucha por la supervivencia.

Sería una gran equivocación sonreír con condescendencia ante la superstición del hombre primitivo, ante sus intentos de domesticar la naturaleza con la imitación, la identificación, el poder de las imágenes y del lenguaje, la brujería, el movimiento rítmico colectivo, etc. Aquel hombre sólo había empezado a observar las leyes de la naturaleza, a descubrir la causalidad, a construir un mundo consciente de signos, palabras, conceptos y convenciones sociales; por ello había llegado a innumerables conclusiones falsas y, desorientado por la analogía, había formado muchas ideas fundamentalmente erróneas (muchas de las cuales todavía perviven bajo una forma u otra en nuestro lenguaje y en nuestra filosofía). Pero al crear el arte encontró un camino verdadero para aumentar su poder y enriquecer su vida. Las frenéticas danzas tribales ante una pieza cazada aumentaba realmente la sensación de poder de la tribu; las pinturas y los gritos de guerra daban realmente más valor al guerrero y podían aterrorizar al enemigo. Las pinturas de animales en las cavernas contribuían realmente a dar al cazador una sensación de seguridad y la superioridad sobre su presa. Las ceremonias religiosas, con sus convenciones estrictas, contribuían realmente a instalar la experiencia

social en cada miembro de la tribu y a convertir a cada individuo en una parte del organismo colectivo. El hombre, la débil criatura que se enfrentaba con una Naturaleza peligrosa e incomprensible, encontró en la magia una gran ayuda para su desarrollo.

La magia original se diferenció gradualmente en religión, ciencia y arte. La función de la pantomima se modificó imperceptiblemente: de simple imitación para otorgar un poder mágico se convirtió en sustitutivo del sacrificio de sangre mediante ceremonias fijas e impuestas. La canción del cálao de la isla de Dobu citada más arriba, todavía es magia pura; pero cuando algunas tribus aborígenes australianas parecen prepararse para una venganza sangrienta cuando en realidad están aplacando a los muertos con la pantomima, estamos ya ante la transición al drama y a la obra de arte. Otro ejemplo: el de los negros djagga cuando cortan un árbol. Lo llaman hermana del hombre y dicen que crece en su parcela de tierra. Representan la preparación de la tala como la preparación de la boda de la hermana. La víspera de la tala llevan al árbol leche, cerveza y miel, diciendo “manamfu (hija que se va), hermana mía, te doy un marido que se casará contigo, hija mía”. Cuando el árbol ha sido cortado, su propietario se lamenta: “Me habéis robado a mi hermana.” La transición de la magia al arte es clarísima en este caso. El árbol es un organismo vivo. Al cortarlo, los miembros de la tribu preparan su resurrección, del mismo modo que la iniciación y la muerte se consideran como la resurrección del individuo del cuerpo materno del colectivo. Es un acto delicadamente equilibrado entre la ceremonia seria y la representación artística; el dolor simulado del propietario es como un eco de un terror antiguo y de imprecaciones mágicas. El rito ceremonial se ha conservado en el drama.

La identidad mágica entre el hombre y la tierra constituía también la base de la extendida costumbre del sacrificio del rey. Como ha demostrado Frazer, el *status* de rey tuvo su origen principalmente en la magia de la fertilidad. En Nigeria, los reyes no eran, al principio, más que los consortes de las reinas. Las reinas tenían que concebir para que la tierra produjese frutos. Cuando los hombres –vistos como representantes terrenales del dios Luna– habían cumplido su tarea, eran estrangulados por las mujeres. Los hititas esparcían la sangre del rey asesinado por los campos y su carne era comida por las ninfas –las seguidoras de la reina, cubiertas con máscaras de perras, de yeguas y de cerdas. A medida que el matriarcado se fue convirtiendo en patriarcado, el rey adquirió más poder que la reina. Se vestía con ropas de mujer y se ponía senos artificiales, para representar a la reina. En vez de darle muerte a él, se sacrificaba un *interrex*

y finalmente se sustituyó el *interrex* por *animales*. La realidad se convirtió en mito, la ceremonia mágica se convirtió en precepto religioso y, finalmente, la magia se convirtió en arte.

