

ARTE, LENGUAJE, ETNOLOGÍA

¿Existe un divorcio entre el artista, sea pintor, compositor, poeta, y el aficionado, el comprador, el espectador, en breve, el consumidor, ¿y entre el hombre de ciencia y cada uno de nosotros? El etnólogo responde a estas y a muchas más preguntas que Georges Charbonnier, incisivo comentarista, plantea sin ninguna concesión. Así, Claude Lévi-Strauss, como hombre y como científico, examina, a su peculiar manera y a través del mundo del arte, del lenguaje y de la etnología, y aun de la política, las contradicciones del mundo actual y sus efectos sobre la cultura.



siglo  
veintiuno  
editores  
sa

COLECCIÓN MÍNIMA / 14

# arte lenguaje etnología

3ª edición

CLAUDE LÉVI-STRAUSS  
entrevistas con  
GEORGES CHARBONNIER

CHARBONNIER • LÉVI-STRAUSS / ARTE, LENGUAJE, ETNOLOGÍA



ARTE, LENGUAJE, ETNOLOGÍA

*entrevistas de*  
GEORGES CHARBONNIER  
*con*  
CLAUDE LÉVI-STRAUSS

*traducción de*  
FRANCISCO GONZÁLEZ ARAMBURU

*Silvia Aramburu*  
*28 de junio 1972*

MÉXICO  
ARGENTINA  
ESPAÑA



siglo  
veintiuno  
editores  
sa



primera edición en español, 1968  
segunda edición en español, 1969  
tercera edición en español, 1971  
© siglo xxi editores, s.a.  
gabriel mancera 65 - méxico 12, d.f.

primera edición en francés, 1961  
© rené julliard y librairie plon, paris  
título original: entretiens avec claude lévi-strauss

derechos reservados conforme a la ley  
impreso y hecho en méxico  
printed and made in mexico

## INDICE

UNO	El etnólogo entre nosotros	7
DOS	"Primitivos" y "civilizados"	17
TRES	Relojes y máquinas de vapor	27
CUATRO	Los niveles de autenticidad	38
CINCO	El arte y el grupo x	51
SEIS	Tres diferencias	59
SIETE	Arte natural y arte cultural x	79
OCHO	Del arte como sistema de signos x	90
NUEVE	Las exigencias del código x	105
DIEZ	El porvenir de la pintura	118
ONCE	Cultura y lenguaje	130

## EL ETNÓLOGO ENTRE NOSOTROS

GEORGES CHARBONNIER. Claude Lévi-Strauss, durante mucho tiempo y abundantemente se ha hablado del divorcio del pintor y del espectador, del compositor y del auditor, del poeta y del lector, y, más generalmente, del artista y del aficionado, del comprador, del consumidor, del indiferente. ¿No sería conveniente mostrar que un divorcio más radical separa al hombre de ciencia de cada uno de nosotros?

En el divorcio entre el pintor y el espectador, cada quien puede ver lo que, en concreto, no expresaría sino una diferencia de sensibilidad. En el divorcio entre el hombre de ciencia y el hombre común y corriente, es necesario descubrir, en primer lugar, una diferencia de conocimiento, de aptitud para conocer. Y en esto, quizá, es donde la idea de desigualdad se manifiesta más cruda y más cruelmente en nuestra época. El hombre de ciencia sabe, y sabe cómo saber. Nosotros, por nuestra parte, no disponemos sino de la interpretación vaga de nuestra experiencia cotidiana. Además, este hombre de ciencia dispone cada vez más de poderes verdaderos. Ya no creemos mucho en el poder de los políticos, y creemos cada vez más en el poder de los hombres de ciencia. Dudamos de la conciencia moral de los políticos, pero no nos interesa



mayor cosa. Ahora dudamos de la conciencia moral del sabio. Le reprochamos que haga avanzar sus investigaciones en el sentido de la destrucción. Le reprochamos que haya logrado hacer que coincidan investigación pura y destrucción potencial de la humanidad. En pocas palabras: que haya hecho progresar la física al construir la bomba atómica. Le reprochamos al físico que se haya proporcionado la coartada del conocimiento, la indestructible coartada del conocimiento; el que, en el plano del conocimiento, haya adoptado una posición análoga a la del *justo derecho* en el campo de lo jurídico. Presentimos que si el jurista ha creado la teoría del abuso de derecho es por que este abuso comienza con el uso mismo del derecho, y nos preguntamos: ¿el abuso de conocimiento no comenzará con el uso del conocimiento, o mejor aún, con la constitución del cuerpo de los conocimientos?

Le exigimos al hombre de ciencia que mida los alcances de sus actos de conocimiento, que controle estos alcances. Le pedimos, al medir sus poderes, que se haga cargo del ejercicio consciente de los poderes; y, a la vez, lo creemos incapaz de tal cosa.

Y hay precedentes, aunque más no sea que la bomba atómica. ¿No los hay *actuales*? ¿No los habrá *ulteriores*? En pocas palabras, nos sentimos atacados por el conocimiento y tememos ver que desaparezca esa idea vaga del hombre a la cual nos aferramos tanto.

Hasta ahora, sin embargo, hemos creído encontrar en las artes un refugio que queda fuera del alcance del hombre de ciencia. Hemos querido en-

contrar en las artes el dominio mismo de la libertad, un campo en el cual no puede encontrarse ninguna ley, en el cual ley ninguna tendría validez. Y nos hemos reído de los profesores de estética. Estábamos seguros de que, en el campo del arte, el número no penetraría nunca para engendrar esa belleza particular que deseamos que sea humana, que es la única que consideramos humana y existente al margen del número, pues nuestra religión de hombres comunes y corrientes nos dice que el hombre es lo que escapa al número. Todo lo que se mide es inhumano, todo lo que la medida invade es algo que le ha sido arrancado al hombre. Es decir, que en la idea, vaga también, que nos hacemos de la ciencia, establecemos una jerarquía en razón inversa de la cantidad de matemáticas puras utilizadas por cada disciplina, si es que podemos expresarnos groseramente de tal manera.

Conforme a esta clasificación apasionada, la física nos amenaza más que las llamadas ciencias "humanas". Sentimos una viva simpatía por la prehistoria, la arqueología, la etnología. Sabemos, pues nos lo han dicho los propios etnólogos, que su modo de conocimiento del hombre implica la aprehensión poética de su objeto. Si el arte, si el modo de aprehensión del artista, en algunos casos, puede estar relacionado con los métodos científicos, vemos inmediatamente allí y precipitadamente, claro está, una justificación de nuestro hábito, una salvaguarda de la idea que nos hacíamos de nosotros mismos.

Sin embargo, creemos entender que la etnología no persigue más que el rigor, que abandona a ve-



ces el rigor poético por la exactitud, y entonces sentimos que perdemos pie. Sin embargo, queremos a toda costa que se nos dé seguridad.

Por evidente que esto sea, queremos que se nos asegure que el hombre de ciencia es semejante a nosotros, que se abandona cotidianamente a un modo de existencia pasional, que no racionaliza toda su vida. Por ejemplo, frente al hombre de ciencia que dice "economía política", "sociología", decimos burdamente "política". Nos hallamos inmersos en una zona a la que llamamos "la política". Nos vemos llevados a tomar decisiones, o a creer que las tomamos, y para nosotros esto es una y la misma cosa. Y sin embargo, creemos que vosotros, los hombres de ciencia —y nos aferramos firmemente a esta esperanza— no podéis menos de participar, también, en la política. Y, cuando participáis, ¿lo hacéis como hombres de ciencia o reaparece la pasión? ¿Se vuelve usted semejante a mí mismo?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. No quisiera colocarlo en esta posición en la que me vería llevado a...

G. C. Me pongo en la peor de las posiciones, voluntariamente.

C. L.-S. Entonces, yo también. Claro está que tengo convicciones políticas, como todo el mundo. No puedo dejar de tenerlas, porque no falta quien se encargue de obligarme a ello y de recordarme cotidianamente mi conciencia política en virtud del espectáculo de un exceso de estupidez y de maldad. Pero esta actitud política no se ha modificado realmente por el hecho de que me haya vuelto etnólogo; sigue siendo exterior, y casi impermeable a

mi reflexión, por lo cual confieso, pues, su carácter pasional. Y tanto más cuanto que es muy difícil realizar el pasaje desde esta objetividad que se esfuerza uno por alcanzar, cuando se contemplan las sociedades desde fuera, hasta la situación en la que se encuentra uno, quíerese o no, en el interior de su propia sociedad.

G. C. Sin que pretenda pedirle que me ponga ejemplos concretos, ¿llega usted, como hombre de ciencia, a captar puntos de ruptura? "¿Me veo llevado a la conclusión de que es 'probable que'... y sin embargo reacciono a la inversa, exactamente?"

C. L.-S. Ciertamente, cuando trato de aplicar al análisis de mi propia sociedad lo que sé de otras sociedades, a las cuales estudio con simpatía infinita, y casi con ternura, me impresionan vivamente algunas contradicciones; algunas decisiones o algunos modos de acción, cuando soy testigo presencial de las mismas en mi propia sociedad, me indignan y me asquean, mientras que, si observo modos de acción análogos, o relativamente semejantes, en las sociedades llamadas "primitivas", no siento en mí ni siquiera el esbozo de un juicio de valor. Trato de comprender por qué son así las cosas, y parto inclusive del postulado de que, puesto que estos modos de acción, estas actitudes, existen, es que debe haber una razón que los explique.