El arte no era un producto individual sino un producto social, aunque en la figura del brujo empezaran a insinuarse las primeras características de la individualidad. La sociedad primitiva era una forma muy densa y entrelazada de colectivismo. Lo más terrible era ser expulsado de la colectividad, quedarse solo. El alejamiento del grupo o tribu significaba, para el individuo, la muerte. El colectivo significaba la vida, era lo que daba contenido a ésta. El arte, en todas sus formas –lenguaje, danza, cantos rítmicos, ceremonias mágicas– era la actividad social *par excellence*, una actividad en la que todos participaban y que elevaba a todos los hombres por encima del mundo natural y animal. El arte nunca ha perdido totalmente su carácter colectivo, ni siquiera después de que la colectividad primitiva se escindiese y fuese reemplazada por una sociedad dividida en clases y en individuos.

El arte y la sociedad de clases

Estimulados por los descubrimientos de Bachofen y Morgan, Marx y Engels describieron el proceso de desintegración de la sociedad tribal colectiva, el desarrollo gradual de las fuerzas productivas, la progresiva división del trabajo, la aparición del dominio patriarcal, y los comienzos de la propiedad privada, de las clases sociales y del Estado. Innumerables investigadores se han dedicado, desde entonces, a analizar los detalles de este proceso basándose en una abundante serie de testimonios y documentos. Las obras de George Thomson *Aeschylus and Athens* y *Studies in Ancient Greek Culture* tienen, al respecto, una enorme importancia. En la antigua Grecia el incremento de la productividad del trabajo dio lugar a que los trabajadores, los *demiurgoi*, “los que laboraban para la comunidad”, se integrasen en una comunidad compuesta por el jefe, los ancianos y los cultivadores de la tierra. El jefe podía disponer de los excedentes agrícolas y percibían un tributo regular. Las relaciones amistosas entre las tribus provocaron el desarrollo imperceptible del comercio. Las donaciones y las contradonaciones se convirtieron en trueque. Los jefes y los trabajadores fueron los primeros en romper los lazos del clan: los primeros se convirtieron en propietarios territoriales; los segundos se organizaron en gremios. La aldea tribal se convirtió en una ciudad-estado gobernada por los propietarios territoriales. Así comenzó la sociedad de clases.

Así como la magia correspondía al sentido humano de unidad con la naturaleza, de identidad de todo lo existente –una identidad implícita en el clan–, al arte se convirtió en la expresión de los inicios de la alineación. El clan totémico representaba una *totalidad*. El tótem era el símbolo del clan inmortal, la colectividad perennemente viva de la que nacía el individuo y a la cual regresaba. La uniforme estructura social era una “modelo” del mundo circundante. El orden del mundo correspondía al orden social. Algunos pueblos dan a la unidad social inferior el nombre de *viente*. El colectivo social es la unión de los vivos y los muertos. El padre van Wing escribe en *Estudes Bakongo*:

La tierra corresponde, indivisa, a toda la tribu, es decir, no sólo a los vivos sino también –o mejor dicho, fundamentalmente– a los muertos, esto es, a los Bakulu. La tribu y la tierra en donde vive forman un todo indivisible, y este todo está gobernado por los Bakulu.

G. Strehlow escribió sobre las tribus aranda y loritja de Australia central:

Cuando la mujer sabe que está embarazada, es decir, que un ratapa (tótem) ha penetrado en ella, el abuelo del hijo que se espera... se dirige a un árbol *mulga* y corta un pequeño *tjurunga* (el cuerpo totémico secreto, oculto, que une al individuo con sus antepasados y con el universo), y graba en él, con un diente de zarigüeya, signos relativos al antepasado totémico o su tótem... El tótem, el antepasado totémico, es decir, el realizador de la acción (que es las ceremonias encarna el tótem con sus ornamentos y su máscara), aparecen en las canciones *tjurunga* como una sola unidad...

La unidad perfecta del hombre, del animal, de la planta, de la piedra, de la fuente, de la vida y la muerte, del colectivo y del individuo, constituye una premisa de todas las ceremonias mágicas.

A medida que los seres humanos se fueron separando de la naturaleza, que la primitiva unidad tribal se fue rompiendo por obra de la división del trabajo y de la propiedad, se rompió también el equilibrio entre el individuo y el mundo exterior. La pérdida de la armonía con el mundo exterior lleva a la histeria, al éxtasis, a la locura. La postura característica de la ménade o bacante –el cuerpo arqueado, la cabeza echada hacia atrás– es la postura clásica de la histeria. En una carta escrita desde la cárcel el 15 de febrero de 1932, el

gran marxista italiano Antonio Gramsci habla del psicoanálisis en los siguientes términos:

...creo que la cura psicoanalítica sólo es aplicable a aquellos elementos sociales que la literatura romántica llamaba “humillados y ofendidos”, mucho más numerosos y diversos de lo que parece. Es decir, aquellas personas que atrapadas entre los féreos contrastes de la vida moderna (para hablar sólo del presente, pero toda época ha tenido su modernidad, en oposición al pasado) no llegan, con sus propios medios, a comprender los contrastes y a superarlos hallando una nueva serenidad y una nueva tranquilidad moral, esto es, a un equilibrio entre los impulsos de la voluntad y las metas a alcanzar.

Hay épocas de crisis en las que el contraste entre el presente y el pasado asume formas extremas. La transición del colectivo social primitivo a la “edad de hierro” de la sociedad de clases, con su pequeño estrato de gobernantes y sus masas de “humillados y ofendidos” fue una de estas épocas.

El estar “fuera de uno mismo”, es decir, la histeria, es una recreación forzada de la colectividad, de la unidad del mundo. A medida que avanzó la diferenciación social hubo, por un lado, periodos de posesión demoníaca y colectiva y, por otro lado, surgieron individuos (que a menudo constituían asociaciones o gremios) cuya función social consistía en estar poseídos o “inspirados”. La tarea de estos individuos poseídos, tanto los benditos como los condenados, la tarea de estos profetas, de estas sibilas, de estos cantores, era restaurar la destruida unidad y armonía con el mundo exterior. En el Ion de Platón leemos:

Los buenos poetas épicos son buenos no por su arte sino porque han sido inspirados, poseídos y pueden, así, componer sus admirables poemas. Lo mismo ocurre con los buenos poetas líricos; así como las Coribantes están fuera de sí cuando danzan, también los poetas líricos están fuera de sí cuando componen sus hermosos poemas líricos. Cuando componen sus armonías y ritmos, se apodera de ellos un éxtasis báquico y son poseídos; ocurre como con las bacantes: cuando están poseídas, sacan leche y miel de los ríos; pero no cuando están serenas...⁸

⁸ Traducción inglesa de Lane Cooper, Oxford University Press, 1938.

Dios habla a través de los posesos, dice Platón. Dios es un nombre que designa la colectividad. El contenido de la posesión demoníaca era la colectividad reproducida en forma violenta dentro del individuo, una especie de esencia de masa. En la sociedad diferenciada, el arte surgió de la magia precisamente a causa de la diferenciación y de la creciente alienación a que llevaba.