G. C. Sí, me ha llamado la atención esto, a mí que no soy antropólogo, al leer los libros que usted ha escrito, sus libros de antropólogo. Ya no me acuerdo de cuál sociedad primitiva se trataba, pero este olvido no es importante. Se me antojaba que



la antropofagia, que la tortura, se volvían en cierta forma legítimas. Al comprender las razones, el fenómeno adquiere una suerte de legitimidad. No quiero decir con esto que usted lo legitime; quiero decir que, para mí, que soy lector, existe la impresión de que estoy ante un objeto de conocimiento, tan apasionante como cualquier otro, más aún quizá, y en el cual el precio del sufrimiento ha desaparecido.

C. L.-S. Llegaría a decir, inclusive, que así debería ser; de hecho, nunca lo es. Todos nos hemos especializado en mayor o menor grado, pues no podemos pretender tener conocimiento de las 3 000 o 4 000 sociedades diferentes que existían todavía en la superficie de la tierra a fines del siglo XIX; hoy hay menos, ya que han desaparecido muchas. Así pues, estamos obligados a elegir y lo hacemos por razones que no son propiamente científicas. En primer lugar, elegimos por razones fortuitas, porque las circunstancias de nuestra carrera nos han hecho avanzar por una determinada dirección y, luego elegimos también por razones que obedecen a afinidades o a antipatías personales.

Me acuerdo que en los últimos meses de su existencia, mi ilustre colega norteamericano Robert Lowie —que tomo como ejemplo porque no hay obra más objetiva, más tranquila, más serena que la suya; al leerlo, le queda a uno la impresión de que se trata de un sabio completamente desinteresado, que estudia estas sociedades con toda objetividad, sin introducir el menor coeficiente personal—; pues bien, Lowie mismo me decía que nunca

se había sentido totalmente a gusto en algunas de las sociedades que, sin embargo, había estudiado penetrantemente, y que, en realidad, no creía haberlas comprendido del todo; así por ejemplo, me siguió diciendo, los indios cuervo, que son indios de las llanuras de Estados Unidos, de los que usan tocados de plumas —esos que son tan populares aun entre nuestros niños— le inspiraban una simpatía sin reservas, pero no le ocurría lo mismo con los indios hopi, esos indios de los pueblos del suroeste de Estados Unidos, donde hizo trabajos excelentes.

Y cuando le pregunté por qué, me respondió: "No sé, pero si un indio cuervo, engañado por su mujer, corta a ésta la nariz, estoy ante una reacción que puedo comprender y que, en cierto sentido, me parece normal. Mientras que un indio hopi, que se encuentra en la misma situación, se pone a rezar, para obtener de los dioses que la lluvia deje de caer y que el hambre se abata sobre toda la comunidad; y esto me parece a mí que es una actitud incomprensible, casi monstruosa, que me eriza literalmente el pelo".

Y repito que esto no ha impedido a Lowie realizar estudios excelentes, admirables, de los cuervo y de los hopi, pero no se encontraba en igual situación en los dos grupos, y uno de ellos le exigía un esfuerzo complementario. Todos los etnólogos han tenido experiencias de esta clase.

No puedo negar que, cuando leo algunas descripciones de las torturas a que podían entregarse, o bien los indios de México, o bien los de las llanuras de Estados Unidos, siento un malestar. Pero



éste no guarda proporción con el horror y el desprecio ilimitados que me inspiran prácticas equivalentes en nuestra sociedad. Mientras que, en el primer caso, me esfuerzo primero por comprender cuál es el sistema de actitudes, de creencias y de representaciones en el seno del cual pueden existir tales prácticas.

G. C. Me parece que los antropólogos gozan de una suerte particular —es quizá una toma de partido que yo llamo suerte—, me parece que los antropólogos no guardáis con vuestras pasiones la misma relación que el físico guarda con las suyas; me parece que os entendéis mejor en vuestras propias pasiones, que las integráis más en vuestra acción; tal vez no al objeto de vuestra investigación, pero sí a vuestra acción. Tenemos allí una elección desde la base: el hecho de ser antropólogo, de ser etnólogo, de interesarse en sociedades, en un determinado tipo de hombre, supone una elección.

C. L.-S. Se ha dicho a menudo —no sé si sea verdad en general, pero probablemente lo es por lo que toca a muchos de nosotros— que lo que nos ha llevado hacia la etnología es la dificultad de adaptarnos al medio social en el que hemos nacido.

G. C. No es ésa, exactamente, la idea que quería expresar. Comprendo que deba haber algo de esto, que el etnólogo no actúa porque sí, pero me parece que la investigación etnológica le permite que conviva en él, codo con codo, el hombre pasional y el hombre de ciencia.

C. L.-S. Es decir, que nos enseña, por lo demás de manera hartó dura y penosa desde el punto de

vista intelectual, que es necesario, valga la expresión, renunciar a concebir una sociología “euclídeana”, tal y como los físicos y los astrónomos nos han enseñado que había que renunciar a creer que todos los fenómenos, los de lo infinitamente pequeño y los de lo infinitamente grande, se sitúan en el seno de un espacio homogéneo. Cuando se estudian sociedades diferentes, tal vez resulta necesario cambiar de sistema de referencia, y esto es una gimnasia muy penosa. Además, es una gimnasia que sólo la experiencia del terreno nos puede enseñar. Es inconcebible, es imposible ser etnólogo de gabinete. Diría que es casi una gimnasia física, y es físicamente fatigante, y quizá en esta medida podemos, no digo que resolver la dificultad a la que ha hecho alusión, sino comprender que no se la puede resolver, que hay contradicciones a las cuales debemos habituarnos y con las cuales debemos aprender a vivir en una intimidad resignada.

Pero esto no nos aleja tanto del físico, pues también él sabe que existe un refinamiento del análisis al cual no puede aspirar, o que, al menos, si aspira, es que renuncia por ello mismo a conocer algunos aspectos de la realidad, para poder aprehender otros, ya que estos aspectos son complementarios. Esta situación se parece mucho a aquella en la que se encuentra el etnólogo; no podemos, a uno y al mismo tiempo, reflexionar sobre sociedades muy diferentes y sobre la nuestra. Cuando reflexionamos sobre ésta, utilizamos un determinado sistema de valores, un determinado sistema de referencia desde el cual tenemos que partir para reflexionar



sobre otras sociedades. Y por lo que toca a esa pretensión que tienen nuestros lectores o escuchas cuando nos dicen: "pero debéis poder llegar a comparar las dos cosas, debéis proponernos un sistema de referencia que valga tanto para la una como para las otras", quizá nos hallemos en posición ventajosa puesto que hemos adquirido el hábito de renunciar.

G. C. Me parecía también que el etnólogo que se va a lejanas tierras, que hace viajes a un determinado lugar, que, en alguna medida, elige este lugar, va a aplicar los métodos de conocimiento a algo que es hasta cierto punto, en lo concreto, el equivalente de su poesía personal.

C. L.-s. Sí, pero entonces volvemos a caer...

G. C. No me parece que el físico se encuentre exactamente en esta posición.

C. L.-s. ¿Por qué no habría de encontrarse? Si interrogáis a dos sabios y tratáis de saber por qué uno de ellos es biólogo en tanto que el otro es matemático, ¿estaréis seguro de no encontrar en el primero una simpatía o una curiosidad por la materia viviente cuyo origen se remonta quizá mucho en su historia personal, y actitudes diferentes, no menos profundamente motivadas, en el matemático?

G. C. ¿Razones pasionales?

C. L.-s. Inclusive pasionales.

G. C. "Mi poesía está ahí, *a priori*, en cierta manera, voy hacia ella porque está ahí, concreta." ¿Podría decir esto?

C. L.-s. Quizá me equivoque, pero no veo cómo podría ser la situación diferente, para ellos y para nosotros, a primera vista.

## "PRIMITIVOS" Y "CIVILIZADOS"

GEORGES CHA BONNIER. Señor Lévi-Strauss, es necesario que el hombre de ciencia tenga mucha paciencia con nosotros porque le pedimos que responda a nuestras preguntas, y es evidente de suyo que el hombre de ciencia no hace las preguntas tal y como las hacemos nosotros. Las formula para conocer, mientras que nosotros las hacemos para conservarnos, para conservar nuestra idea del hombre, esa idea, esa obstinación que no podemos precisar de ninguna manera, y lo sabemos. La simpatía que sentimos por el etnólogo se dirige a ese hombre de ciencia que utiliza una poética para conocer. Así también le pedimos, cosa que no es su objeto, aprehender poéticamente nuestra sociedad, siendo que estudia como astrónomo —repito sus propias palabras— una materia social privilegiada, una suerte de estado cristalino de la materia social, una materia social lejana, distante.

No nos sentimos representados por el sociólogo en virtud de una razón muy sencilla: mediante los números, puede prever el comportamiento medio de nuestros grupos y esto, inmediatamente, nos hace temer por nuestra libertad. Así también, es al etnólogo al que queremos plantear, en primer lugar, esta pregunta: ¿cuáles son las diferencias fundamentales de funcionamiento, de estructura, que se des-



cubren entre las sociedades que constituyen el objeto de nuestro estudio y la sociedad en la cual vivimos, la nuestra?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Me hace usted la pregunta más difícil de aquellas a las cuales se le pide que dé respuesta, a veces, a la etnología. Tan difícil, que ni siquiera estoy persuadido de que sea posible contestarla. Bien pudiese ser que tocásemos, allí, un límite absoluto de nuestro conocimiento. Y antes de tratar de responder la pregunta, quizá sería conveniente que nos preguntásemos por qué es una cuestión tan difícil.

Me parece que esta cuestión recubre a otra, que es la de saber si es posible ordenar todas las sociedades humanas por relación al progreso, siendo unas más primitivas —puesto que este término de “primitivas” nos lo impone el uso, ya que no tenemos otro mejor— siendo las otras aquellas que podríamos llamar “más civilizadas”.