En una sociedad de clases, éstas intentan poner el arte –la poderosa voz de la colectividad– al servicio de sus objetivos particulares. Las explosiones verbales de la Pitia en su estado de éxtasis eran hábilmente, conscientemente “editadas” por los sacerdotes aristócratas. Del coro colectivo surgió la figura del jefe del coro; el himno sagrado se convirtió en un himno de alabanza a los gobernantes; el totem del clan se subdividió en los dioses de la aristocracia. Finalmente, el jefe del coro, especialista de la improvisación y de la invención, se convirtió en bardo que cantaba, sin el coro, en la corte del rey y, más tarde, en la plaza del mercado. Encontramos, por un lado, la glorificación apolínea del poder y del *statu quo* –de los reyes, los príncipes, las familias aristocráticas– y el orden social por ellos establecido y reflejado en su ideología como supuesto orden universal. Por otro lado, existe la rebelión dionisiaca desde abajo, la voz del antiguo colectivo destruido, refugiado en asociaciones y cultos secretos, en protesta contra la violación y la fragmentación de la sociedad, contra el *hubris* de la propiedad privada y la perversidad de la clase dominante, y profetizando el retorno del viejo orden y de los viejos dioses, una nueva edad de oro de riqueza, bienestar y justicia. En un mismo artista se mezclaban a veces los elementos contradictorios, especialmente en los periodos en que el viejo colectivismo no era todavía demasiado remoto y seguía existiendo en la conciencia del pueblo. Ni siquiera el artista apolíneo, heraldo de la nueva clase dirigente, estaba totalmente libre de este elemento dionisiaco de protesta o de nostalgia por la vieja sociedad colectivista.

El brujo de la primitiva sociedad tribal era, en el sentido más profundo, un representante, un servidor de la colectividad; su mágico poder tenía como contrapartida el riesgo de la condena a muerte si fracasaba repetidamente en la realización de las esperanzas de la colectividad. En la joven sociedad de clases el papel del brujo era ejercido conjuntamente por el artista y el sacerdote, a los que se unieron más tarde el médico, el científico y el filósofo. El estrecho vínculo que unía al arte y el culto se fue aflojando muy lentamente, hasta desaparecer del todo. Pero incluso después de esto, el artista siguió siendo un representante o portavoz de la sociedad. No se quería de él que importunase al público con sus problemas privados; su per-

sonalidad era irrelevante y sólo se le juzgaba por su capacidad de reflejar la experiencia común, los grandes acontecimientos e ideas de su pueblo, de su clase, de su época. Esta función social era imperativa e irrenunciable, como lo había sido antes la del brujo. La tarea del artista consistía en explicar el significado profundo de los acontecimientos a los demás hombres, en hacerles comprender el proceso, la necesidad y las reglas del desarrollo social e histórico, el resolver para ellos el enigma de las relaciones esenciales entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la sociedad. Su deber consistía en elevar la conciencia individual y vital de los habitantes de su ciudad, de los miembros de su clase y de su nación; liberar a los hombres –que habían pasado de la seguridad del colectivo primitivo a un mundo donde reinaba la división del trabajo– y el conflicto de clases de las angustias de una individualidad ambigua y fragmentada y de los temores de una existencia insegura; hacer volver la vida individual a la vida colectiva, la vida personal a la universal; *restaurar la perdida unidad del hombre*.

Pues el hombre había pagado un precio colosal por su elevación a formas de sociedad más complejas y productivas. A causa de la diferenciación de las aptitudes, de la división del trabajo y de la separación de las clases, estaba alienado, no sólo de la naturaleza sino también de sí mismo. La complejidad de la sociedad significó también la ruptura de las relaciones humanas; el enriquecimiento de la sociedad significó, en muchos sentidos, el empobrecimiento del hombre. La individualización se sentía, secretamente, como una culpa trágica; la nostalgia de la perdida unidad era inextinguible; el sueño de una “edad de oro” y de un “paraíso” inocente brillaba a través de un pasado oscuro y lejano. Esto no quiere decir que el único contenido de la poesía –o su contenido esencial– durante el desarrollo de la sociedad de clases fuese esta búsqueda afanosa del pasado utópico. También ejercía una poderosa influencia la motivación contraria: la afirmación de las nuevas condiciones sociales, la alabanza de los “nuevos dioses”. En la *Orestíada* de Esquilo, por ejemplo, éste es el elemento decisivo. Todos los problemas y conflictos sociales se reflejaban en la literatura, normalmente en formas de “alienación” mitológica y con acentos variables. Los que ensalzaban el pasado como una “edad de oro” eran, normalmente, los poetas más oprimidos o desheredados. Más tarde, al decaer el mundo antiguo, también se apropiaron del tema los poetas privilegiados (Virgilio, Horacio, Ovidio) y en algunos casos –en la *Germanía* de Tácito, por ejemplo– se llegó a utilizar como argumento contra las fuerzas causantes de la decadencia. Pero el sentimiento que se encuentra ya

desde el primer momento y que reaparece una y otra vez a lo largo del proceso de diferenciación y de división en clases es el temor de *hubris*, la creencia de que el hombre ha perdido su equilibrio y su medida y de que el surgimiento de la individualidad inevitablemente implica una culpa trágica.