G. C. Tiene usted razón, es una de las preguntas, en efecto, que yo formulaba en último plano, por así decirlo, y no es, de ninguna manera la única.

C. L.-S. Sí, pero si no tiene inconveniente, comencemos a examinarla desde este punto de vista. A mí me parece que el gran obstáculo consiste en que no es lo mismo, ni mucho menos, observar una sociedad desde el exterior y mirarla desde el interior. Cuando la observamos desde fuera, podemos estimarla conforme a cierto número de índices, y así determinar el grado de su desarrollo técnico, el volumen de su producción material, el número de su población y así sucesivamente, para ponerle después,

muy friamente, una calificación y comparar entre sí las calificaciones que hemos dado a las diferentes sociedades.

Pero, cuando se está adentro, estos cuantos elementos paupérrimos se dilatan y se transforman para cada miembro de una sociedad, cualquiera que sea ésta; sea la más civilizada, o sea la más primitiva, no es cosa que tenga mayor importancia, pues en toda sociedad abundan mucho los matices de todo género.

En otro orden de ideas, imagínese lo que es la muerte de un individuo para simples “conocidos” o para su propia familia. Visto desde el exterior, es un acontecimiento harto banal, pero, para sus allegados, es la subversión completa de un universo; no podremos jamás comprender exactamente lo que es el duelo de una familia, que no es la nuestra, lo que es un duelo que no es el nuestro.

Esta clase de dificultades nos hace pensar en la complementariedad de que hablan los físicos.

No se puede determinar, al mismo tiempo, la trayectoria de una partícula y su posición. E igualmente, quizá no podamos, a la vez, tratar de conocer una sociedad desde el interior y clasificarla desde el exterior con relación a otras sociedades. He ahí la dificultad.

G. C. Pero es, al mismo tiempo, la dificultad general de la etnología y la dificultad general de todo modo de conocimiento.

C. L.-S. Es la dificultad de todo modo de conocimiento y yo trato solamente de explicar su incidencia particular en la etnología. Quería hacerlo a



modo de preámbulo, pero, claro está, no es para sustraerme a su pregunta, a la cual es necesario tratar de encontrar respuesta, porque es una pregunta que todos nos hacemos y porque no podemos menos de comparar sociedades tan desiguales, por ejemplo, como la de los indígenas australianos, sin cerámica, ni tejidos, ni agricultura, ni animales domésticos y nuestra propia sociedad, con su maquinismo, su energía térmica, su energía eléctrica y ahora su energía nuclear. Se impone la diferencia entre tales sociedades y no podemos dejar de intentar comprender las razones de la misma.

G. C. Existe todo un vocabulario del cual sería conveniente saber qué es lo que abarca. Para nosotros, hombres de nuestro tiempo, hombres que vivimos en el interior de las grandes sociedades, inclusive cuando queremos mantenernos, sin ser hombres de ciencia, en una posición imparcial, sentimos siempre que la palabra "grande" significa algo.

C. L.-S. Objetivamente, las sociedades contemporáneas y las de los pueblos que llamamos "primitivos" no son del mismo orden de magnitud. Es un hecho y podremos partir de él, si usted quiere. Podemos concebir nuestra civilización como una combinación muy compleja. Podíamos imaginarnos esta diferencia de orden de magnitud, un tanto vagamente, conforme al modelo de la que existe entre las moléculas grandes, constituidas por la combinación de varios miles de átomos, y las moléculas más sencillas que sólo tienen un número pequeño. Tenemos una diferencia doble de orden de magnitud y de complejidad de la combinación. ¿En el caso

de que nos estamos ocupando, cómo la podemos explicar?

Quiero proponerle una primera hipótesis; y quiero aclarar inmediatamente que voy a hacer el papel de "abogado del diablo", pues no me atenderé a ella, aunque me parece que es necesario tenerla presente primero.

Imagínese a un jugador de ruleta inveterado y que se ha puesto como fin no sólo sacar el número premiado, sino realizar la combinación muy compleja que abarque varias decenas o centenas de tiradas y esté definida por algunas reglas de alternación entre el rojo y el negro, o entre el par y el impar. Nuestro jugador podría realizar esta combinación compleja a la primera tirada, o bien a la milésima, a la millonésima o nunca. Pero no se nos ocurriría decir, si realizase su combinación al hacer el intento setecientosveinticincoavo, que todos los que los habían precedido habían sido indispensables para lograrlo. Lo realizó en ese momento, lo podría haber hecho más tarde, y así es y nada más, pero no hubo un progreso, durante sus tentativas iniciales, que fuese la condición necesaria del éxito. Y podríamos ahora solucionar el problema que hace un momento planteó usted de esta manera. En efecto, digamos: ha sido necesario esperar un determinado número de centenares de milenios para que la humanidad realizase esa combinación complejísima que es la civilización occidental. Muy bien lo podría haber hecho desde sus comienzos, lo habría podido hacer mucho más tarde, lo ha hecho en ese momento y nada más, y no es razón y así es. Pero,



me dirá usted: "esa explicación no tiene nada de satisfactoria".

G. C. No, no me parece satisfactoria. A mí, que no soy especialista, me parece que el elemento tiempo es muy importante.

C. L.-S. Estoy de acuerdo con usted, pero tratemos de examinar con cuidado este elemento tiempo. ¿En qué consiste? Yo creo que, en este momento, hay que tomar en cuenta una adquisición esencial de la cultura, que es la condición misma de esa totalización del saber y de esa utilización de las experiencias pasadas, que de manera más o menos intuitiva entendemos que ha sido el origen de nuestra civilización. Y esa adquisición cultural, esa conquista, fue la escritura.

Es indudable que un pueblo no puede beneficiarse de las adquisiciones anteriores más que en la medida en que han sido fijadas gracias a la escritura. Sé que los pueblos que llamamos primitivos tienen a veces capacidades de memoria completamente sorprendentes, y se nos ha hablado de esas poblaciones polinesias que son capaces de recitar sin tropiezo genealogías que abarcan decenas de generaciones, pero esto, de todas maneras, tiene manifiestamente límites. Se necesitó la invención de la escritura para que el saber, las tentativas, las experiencias afortunadas o desafortunadas de cada generación se acumulasen, y para que, a partir de este capital, fuese posible a las generaciones siguientes no sólo repetir las mismas tentativas, sino utilizar las que se habían realizado antes para mejorar las técnicas y realizar progresos nuevos. ¿Está usted de acuerdo en esto?

G. C. Así lo creo; no me parece discutible.

C. L.-S. Entonces ya tenemos algo a lo cual agarrarnos, porque la invención de la escritura se sitúa en el tiempo y en el espacio. Sabemos que ha tenido lugar en el Mediterráneo oriental entre el III y IV milenios y que tenía allí algo de indispensable.

G. C. Pero es que hay algo singular, excepcional, en la aparición en tal momento, en tal lugar, de un fenómeno como es la invención de la escritura. El no especialista se pregunta: ¿por qué aquí?

C. L.-S. ¿Por qué aquí? Parecerá que me desdigo de lo que sugería hace un momento, pero creo que es necesario que introduzcamos ahora una nueva reflexión. La escritura apareció en la historia de la humanidad entre el III y el IV milenios antes de nuestra era, en un momento en que la humanidad había realizado ya sus descubrimientos más esenciales y más fundamentales; no antes, sino después de lo que se ha llamado "revolución neolítica", que consistió en el descubrimiento de esas artes de la civilización que siguen constituyendo la base de nuestra existencia, tales como la agricultura, la domesticación de los animales, la cerámica, los tejidos, todo un conjunto de procedimientos que permitirán a las sociedades humanas dejar de vivir al día, como en los tiempos paleolíticos, a merced de la buena fortuna en la caza, de la recolección cotidiana, y comenzar a acumular...

G. C. ...a disponer de un excedente.

C. L.-S. Sí, a disponer de un excedente, muy exactamente. Ahora bien, sería un error pensar que descubrimientos tan esenciales hayan podido surgir de



golpe y porrazo, como cosa del azar. La agricultura, para no ir más lejos, representa una suma de saber, de experiencias acumuladas durante generaciones y generaciones, transmitidas de la una a la otra, antes de que se convirtiese verdaderamente en algo utilizable. A menudo se ha observado que los animales domésticos no son solamente especies salvajes que hayan pasado al estado de vida doméstica; son especies salvajes que han sido completamente transformadas por el hombre, y esta transformación, que era la condición misma de su utilización, ha tenido que exigir períodos y una persistencia, una asiduidad en la experimentación extremadamente prolongadas. Ahora bien, todo eso fue posible sin la escritura.

Así, pues, si la escritura hace un momento se nos manifestó como condición del progreso, debemos advertir que algunos procesos esenciales, y quizá los progresos más esenciales que la humanidad haya realizado jamás, lo han sido sin su intervención.

G. C. Pero, en lo que respecta a cada uno de estos progresos, se ve uno llevado a hacerse la misma pregunta, quieras que no. El no-científico se pregunta por qué hubo tal progreso en tal lugar. Y cuanto más me remontó en el tiempo tanto más me hago la misma pregunta.

C. L.-S. Por lo que respecta al neolítico, el problema no es exactamente el mismo.

G. C. "Condiciones de aparición de una manifestación de progreso", he ahí el problema planteado.

C. L.-S. Sí, pero no estamos seguros, de ninguna manera, de que las grandes conquistas del neolítico

se hayan producido en un solo lugar y en un solo momento. Inclusive, es probable que en determinadas condiciones, que por lo demás hemos tratado de determinar —aislamiento relativo de grupos humanos en pequeños valles montañosos, dotados de riego natural, y protegidos gracias a este aislamiento—, es probable, digo, que en diversas regiones del mundo las conquistas del neolítico hayan podido aparecer independientemente. Mientras que, en lo tocante a la escritura, parece ser que el caso es mucho más claro: la aparición de la escritura, en nuestra civilización, está por lo menos bien localizada. Y, entonces, hay que preguntarse por aquello a lo cual está vinculada. ¿Qué es lo que se produjo al propio tiempo de la invención de la escritura? ¿Qué es lo que la acompañó? ¿Qué es lo que quizá la condicionó? A este respecto podemos hacer una observación: el único fenómeno que parece estar siempre y en todo lugar vinculado a la aparición de la escritura, no sólo en el Mediterráneo oriental, sino en la China protohistórica e inclusive en esas regiones de América en las que aparecieron esbozos de escritura antes de la conquista, es el de la constitución de sociedades jerarquizadas, de sociedades que se hallan constituidas por amos y esclavos, de sociedades que utilizan una determinada parte de su población para trabajar en provecho de la otra.

Y cuando consideramos cuáles fueron los primeros usos de la escritura, vemos que esos usos fueron, en primer lugar, los del poder constituido: inventarios, catálogos, censos, leyes y mandatos; en



todos los casos, ya se trate del control de los bienes materiales o del de los humanos, es una manifestación de poder de unos hombres sobre otros hombres y sobre las riquezas.

G. C. Control del poder.

C. L.-s. Control del poder y medio de ese control. Hemos seguido un itinerario muy tortuoso, hemos partido de ese problema del progreso, y lo hemos reducido al de la capitalización o totalización del saber. Esto mismo no nos ha parecido posible sino a partir del momento en que la escritura existe, y la escritura misma no nos parece asociada de manera permanente, en sus orígenes, más que a sociedades que están fundadas en la explotación del hombre por el hombre. Entonces, el problema del progreso se complica y ya no tiene una sino dos dimensiones, pues, si para establecer su imperio sobre la naturaleza, ha sido necesario que el hombre someta al hombre y trate a una parte de la humanidad como objeto, ya no es posible responder de manera sencilla y sin equívoco a las preguntas que plantea la noción de progreso.

## RELOJES Y MÁQUINAS DE VAPOR

GEORGES CHARBONNIER. Señor Lévi-Strauss, quisiera pedirle hoy que siguiese haciendo la comparación de las sociedades primitivas y las sociedades modernas. Vuelvo a la pregunta que le hice en el transcurso de la emisión anterior, para tratar de aclarar qué es lo que en última instancia distingue a unas de otras.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Volveré a considerar la pregunta que me hizo al empezar: ¿Cuál es la diferencia profunda? Creo que hay que partir de esta noción, que por lo demás puede concretarse en formas extremadamente diversas, de sociedades fundadas en la explotación de una parte del cuerpo social por otra parte, o bien de sociedades —y pido disculpas por emplear términos modernos y que no tienen mucho sentido en este contexto—, así pues, de sociedades que tienen un carácter democrático, y que serían esas sociedades que llamamos primitivas. En pocas palabras, las sociedades se parecen un poco a las máquinas y sabemos que hay dos grandes clases de estas últimas: las máquinas mecánicas y las máquinas termodinámicas. Las primeras son aquellas que utilizan la energía que se les proporcionó al principio de su funcionamiento y que, si estuviesen muy bien construidas, si no hubiese rozamiento y calentamiento, podrían funcionar de manera teó-



ricamente indefinida con la energía inicial que se les dio al principio. Mientras que las máquinas termodinámicas, como la máquina de vapor, funcionan en virtud de una diferencia de temperatura entre sus partes, entre la caldera y el condensador; producen un enorme trabajo, mucho más que las otras, pero consumiendo su energía y destruyéndola progresivamente.

Diría yo que las sociedades que estudia el etnólogo, comparadas con nuestra grande, con nuestras grandes sociedades modernas, son una suerte de "sociedades frías por relación a sociedades calientes", como son los relojes por comparación con las máquinas de vapor. Son sociedades que producen muy poco desorden, ese desorden que los físicos llaman "entropía", y que manifiestan una tendencia a mantenerse indefinidamente en su estado inicial, lo cual explica, además, que se nos manifiesten como sociedades sin historia y sin progreso.

Mientras que nuestras sociedades no son sólo sociedades que usan mucho la máquina de vapor; desde el punto de vista de su estructura se parecen a máquinas de vapor, utilizan para su funcionamiento una diferencia de potencial, la cual está realizada por las diferentes formas de jerarquía social, llámese ésta esclavitud o llámese servidumbre, o trátese de una división en clases; nada de esto tiene importancia fundamental cuando contemplamos las cosas desde tan lejos y con una perspectiva tan ampliamente panorámica. Tales sociedades han logrado realizar en su seno un desequilibrio, que utilizan para producir, a la vez, mucho más orden —tenemos

sociedades de maquinismo— y también mucho más desorden, mucha más entropía, en el plano mismo de las relaciones entre los hombres.

G. C. La pregunta inmediata es ésta: ¿cuáles son las consecuencias, para el individuo, del desequilibrio utilizado y cuál es el valor de la palabra "desigualdad" en el interior de una sociedad primitiva y en el interior de una sociedad contemporánea?

C. L.-S. Hay una diferencia muy considerable. No quisiera generalizar puesto que, en cuanto tratase de formular esta diferencia en términos un poco amplios, se me podrían poner excepciones. Indudablemente, detrás de lo que llamamos "sociedades primitivas", hay toda clase de formas de organización social y nunca repetiré demasiado que dos sociedades primitivas pueden diferir tanto la una de la otra como cada una de ellas difiere de la nuestra.

Ha habido sociedades primitivas de castas. La India, que no es una sociedad "primitiva", puesto que ha tenido escritura, no es la única sociedad de esta clase, por cierto. Pero, no obstante, la gran diferencia de conjunto es que las sociedades primitivas, de manera consciente o inconsciente, se esfuerzan por evitar que se produzca esa escisión entre sus miembros que ha permitido o favorecido el desarrollo de la civilización occidental. Y me parece que una de las pruebas mejores puede encontrarse en su organización política. Hay gran número de sociedades primitivas —no diré que todas, pero las encontramos en los lugares más diversos del mundo— en las que se observa un esbozo de sociedad política y de gobierno o bien popular, o bien re-



presentativo, puesto que las decisiones son tomadas por el conjunto de la población reunida en gran consejo, o bien por los notables, los jefes de clanes o sacerdotes que son los jefes religiosos. En estas sociedades se delibera y se vota. Pero los votos sólo se utilizan cuando constituyen unanimidad. Al parecer creen que si existiesen, en el momento de tomar una decisión importante, y en una fracción mínima de la sociedad, sentimientos de amargura, como los que suelen acompañar al vencido en una consulta electoral, estos sentimientos mismos, la mala voluntad, la tristeza de no tener seguidores, obrarían con un poder casi mágico sobre el resultado que se quería alcanzar.

Y ésta es la razón por la cual, en algunas sociedades —estoy pensando en ejemplos de Oceanía—, cuando debe tomarse una decisión importante se organiza primero —la víspera o la antevíspera— una suerte de combate ritual, en el transcurso del cual todas las rencillas viejas quedan liquidadas en combates más o menos simulados, en los que a veces, por lo demás, hay heridos, aunque se procure limitar los riesgos. Así pues, la sociedad comienza por purgarse de todos sus motivos de disensión, y sólo después el grupo, refrescado, rejuvenecido, habiéndose deshecho de sus disensiones, se halla en posición de tomar una decisión que podrá ser unánime y manifestar la buena voluntad común.

G. C. Dicho de otra manera, si no me equivoco, hay un estado de unanimidad que no depende de la decisión. Se crea un estado de unanimidad que se aplicará a la decisión que hay que tomar.

C. L.-S. Así es, un estado de unanimidad que se considera indispensable para que el grupo se perpetúe como grupo. Es decir, si quiere usted tomar en consideración lo que dije hace un momento, se trata de una protección contra el riesgo de escisión, contra el riesgo de que una jerarquía subrepticia se introduzca en el grupo social, entre los que estarían del buen lado y los que estarían del mal lado. Dicho de otra manera, no hay minoría, la sociedad trata de perpetuarse como un reloj cuyos engranajes toman parte armoniosamente en la misma actividad, y no como esas máquinas que parecen guardar en su seno un antagonismo latente: el de la fuente de calor y el del órgano de enfriamiento.

G. C. En todo lo que usted me dice parece que se transparentan las ideas de Rousseau.

C. L.-S. ¿Por qué no?

G. C. La unanimidad definida por Jean-Jacques Rousseau consiste en la decisión unánime de respetar la decisión de la mayoría. Esta unanimidad es vecina de la unanimidad que usted define.

C. L.-S. Indudablemente. Rousseau no conocía los ejemplos que he mencionado, porque los problemas que tienen que ver con la vida política de los pueblos primitivos no fueron abordados sino tardíamente, y porque en su época no se disponía de suficientes elementos de información. Sin embargo, Rousseau vio admirablemente que un acto de unanimidad es la condición teórica de la existencia de una sociedad, principio que poblaciones muy humildes han sabido poner muy metódicamente en práctica. La gran dificultad en Rousseau aparece en



el momento en que trata de pasar de esta regla de la unanimidad, que es la única fundada en el derecho, a la práctica del escrutinio mayoritario.

G. C. En Rousseau se trata de una unanimidad de aceptación: enajeno mi libertad para participar en la soberanía.

C. L.-S. Ciertamente es que la voluntad general no es, en él, la voluntad de la totalidad, o de la mayoría de la población, expresada en ocasiones particulares; es la decisión latente y continua por la cual cada individuo acepta existir como miembro de un grupo.