La individualización de los seres humanos acabó extendiéndose inevitablemente a la artes. Esto ocurrió al aparecer en la escena una nueva clase social; la de los comerciantes marítimos, la clase que tanto ha contribuido al desarrollo de la personalidad humana. De entre los aristócratas terratenientes, sepultureros de la vieja colectividad tribal, habían surgido algunas personalidades, pero su elemento natural era la guerra, la aventura, el heroísmo. Un Aquiles o un Ulises sólo podían concebirse lejos de su suelo natal: en su tierra no eran ya héroes individuales sino meros representantes de sus familias nobles, simples marcos mortales del terrateniente eterno, eslabones impersonales en una larga cadena de antepasados y herederos. El mercader marítimo era algo muy distinto: un hombre que se había hecho a sí mismo, habituado a jugarse la vida una y otra vez, sin vinculación alguna con una tierra conservadora y con su inalterable ritmo de siembra y cosecha, sino vinculado únicamente a un mar inconstante, caprichoso, en perpetuo movimiento, que podía hundirle o elevarle en la cresta de sus olas. Todo dependía de sus aptitudes individuales, de su determinación, de su movilidad, de su inteligencia –y de su suerte. Pero la diferencia era todavía más profunda. El terrateniente y su tierra no se enfrentaban como elementos extraños; estaban estrechamente unidos y podía decirse que la tierra era como una prolongación de la persona de su propietario. Todo procedía de la tierra y todo volvía a ella. La relación del mercader con su propiedad era, en cambio, muy diferente. Estaban totalmente separados, alienados el uno de la otra. La característica de aquella propiedad consistía en no ser nunca igual a sí misma: era constantemente intercambiada y, por consiguiente, transformada. En toda la historia del mundo antiguo –que consideraba la incursión del dinero en la economía natural como algo perverso y reprochable– el valor de cambio nunca había triunfado sobre el valor del uso tan completamente como en el mundo capitalista. Las cualidades concretas del objeto intercambiado –metal, lienzo o especias– llegaron a ser secundarias para el mercader; su cualidad abstracta –el valor– y la forma más abstracta de propiedad –el dinero– se convirtieron en lo esencial. Pero precisamente porque el producto era una mercancía, algo, separado y ajeno; la actitud del mercader respecto a ella era la de un soberano individual. La despersonalización de la propiedad le dio

la libertad necesaria para convertirse en una personalidad. En las ciudades costeras del mundo antiguo dedicadas al comercio siempre encontramos el gran príncipe-mercader, el “tirano” individual, enfrentado con las familias aristocráticas, desafiando los privilegios tradicionales y proclamando sus derechos con una personalidad fuerte, eficiente y triunfadora. La riqueza, en su forma monetaria no reconocía ningún vínculo tradicional. No se preocupaba por las letras de nobleza o de lealtad. La poseían los más audaces –y los más afortunados.

La invasión del mundo feudal y conservador por el dinero y el comercio deshumanizó las relaciones entre los hombres y debilitó, relajó todavía más la estructura de la sociedad. El “yo” seguro de sí mismo, que no dependía de nadie más que de él mismo, pasó a ocupar el primer plano de la vida. En Egipto, país donde el trabajo gozaba de respeto y donde no existían discriminaciones contra el trabajador, como en Grecia, surgió muy pronto una poesía profana que hablaba de los destinos individuales, junto a la poesía sagrada y a la literatura de la colectividad. He aquí una de las muchas canciones de amor del antiguo Egipto:

“Mi corazón late por ti, querido.
Cuando estoy entre tus brazos
hago cuanto deseas.
Mi deseo es mi máscara:
cuando te veo, mis ojos brillan.
Me aprieto a ti para ver de cerca tu amor:
tú, marido de mi corazón.
Es la hora más bella de todas
y sólo deseo que dure toda la eternidad.
He dormido contigo
y has exaltado mi corazón.
Tanto si mi corazón está triste como si está alegre,
¡no te alejes de mí!”.