G. C. Eso es. No somos unánimes al decidirnos: somos unánimes en obedecer la decisión tomada. No me parece que nos encontremos muy lejos del estado que acaba usted de definir.

C. L.-S. Estoy totalmente de acuerdo con usted. Creo que Rousseau, en *El contrato social* —puesto que es *El contrato social* el libro en el que estamos pensando en este momento— ha formulado la idea más profunda y más susceptible de ser generalizada, es decir, verificada en un gran número de sociedades, de lo que pueden ser la organización política e inclusive las condiciones teóricas de toda organización política posible.

G. C. Sólo que nos encontramos muy lejos de nuestras formas sociales. Y si pienso en lo que acaba usted de decir hace un momento de nuestro tipo de sociedad, a saber, que tiene necesidad de diferencias de potencial para funcionar, saco en conclusión que la democracia es estrictamente imposible en nuestro estado social. Si esta diferencia es indispensable para el funcionamiento de la máquina, si

la sociedad debe conservar su diferencia, si quiere vivir, entonces, por consiguiente, toda democracia es imposible.

C. L.-S. Me lleva usted a un terreno que no es, de ninguna manera, el del etnólogo, ya que me pide que reflexione no sobre relojes pequeños —de tal manera definí anteriormente a las sociedades primitivas— sino, por lo contrario, sobre esas máquinas de vapor colosales que son las sociedades contemporáneas. Pero de todas maneras creo que, sin llegar hasta el extremo, podríamos tratar de prolongar un poco el razonamiento que hemos esbozado.

Lo que decía puede resumirse de la siguiente manera: las sociedades que llamamos primitivas, hasta cierto punto, pueden considerarse como sociedades con entropía baja, que funcionan a una suerte de 0 absoluto de temperatura, no de la temperatura del físico, sino de la temperatura "histórica". Por lo demás, eso es lo que queremos decir cuando afirmamos que estas sociedades no tienen historia— y por consiguiente manifiestan en grado elevadísimo fenómenos de orden mecánico que, en ellas, tienen mucha más importancia que los fenómenos estadísticos. Es impresionante observar que los hechos que los etnólogos estudian con más facilidad: las reglas del parentesco y del matrimonio, los cambios económicos, los ritos y los mitos, a menudo pueden concebirse conforme al modelo de mecánicas pequeñas que funcionan de manera muy regular y realizan ciertos ciclos, y en las que la máquina pasa sucesivamente por varios estados antes de volver al punto inicial y de recomenzar su recorrido.

Sociedades primitivas  
" Civilizadas



Las sociedades con historia, como la nuestra, tienen una temperatura más elevada, diría yo, o más exactamente, existen desniveles más grandes entre las temperaturas internas del sistema, desniveles que se deben a las diferenciaciones sociales.

Así pues, no deberíamos distinguir sociedades "sin historia" y sociedades "con historia". De hecho, todas las sociedades humanas tienen una historia, igualmente larga para cada una, puesto que esta historia se remonta a los orígenes de la especie. Pero, mientras que las sociedades llamadas primitivas se bañan en un fluido histórico al cual se esfuerzan por permanecer impermeables, nuestras sociedades interiorizan, valga la expresión, la historia para convertirla en el motor de su desarrollo.

Y ahora vuelvo a la pregunta que me hizo al principio, es decir: ¿en qué medida es irreductible esta diferencia?

De hecho, toda sociedad implica los dos aspectos. Una sociedad es simultáneamente una máquina y el trabajo que realiza esa máquina. En calidad de máquina de vapor, fabrica entropía. Pero si la consideramos como motor, entonces fabrica orden. Este aspecto —orden y desorden— corresponde, en nuestro lenguaje, a dos maneras de considerar una civilización: por una parte, la cultura, por otra parte, la sociedad; la cultura designa el conjunto de las relaciones que, en una forma de civilización dada, mantienen los hombres con el mundo, y el término de sociedad designa más particularmente las relaciones que los hombres mantienen entre sí. La cultura fabrica organización: cultivamos la tierra, construi-

mos casas y producimos objetos manufacturados...

G. C. A manera de consecuencia, la sociedad está separada del mundo.

C. L.-S. Lo está, pero se mantiene con él, no obstante, en relación de complementariedad. Pero no por ello es menos sorprendente que Gobineau —que fue el primero que se percató de este elemento de entropía, de ese desorden que es un factor concomitante del progreso, y que caracteriza esencialmente a la sociedad— lo haya situado "naturalmente", en cierta manera, lo más lejos posible de la cultura, y más lejos aun de lo que habría debido hacerlo; lo colocó en la naturaleza, al nivel de las diferencias raciales. Así pues, concibió claramente la oposición, pero como fue el primero en darse cuenta de ella, le dió una amplitud demasiado grande.

En tal caso podemos decir que un dominio social cualquiera —si llamamos dominio social a una sociedad— fabrica entropía, o desorden, como sociedad, y que fabrica orden, como cultura. Es esta relación inversa la que, a mi juicio, expresa la diferencia entre los que llamamos primitivos y los civilizados.

Los primitivos fabrican poco orden a través de su cultura. Hoy los llamamos pueblos subdesarrollados. Pero fabrican muy poca entropía en su sociedad. En pocas palabras, estas sociedades son igualitarias, de tipo mecánico, y están regidas por la regla de unanimidad de que hablábamos hace un momento. Por el contrario, las civilizadas fabrican mucho orden en su cultura, como lo muestran el maquinismo y las grandes obras de la civilización,



pero fabrican también mucha entropía en su sociedad: conflictos sociales, luchas políticas, cosas todas ellas contra las cuales hemos visto que los primitivos se previenen, de manera quizá más consciente y sistemática de lo que hubiésemos podido suponer.

El gran problema de la civilización ha sido, pues, mantener un desnivel. Hemos visto establecer este desnivel con la esclavitud, después con la servidumbre y luego mediante la formación de un proletariado.

Pero, como la lucha obrera tiende a igualar el nivel, en cierta medida, nuestra sociedad ha tenido que partir al descubrimiento de nuevos desniveles diferenciales, con el colonialismo, con las políticas llamadas imperialistas, es decir, ha tenido que buscar constantemente, en el seno mismo de la sociedad, o a través del sometimiento de los pueblos conquistados, la realización de un desnivel entre un grupo dominante y un grupo dominado. Pero este desnivel es siempre provisional, como el de una máquina de vapor que tiende a la inmovilidad, porque la fuente fría se calienta y la temperatura de la fuente caliente disminuye.

Los desniveles diferenciales, por lo tanto, tienden a igualarse y, cada vez, ha sido necesario crear nuevos desniveles diferenciales, cuando esto se ha vuelto más difícil en el seno mismo del grupo social, al realizar combinaciones más complejas, como aquellas de las que han dado ejemplo los imperios coloniales.

Me pregunta usted, entonces: ¿acaso esto es ineluctable? ¿Acaso es irreversible? Podríamos pensar

que, en nuestras sociedades, el progreso y la realización de una mayor justicia social deben consistir en una transferencia de entropía de la sociedad a la cultura. Podrá parecer que estoy a punto de enunciar algo muy abstracto y, sin embargo, no hago más que repetir lo que dijo Saint-Simon, que el problema, en los tiempos modernos, es pasar del gobierno de los hombres a la administración de las cosas. "El gobierno de los hombres" es lo mismo que sociedad y entropía creciente; "administración de las cosas" es cultura y creación de un orden cada vez más rico y complejo.

Sin embargo, entre las sociedades justas del porvenir y las sociedades que estudia el etnólogo subsistirá siempre una diferencia, casi una oposición. Trabajarán sin duda, todas ellas, a una temperatura muy cercana al cero de la historia, pero unas en el plano de la sociedad y otras en el plano de la cultura. Esto es lo que expresamos, o percibimos de manera confusa, cuando decimos que la civilización industrial es deshumanizadora.



## LOS NIVELES DE AUTENTICIDAD

GEORGES CHARBONNIER. Si no he entendido mal, en el interior de una sociedad primitiva no puede haber corte y separación entre los diferentes elementos de la población. Me imagino que se podrán encontrar, probablemente, diferencias de riqueza, pero que la desigualdad que reina en ellas no es la misma que la que reina entre nosotros.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Digamos, por lo menos, en las que constituyen los ejemplos mejores, porque repito que hay sociedades que no sabemos dónde clasificar exactamente. Corresponden a una categoría porque no tienen escritura; y sin embargo vemos aparecer en ellas esbozos de explotación económica. Pienso en algunas sociedades indígenas de la costa canadiense del océano Pacífico, con las cuales nos han familiarizado sus grandes postes totémicos, estupendamente esculpidos. Estas sociedades practicaban la esclavitud y en ellas había indudablemente acumulación de riquezas en provecho de una clase y a expensas de la otra. Así pues, hay que ser prudente y comparar no todos los tipos, sino solamente las formas extremas.

G. C. En nuestras sociedades, ¿no se manifiesta un tipo de desnivel especialmente inconcebible en la sociedad primitiva? ¿No se manifiestan cortes y separaciones en el interior del grupo, y cortes que no

corresponden a una diferencia, a una distinción entre clases en el plano económico?

C. L.-S. ¿Qué quiere decir con eso?

G. C. Me parece que en cierto número de grandes países, como Estados Unidos o Francia, se ha abierto una fosa casi —podríamos decir— entre toda la parte del grupo que se consagra a la producción y toda la parte del grupo que se consagra a la verdadera elaboración de la cultura. ¿Es que este desnivel está condicionado por nuestras formas sociales? ¿Es que no habrá nada que permita rellenar la fosa? ¿Es que es indispensable para el funcionamiento de nuestras sociedades? Me parece a mí que existe una desarmonía, que hay un desacuerdo que se puede observar. Puse el ejemplo de Francia y de Estados Unidos, pero creo que en otros países se podrá comprobar también su existencia. He puesto como ejemplo a Francia y a Estados Unidos porque son dos países en los que me parece verlo de manera característica. Ocurre como si la conciencia hubiese pasado a ser patrimonio de un determinado número de individuos y como si los demás hubiesen quedado totalmente desprovistos de la misma, como si la conciencia se hubiese refugiado en una minoría de individuos, como si el conocimiento se les hubiese escapado a algunos, como si se encontrase demasiado lejos o fuese demasiado complejo: pero me parece que ésta es quizá una manera simple de explicar las cosas.

C. L.-S. En este caso se trata más de una especialización que de una jerarquización, y me parece que, en las sociedades indígenas, podríamos encontrar



ejemplos tanto de lo uno como de lo otro. No cabe la menor duda de que son sociedades en las que la totalidad de la población participa, de manera mucho más plena y mucho más completa, en la cultura del grupo que lo que participa en nuestras sociedades.

G. C. Ahora bien, me parece evidente en nuestro grupo, tomándolo en su conjunto —se podrían considerar otros grupos; no pretendo, de ninguna manera limitar el ejemplo a Francia—, me parece que nuestro grupo no se reconoce en quienes secretan, en quienes elaboran su cultura.

C. L.-S. Sí, lo comprendo y le digo: las dos hipótesis pueden estar realizadas. Tenemos esa participación colectiva en la cultura, en forma de grandes ceremonias religiosas, fiestas o danzas, que ocupan un lugar considerable en la vida de las sociedades que llamamos primitivas; tanto y a veces más que las actividades consagradas a la producción. Entonces, los sabios, los sacerdotes, los directores ceremoniales son la encarnación, la ejemplificación de un modo de vida, de un tipo de conducta, de una manera de comprender el universo, que son los del grupo en su totalidad; y nosotros nos encontramos verdaderamente en las antípodas de la situación que usted describe en nuestras sociedades. Pero consideremos otros casos, por ejemplo el de las castas de herreros en las sociedades africanas, o en algunas otras sociedades de tipo pastoral: los herreros tienen que ver no con los animales y la vegetación, sino con el mineral que se encuentra en el interior de la tierra y con el fuego; son los poseedores de un

saber y de técnicas que pertenecen a un orden diferente del orden del grupo. En consecuencia, se les asigna una posición particular, compuesta de respeto y de temor a la vez, de admiración y de hostilidad y que, a mi juicio, se parece o tiende a parecerse a la posición que ocupan algunos especialistas en nuestras sociedades contemporáneas.

G. C. Pero, ¿con deseo de hacerlos desaparecer, o admitiendo perfectamente su presencia y su necesidad?

C. L.-S. ¡Oh!, con sentimientos muy ambiguos; me impresionó especialmente leer en los periódicos —pues no vi el texto original— los resultados de una encuesta reciente, efectuada en Estados Unidos, entre la juventud de ambos sexos a fin de obtener la imagen que los adolescentes se hacen del “sabio” (y, claro está, en la época actual el sabio es el físico atómico). Ahora bien, me parece que esta imagen y las actitudes correspondientes asociaban una suerte de temor y de repulsión (las muchachas afirmaban que nunca se casarían con un hombre de ciencia) a una admiración casi mística y religiosa. Volvemos a encontrar en esto actitudes muy semejantes a las que observamos en las sociedades primitivas por lo que toca a la casta de los herreros.

G. C. Le ruego que me permita cometer una grosería: hacer una cita. Hay una cosa que me impresionó: en una novela corta, Gobineau hace decir a uno de sus personajes (que habla de otro): “tenía una puera jeta de sabio”. Creo que es ésta una cosa característica. Ahora bien, Gobineau dijo “sa-



bio", y, a mi juicio, no hay que entender únicamente "sabio" sino además "todos los que secretan un modo de pensamiento". Creo que hay que entender: artistas, poetas, escritores, en pocas palabras, todos los que llamamos "intelectuales". Me parece observar que, en nuestras sociedades, están cada vez más aislados. Secretan la cultura, pero el grupo no considera que su cultura sea elaborada por esta minoría. Me parece que a esta minoría el grupo la rechaza, y que este corte y separación del grupo y de los intelectuales del grupo es mucho más importante, mucho más irreductible que el que puede manifestarse en el plano económico, entre clases sociales que tal vez tienden, en el plano económico, a uniformarse.

C. L.-S. Sin duda no tiene el mismo carácter.

G. C. ¿Este segundo corte está condicionado por nuestras normas sociales? ¿Es una condición obligatoria del funcionamiento de nuestra sociedad?

C. L.-S. Aquí, tengo que pedir disculpas y declararme incompetente; no le puedo proporcionar una respuesta, porque todos los problemas que tienen que ver con el papel, con el lugar del artista en las sociedades que llamamos primitivas, y me doy cuenta de que usted mismo piensa mucho más en el artista...

G. C. ¡Oh no, no!, ¡de ninguna manera!

C. L.-S. Mire usted, sí existe una gran diferencia, y es que un sabio, si tiene categoría, está prácticamente seguro de hacer carrera.

G. C. También el artista hace carrera. Encaja también. Inclusive, Baudelaire encaja.

C. L.-S. Bueno, pero no del todo, por lo menos en vida.

G. C. Creo que el encaje del artista es mucho más grande de lo que se quiere reconocer, en general.

C. L.-S. Me pide usted que haga una comparación, pero yo no sería etnólogo si no me prohibiese razonar sobre la situación de una sociedad particular, en este caso la nuestra, basándome en observaciones provenientes de otras sociedades.

Además, no sabemos muy bien qué es lo que es el artista, o qué es lo que podríamos considerar como sabio en las sociedades que llamamos primitivas. Lo único que sabemos es que las actitudes pueden ser extraordinariamente variables. Si tomamos el ejemplo de las sociedades de la costa del Pacífico del Canadá que mencioné antes, encontramos en ellas artistas especializados —que por lo demás ya no existen— conocidos por su nombre, que disfrutaban de una reputación, a quienes los nobles, que eran los únicos que tenían los recursos suficientes para pagar, encargaban pinturas a un precio tan caro como pueden pagarse, en nuestra época, un Matisse o un Picasso, no en dinero, sino en esclavos o en bienes materiales. Compárese esta situación con la que se podía observar en otra región, que ha sido sin embargo uno de los más grandes centros de producción artística: la cuenca del Sepik en Nueva Guinea. Ahí, existen aún sociedades —aunque no todas— donde todo el mundo es escultor; los hombres esculpen en sus ratos de ocio; con diferencias de talento, indudablemente, pero todos son capaces de producir esos objetos que co-



locamos en nuestros museos. Así pues, ve usted que se pueden observar las más diferentes formas de producción estética.

G. C. Con esta reserva, a saber, que el progreso que para nosotros parece tener un sentido, o en pocas palabras, al cual atribuimos un sentido, no lo tiene en el interior de las sociedades que estudian los etnólogos.

C. L.-S. Así es.

G. C. No querría decir nada.

C. L.-S. No, por cierto. Cada una de estas sociedades considera que su fin esencial, su fin último, es el de perseverar en su ser, de seguir siendo tal y como la instituyeron los ancestros y por la pura y simple razón, además, de que los ancestros así la hicieron; no hay necesidad de otra justificación; "siempre lo hemos hecho así", es la respuesta que recibimos invariablemente, cuando preguntamos a un informador, a un informante, cuál es la razón de una costumbre o de una institución determinada. No tienen más justificación que su existencia. Su legitimidad obedece a su duración.

G. C. Mientras que progreso, en nuestras sociedades, significa evolución, cambio y nada más...

C. L.-S. Sí, pero porque en nuestras sociedades funciona de acuerdo a diferencias de potencial, a des-niveles internos.

G. C. Pero, entonces, ¿es que, en nuestras sociedades, el progreso no está totalmente determinado? ¿Es que no escapa totalmente al hombre? ¿Es que no es totalmente función del desarrollo de los conocimientos y, por consiguiente, no está totalmente

determinado por el conocimiento? ¿Es que no hay un determinismo interno en el conocimiento y en los métodos de conocimiento que haga que no podamos hacer nada?

C. L.-S. Me parece que así es, puesto que, si se nos pidiese que nos declarásemos abiertamente en pro o en contra de algunos progresos —y el problema se plantea en el momento actual sobre el desarrollo de la energía atómica—, es por lo menos concebible que gran número de hombres digan: "no, es mejor no tenerlo, es mejor quedarse en el estado actual". El hecho de poseer un automóvil no me parece a mí que sea una ventaja intrínseca; es una defensa indispensable en una sociedad en la que muchas otras personas tienen un automóvil; pero si pudiese yo elegir, y si todos mis contemporáneos quisieran renunciar también, con qué alivio mandaría el mío al basurero.

G. C. Pues bien, aunque sé que me alejo de la antropología, la pregunta que yo, que no soy especialista, que yo, hombre común y corriente, me planteo es ésta: ¿cómo podría intervenir el hombre en lo que parece ser un proceso ineludible que no depende, de ninguna manera, de nosotros y que no depende más que del conocimiento mismo? Pienso, por ejemplo, en todas las actitudes que habitualmente se consideran como actitudes generosas. Son siempre vanas, siempre son completamente inútiles. Es siempre un progreso económico o un progreso técnico lo que permite conquistar una posición que la generosidad humana había pedido antes, pero que nunca hubiese podido conquistar por sí



misma. En efecto, es el establecimiento de un mercado en un determinado lugar lo que permitirá a la gente disponer de los bienes de que tiene necesidad, pero mientras las condiciones de establecimiento del mercado no se realicen, podrán reclamar este bien en nombre de los derechos del hombre; nunca, pero nunca lo alcanzarán, y en todos los campos tiene validez este razonamiento.