En otros países del mundo antiguo, el subjetivismo penetró en la literatura a través del comercio. La experiencia individual adquirió tanta importancia que podía ponerse perfectamente al lado de la crónica tribal, de la épica heroica, del canto sagrado y del canto de guerra. El Cantar de los Cantares, atribuido por la leyenda al rey Salomón, fue una expresión de la nueva época. En el mundo griego –un mundo de mercaderes marítimos– Safo escribió una poesía llena de pasión individual, una poesía en la que se lamentaba su propio desti-

no, de sus propias penas. Más tarde, Eurípides revolucionó el esplendoroso drama colectivo creado por sus predecesores convirtiendo sus personajes en seres humanos individuales no ya en máscaras colectivas. El mito, que había sido el espejo de una colectividad de la que el hombre formaba parte como partícula anónima, se convirtió gradualmente en un disfraz formal de la experiencia individual.

Pero el nuevo individualismo se expresaba, todavía, en un marco colectivo más amplio. La personalidad era el producto de nuevas condiciones sociales; la individualización no era algo exclusivo de un solo hombre, o de una minoría, sino algo compartido por muchos y, por consiguiente comunicable, pues toda comunicación presupone un factor común. Si sólo existiese en el mundo un “yo” único enfrentado con la colectividad, sería absurdo intentar comunicar su condición única. Safo no habría podido cantar su destino si hubiese sido la única en conocerlo; pese a su intenso subjetivismo, tenía algo que decir que, aunque nadie lo dijese, era aplicable a otros. Expresaba una experiencia común a muchos –la de la personalidad solitaria, herida, rechazada– en un lenguaje común a todos los griegos. No era simplemente un lamento inarticulado: su experiencia subjetiva se hacía objetiva en el lenguaje común y podía ser aceptada, de este modo, como una experiencia universalmente humana. Más aún: el famoso poema a Afrodita es, en sí, una oración –un medio mágico de influir en los dioses, es decir, de ejercer un poder sobre la realidad: es un acto mágico, sacramental. El objetivo o la función de estos poemas consiste en influir en los dioses o en los hombres: no sólo quieren describir una situación sino también modificarla. Por esto el poeta subjetivista se somete a la disciplina objetiva del metro y de la forma, a la ceremonia mágica y a la convención religiosa. El hecho de que el ser humano no eleve una protesta informal y anárquica contra el dolor y la pasión del destino individual sino que obedezca deliberadamente la disciplina del lenguaje y las reglas de la costumbre parece inexplicable... hasta que comprendemos que el arte es el camino que sigue el individuo para retornar a la colectividad.

El nuevo “yo” surgió del viejo “nosotros”. La voz individual se separó del coro. Pero en cada personalidad resuena todavía un eco de este coro. El elemento social o colectivo se ha subjetivizado en el “yo”, pero el contenido esencial de la personalidad era y es social. El amor, el más subjetivo de todos los sentimientos, es también el más universal de los instintos: el de la propagación de la especie. Pero las formas y las expresiones específicas del amor en cada época particular reflejan las condiciones sociales que permiten a la sexualidad convertirse en relaciones más complejas, ricas y sutiles. Reflejan o