C. L.-S. ¿No cree usted que esta suerte de impotencia del hombre ante sí mismo obedece, en gran medida, a la enorme expansión demográfica de las sociedades modernas? Se puede concebir que sociedades pequeñas, grupos pequeños compuestos de algunas decenas de millares de personas, cuando más de algunos centenares de millares, puedan reflexionar sobre su condición y tomar decisiones conscientes y maduras para modificarla. La incapacidad en que nos encontramos obedece, a mi juicio, a la extraordinaria masa humana en el seno de la cual vivimos, pues ya no nos encontramos ni siquiera bajo el régimen de una civilización nacional, sino que tendemos cada vez más a realizar una civilización casi mundial, y es este nuevo orden de magnitud, este cambio de masa en las dimensiones de la sociedad humana, lo que la hace incontrolable.

G. C. Sí, pero me parece al mismo tiempo que este aumento demográfico, en cierta medida, multiplica los poderes, que los problemas siguen siendo pensados por un determinado número y que, cualesquiera que sean las dificultades que usted señale, no deben ser las únicas que haya que poner en tela de juicio.

C. L.-S. No puedo proponerle una respuesta. Además, no creo que nadie le pueda proponer una respuesta, y menos el etnólogo. En su esfuerzo por descubrir la diferencia entre las sociedades que estudia y las otras, además de la presencia o de la ausencia de escritura, además de la presencia o de la ausencia de la categoría histórica como un modo, indispensable para la sociedad en cuestión, de conocerse a sí misma... no es, no quiero decir, que las sociedades primitivas carezcan absolutamente de pasado, sino que los miembros de estas sociedades no sienten la necesidad de invocar la categoría de la historia. Para ellos, carece de sentido puesto que, en la medida en que algo no ha existido siempre, ese algo es ilegítimo a su juicio, mientras que, a nuestro juicio, ocurre lo contrario.

G. C. Lo contrario.

C. L.-S. Pues bien, debemos echar mano aún de otra categoría. Es la de la existencia, al nivel de la sociedad misma, de relaciones interpersonales. El corto número de individuos de estas sociedades hace que de hecho, o al menos de derecho, a todos los miembros del cuerpo social les sea posible conocerse unos a otros, mientras que por encima de una determinada cifra de población esto resulta manifiestamente imposible.

G. C. En nuestras sociedades podemos sustituir "conocer" por "admitir". En nuestras sociedades habría una suerte de "conocimiento" *a priori*, según el cual admito al otro tanto como al que conozco mejor.

C. L.-S. Sabemos que hay una diferencia no sólo



de grado, sino de naturaleza, entre la actividad de un consejo municipal y la de un parlamento; en el primer caso, las decisiones, sobre todo, no se toman en función de un determinado contenido ideológico, sino que se fundan también en el conocimiento de lo que piensan Pedro, Pablo y Juan, y de lo que son concretamente. Se pueden aprehender conductas humanas de manera global. También entran en juego ideas, cierto es, pero son interpretables por la historia de cada miembro de la pequeña comunidad, su situación familiar, su actividad profesional, y todo esto resulta imposible más allá de una determinada cifra de población. Es lo que yo he llamado, en alguna parte, niveles de autenticidad; son esos grupos, institucionales o no-institucionales, en los que los individuos poseen un conocimiento concreto unos de otros. Pero los niveles inauténticos se multiplican: todos aquellos en los que los hombres reales están separados o reunidos por intermediarios o relevos, ya se trate de órganos administrativos o de inflorescencias ideológicas. Por último, si al etnólogo se le ocurriese hacerle al reformador, y decir: "de esto os puede servir nuestra experiencia de miles de sociedades a vosotros, que sois los hombres modernos", preconizaría sin duda una descentralización en todos los planos, para lograr que el mayor número de actividades sociales y económicas se efectuasen a estos niveles de autenticidad, donde los grupos están constituidos por hombres que tienen un conocimiento concreto unos de otros.

G. C. ¿Es que este conocimiento concreto de los individuos de unos por otros no puede ser com-

pensado, en determinada medida, por la elaboración de un mito del hombre que sea válido para todos y que permita recobrar una autenticidad lo más auténtica posible?

C. L.-S. Pero ¡hay contradicción en los términos! Me parece que la palabra "mito" y la palabra "autenticidad" no casan.

G. C. Lo sé. Por eso decía "compensado en cierta medida".

C. L.-S. Pero no, el mito es la inautenticidad radical. Yo definí esta autenticidad en función del carácter concreto del conocimiento que unos individuos tienen de otros, pero nada es más abstracto que un mito, al contrario de lo que puede parecer. El mito hace uso de proposiciones que, cuando queremos analizarlas, nos exigen recurrir a la lógica simbólica. Y esto no carece absolutamente de razón, aunque éste sea un uso no técnico del término; en resumidas cuentas, que mito y mistificación son palabras que se parecen tanto...

G. C. Que están emparentadas, sí, pero, en resumidas cuentas, cualquiera que sea el grado de descentralización que se pueda alcanzar, habida cuenta del aumento constante de estas masas humanas, no se puede prever el establecimiento de las relaciones concretas de que usted habla. Por tanto habría que remplazarlas por algo.

C. L.-S. Sí, pero el papel del etnólogo no es éste. Le hago una gran concesión (y no me gustaría hacerla por escrito, al hablar dice uno muchas cosas que no escribiría) al tratar de tenderle la mano al reformador, pero nunca llegaría a tocarle más que



la yema de los dedos. ¿Qué es lo que es posible? No lo sé. Por la fuerza de las cosas, los etnólogos se encuentran siendo los indignos depositarios de una inmensa experiencia sociológica y filosófica, la de las sociedades que llamamos primitivas o ágrafas, que está a punto de desaparecer y respecto de la cual hicimos el papel de preservar todo lo que podía conservarse; y si me pregunta: "¿qué enseñanza se puede sacar de ello?", le ofrezco lo que sé en lo que vale.

Ahora bien, ¿puede esta enseñanza servir al hombre de hoy, o al de mañana? ¡No lo sé!

## EL ARTE Y EL GRUPO

GEORGES CHARBONNIER. ¿Cuál es la diferencia que observa el etnólogo entre el arte de las sociedades llamadas primitivas y el arte no "moderno", sino "de los tiempos modernos"?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. En esta categoría un poco vaga de los tiempos modernos hay que hacer primero una distinción. Un etnólogo se encontraría perfectamente a gusto, y en un terreno con el que está familiarizado, con el arte griego anterior al siglo V y aun con la pintura italiana, cuando se detiene uno en la Escuela de Siena. Allí donde el terreno comenzaría a ceder bajo nuestro pie, donde la impresión de extrañeza se nos impondría, sería pues, solamente, por una parte, con el arte griego del siglo V y, por otra parte, con la pintura italiana a partir del Quattrocento. Es con estas formas relativamente "modernas", cada una en su dimensión histórica, con las que hay que intentar hacer la comparación del arte o de las artes primitivas.

Así planteado, me parece que la diferencia obedece a dos órdenes de hechos: por una parte, lo que podríamos llamar individualización de la producción artística, y, por la otra, su carácter cada vez más figurativo o representativo. Y aun allí, quisiera añadir un dato: cuando hablo de la individualización de la producción artística, no pienso pri-



mero en la personalidad del artista, como individuo y como creador. Aunque hayamos tardado mucho en darnos cuenta de ello, el artista posee también estos caracteres en muchas de las sociedades que llamamos "primitivas". Trabajos recientes a propósito de la escultura africana muestran que el escultor es un artista, que este artista es conocido, a veces a mucha distancia, y que el público indígena sabe reconocer el estilo propio de cada autor de máscara o de estatua. Con el arte de los tiempos modernos, se trataría, pues, de una individualización creciente, no del creador, sino de la clientela. No es el grupo en su conjunto el que espera del artista que le proporcione algunos objetos realizados según cánones prescritos, sino que son "aficionados" o "entendedores" —por extraño que pueda parecer el término, en una comparación con grupos muy diferentes del nuestro— o grupos de conocedores.

G. C. El arte está reservado a los conocedores, en nuestra época, por varias razones. En primer lugar, hay un corte o separación en el interior del grupo, pues una parte del mismo se desinteresa totalmente de la obra de arte, sobre poco más o menos, y no acepta sino formas degradadas. Pero también se plantea un problema económico; la obra de arte, en nuestras sociedades, es una cosa muy cara y, por consiguiente, no es accesible a todos. ¿Se observa a veces ese fenómeno en las sociedades primitivas, o no se le observa nunca? ¿Es que, en la sociedad primitiva, todo el mundo puede tener acceso personal a la obra de arte?

C. L.-S. Esto depende de los casos. Hay algunas

sociedades primitivas en las que se manifiestan los mismos fenómenos sociales y económicos a los que hizo usted alusión hace un momento, en las que los artistas crean para personas o para grupos ricos que pagan las obras extremadamente caro, y que inclusive ven un gran prestigio en el hecho de poseer la producción de un determinado artista. Aunque ocurra, de todas maneras es excepcional. Pero tiene usted razón en plantear inmediatamente este problema de la jerarquía social, porque creo que habremos de encontrarlo nuevamente aquí, como lo encontramos, otro día, a propósito de la noción de progreso y del lugar en la historia. Dijimos que la historia era una categoría interior a ciertas sociedades, un modo conforme al cual las sociedades jerarquizadas se aprehenden a sí mismas, y no un medio en el seno del cual todos los grupos humanos se situarían de igual manera. Y habremos de encontrar ideas muy emparentadas con aquélla.