bien la atmósfera de una sociedad basada en la esclavitud o la de una sociedad feudal o burguesa. Pero también reflejan el grado de igualdad o desigualdad de la mujer, la estructura del matrimonio, la idea vigente de la familia, la actitud ante la propiedad, etc. El artista sólo puede experimentar lo que su época y sus condiciones sociales le ofrecen. La subjetividad de un artista no consiste, pues, en que su experiencia sea fundamentalmente distinta a la de otros hombres de su época o de su clase, sino en que es más fuerte, más consciente y más concentrada. Debe revelar las nuevas relaciones sociales para que otros tomen conciencia de ellas. Debe decir, *hic tua res agitur*. El más subjetivista de los artistas labora en nombre de la sociedad. Con la simple descripción de sentimientos, de relaciones y de condiciones que nadie ha descrito antes que él los canaliza de su “yo” aparentemente aislado a un “nosotros”: y este “nosotros” puede observarse incluso en el caso de artistas de un subjetivismo extremo. Pero este proceso no es nunca un puro y simple retorno a la colectividad primitiva del pasado. Al contrario, es el paso a una nueva colectividad, llena de diferencias y tensiones, en la que la voz individual no se pierde en una vasta unanimidad. En cada obra de arte verdadera se suspende la división de la realidad humana en lo individual y lo colectivo, en lo específico y lo universal: pero pervive como factor suspendido en una unidad recreada.

Sólo el arte puede conseguir esto. El arte puede elevar al hombre desde el estado de fragmentación al de ser total, integrado. El arte permite al hombre comprender la realidad y no sólo le ayuda a soportarla sino que fortalece su decisión de hacerla más humana, más digna de la humanidad. El arte es, en sí mismo, una realidad social. La sociedad tiene necesidad del artista, el brujo supremo, y tiene derecho a pedirle que sea consciente de su función social. Ninguna sociedad ascendente ha puesto jamás en duda este derecho, al contrario de las sociedades decadentes. El artista empapado de las ideas y de las experiencias de su época no sólo quiere representar la realidad sino también darle forma. El Moisés de Miguel Ángel no es sólo la imagen artística del hombre del Renacimiento, la expresión en piedra de una nueva personalidad, consciente de sí misma. Es también una orden en piedra que Miguel Ángel da a sus contemporáneos y a sus mecenas: “Así es como deberíais ser. La época en la que vivimos lo exige. El mundo a cuyo nacimiento asistimos lo necesita”.

Normalmente, el artista era consciente de una doble misión social: la directa, impuesta por una ciudad, una corporación o un grupo social; y la indirecta, surgida de la experiencia que a él personalmente le importaba, es decir, de su propia conciencia social. Las dos

misiones no coincidían necesariamente, y cuando chocaban con demasiada frecuencia era un signo de que aumentaban los antagonismos en el seno de aquella sociedad concreta. Pero, en general, el artista que pertenecía a una sociedad coherente y a una clase que todavía no era un obstáculo para el progreso, no consideraba que la imposición de unos temas determinados redundase en una pérdida de su libertad artística. Estos temas raramente le eran impuestos por el capricho de un mecenas o de un patrón individuales; lo eran, más bien, por tendencias y tradiciones profundamente enraizadas en el pueblo. Con el tratamiento original de un tema determinado, el artista podía expresar su individualidad y, al mismo tiempo, describir los nuevos procesos que tenían lugar en la sociedad. La medida de su grandeza como artista la daba su capacidad de poner de relieve los rasgos esenciales de su época y de descubrir nuevas realidades.

Una de las características de los grandes periodos del arte ha sido, casi siempre, que las ideas de la clase dirigente o de una clase revolucionaria ascendente coinciden con el desarrollo de las fuerzas productivas y con las necesidades generales de la sociedad. En estos periodos de equilibrio, parece al alcance de la mano una nueva y armoniosa unidad, y los intereses de una sola clase parecen coincidir con los intereses de toda la comunidad. El artista, que vive en un estado de mágica ilusión, anuncia la próxima aparición de una colectividad omnicomprendiva. Pero, cuando se revela inequívocamente el carácter ilusorio de su esperanza, cuando la unidad aparente se desintegra y la lucha de clases vuelve a estallar, cuando las contradicciones y las injusticias de esta nueva situación crean una aguda sensación de inquietud, de desazón, la situación del arte y del artista se hace más difícil y problemática.

En una sociedad decadente, el arte, si es verdadero, debe reflejar la decadencia. Si no quiere perder la fe en su función social, el arte debe mostrar el mundo como algo que se puede modificar. Y debe contribuir a modificarlo.