Pero no quisiera lanzarme de lleno a esta explicación, porque me parece que, si la aceptásemos sin reservas, sería menos convincente que si llegásemos a ella por un camino desviado. Así pues, repito lo que dije acerca de los dos caracteres: individualización de la producción artística, considerada más bien desde el punto de vista del cliente que desde el punto de vista del artista, y carácter cada vez más figurativo o representativo de las obras; entonces, me parece que, en las artes que llamamos primitivas, hay siempre —y en razón, por lo demás, de la tecnología muy rudimentaria de los grupos en cuestión— una disparidad entre los me-



dios técnicos de que dispone el artista y la resistencia de los materiales que tiene que vencer, la cual le impide, valga la expresión, aun cuando no lo quisiese conscientemente —y las más de las veces lo quiere conscientemente—, hacer de la obra de arte un simple facsímil. No puede o no quiere *reproducir* íntegramente su modelo y, entonces, se ve obligado a *significarlo*. En vez de ser representativo, el arte se presenta como un sistema de signos. Pero si se piensa en ello, se ve que estos dos fenómenos: individualización de la producción artística, por una parte, y pérdida o debilitamiento de la función significativa de la obra, por otra parte, están ligados funcionalmente, y la razón es sencilla: para que haya lenguaje, es necesario que haya grupo. Es evidente de suyo que el lenguaje...

G. C. Siendo constitutivo...

C. L.-S. ...es un fenómeno de grupo, es constitutivo del grupo, no existe más que por el grupo, pues el lenguaje no se modifica, no se trastorna a voluntad. No lograríamos comprendernos si formásemos, en nuestra sociedad, una determinada cantidad de capillitas, cada una de las cuales tendría su lenguaje particular, o si nos permitiésemos introducir en nuestro lenguaje trastornos o rebeliones constantes, como las que observamos en el dominio artístico, desde hace algunos años. Así pues, quien dice lenguaje habla de un gran fenómeno, que interesa al conjunto de una colectividad y, sobre todo, de un fenómeno que tiene una estabilidad muy relativa, pero, de todas maneras, muy grande.

Las dos diferencias que señalamos hace un mo-

mento son, pues, las dos caras de una misma realidad. En la medida en que un elemento de individualización se introduce en la producción artística, la función semántica de la obra, necesaria y automáticamente, tiende a desaparecer, y desaparecerá en beneficio de una aproximación cada vez mayor al modelo, que se trata de imitar y ya no, solamente, de significar.

Una vez dicho esto, me hallo dispuesto a volver a tratar las consideraciones sociológicas mencionadas por usted hace un momento. Hemos introducido una relación entre el arte y el lenguaje, o al menos con los diferentes sistemas de signos. Ahora bien, ya nos habíamos planteado este problema a propósito de la escritura. Cuando nos preguntamos por cuál era el gran fenómeno social al que estaba ligada la aparición de la escritura, en todo tiempo y lugar, estuvimos de acuerdo, creo yo, en el hecho de que la única realidad sociológica concomitante de la escritura era la aparición de fisiones, de esisiones, correspondientes a regímenes de castas o de clases, pues la escritura se nos manifestó en sus comienzos como un medio de sometimiento de unos hombres a otros hombres, como un medio de mandar a los hombres y de apropiarse de las cosas.

Ahora bien, tal vez no sea fortuito que la transformación de la producción artística, a la que hacía alusión hace un momento, haya tenido lugar en sociedades dotadas de escritura —no digo que haya sido un fenómeno nuevo en el Renacimiento, pero lo que sí era nuevo, al menos, era la invención de la imprenta, un cambio del orden de magnitud del



papel desempeñado por la escritura en la vida social— y, en todo caso, dos sociedades, la Grecia ateniense y la Italia florentina, donde las distinciones de clase y de fortuna adquieren un relieve particular; por último, en los dos casos se trata de sociedades en las que el arte pasa a ser cosa de una minoría que busca un instrumento o un medio de disfrute íntimo, mucho más que lo que ha sido en las sociedades que llamamos primitivas, y de lo que es en algunas de ellas, es decir, un sistema de comunicación, que funciona a la escala del grupo.

G. C. Lo que está muy claro es que en nuestras sociedades todos los artistas se quejan unánimamente de la falta de difusión de sus obras en las clases llamadas populares. Y, al mismo tiempo, todo esto se mantiene en el plano de un pesar vagamente expresado.

C. L.-S. Pero esto no puede más que mantenerse en este plano mencionado, puesto que es evidente que es algo que no depende de la voluntad de todos estos artistas, ni de uno solo de ellos, el que una situación histórica, para cuya producción se han necesitado siglos, cambie bruscamente. Lo único que quiero hacer es comprobar la existencia de una situación de hecho que no está en nuestro poder cambiar deliberadamente.

G. C. Pero, entonces, ¿dónde hay que encontrar las causas de la ruptura? ¿En el grupo o en un cambio de función del arte, ligado a otros fenómenos?

C. L.-S. Creo que podremos encontrarlas en una evolución general de la civilización, que no se efec-

rúa de golpe, puesto que discernimos períodos de recurrencia. El arte, me parece a mí, ha perdido el contacto con su función significativa en la estatuaría griega, y lo vuelve a perder en la pintura italiana del Renacimiento. Pero podríamos decir, hasta cierto punto, que son cosas que se esbozan también en otras sociedades, probablemente ya en la estatuaría egipcia, en un grado menor que en Grecia; quizá también en un período de la estatuaría asiria, y por último en una sociedad que corresponde a los etnólogos, a pesar de los puntos en común que tiene con las que acabo de mencionar: el México precolombiano. Ahora bien, no es por casualidad por lo que he pensado en el México precolombiano al evocar matices de la producción estética, puesto que México ha sido también una sociedad de escritura. Me parece que la escritura ha desempeñado un papel muy profundo en la evolución del arte hacia una forma figurativa, pues la escritura ha enseñado a los hombres que era posible, por medio de signos, no sólo significar el mundo exterior, sino aprehenderlo, tomar posesión de él. No seré tan ingenuo que pretenda que una estatua griega de la época clásica sea un facsímil del cuerpo humano. En cierto sentido, también ella está alejada del objeto; como en el caso de una estatua africana, nos las tenemos que ver con signos, aunque en grado menor. Así pues, no estriba en eso solamente la diferencia, sino también en las actitudes del autor y del público. Me parece que en la estatuaría griega, o en la pintura italiana del Renacimiento, a partir del Quattrocento, en todo caso, se



descubre, respecto del modelo, no sólo ese esfuerzo de significación, esa actitud puramente intelectual, que es tan impresionante en el arte de los pueblos que llamamos primitivos, sino (y quizá esto suene a paradoja) una suerte de concupiscencia de inspiración mágica, puesto que descansa en la ilusión de que no sólo se puede comunicar con el ser, sino que se le puede apropiar a través de la efigie. Es lo que yo llamaría "posesividad respecto del objeto", el medio de apoderarse de una riqueza o de una belleza exterior. Es en esta exigencia ávida, en esta ambición de capturar el objeto para beneficio del propietario o inclusive del espectador, donde me parece que se encuentra una de las grandes originalidades del arte de nuestra civilización.

## TRES DIFERENCIAS

GEORGES CHARBONNIER. Señor Lévi-Strauss, en el transcurso de la emisión anterior habló usted de la individualización en el arte; las palabras "colectivo" e "individual" fueron pronunciadas en varias ocasiones y, naturalmente, me vi llevado a preguntarme qué relación existe entre estos dos términos. ¿Son antagónicos o complementarios? ¿Qué es lo que expresan en su contexto sociológico? Por último, me vi llevado a hacerme una pregunta un poco diferente: ¿la diferencia entre individual y colectivo —se trata aquí, recordémoslo, de las condiciones de elaboración de la obra de arte— es indiferentemente válida, si es que lo es en sí, en el interior de las sociedades primitivas y en el interior de nuestras sociedades?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Esta distinción entre lo individual y lo colectivo que a nosotros nos parece tan nítida tiene poco alcance en las condiciones de la producción estética de las sociedades primitivas. En ellas hay artistas célebres; se reconoce su manera de trabajar, se les busca de preferencia a otros, se les paga mejor, es cierto.

Además, el artista a menudo trata de dar satisfacción a necesidades individuales. Considere, por ejemplo, esas sociedades primitivas de la India que se encuentran en los estados de Bastar y de Orissa



y que están constituidas por pueblos mongólicos más o menos mestizados. En algunas de estas sociedades se observa un elevadísimo desarrollo de la cultura en forma de pintura mural, cuya función es esencialmente mágica y religiosa; sirve para curar enfermedades y para adivinar el porvenir; o, más exactamente, cuando un individuo se encuentra en una crisis cualquiera, física o moral, y quiere salir de ella, recurre a un brujo que es, al mismo tiempo, pintor, para que decore la pared de su casa con grandes motivos que, por lo demás, no siempre tienen un carácter directamente representativo. El brujo es, pues, una persona de talento reconocido, y no sólo como curandero y adivino, sino como pintor. Va a casa de su cliente la víspera del día en que deberá ejecutar su obra. Se le paga muy generosamente, es el huésped del cliente, en cuya casa duerme una noche, durante la cual tendrá un sueño, cuyos episodios y detalles evocará minuciosamente en una pared de la casa.

Por otra parte, la obra que producirá no provendrá, sin embargo, de su inconsciente individual más profundo, sino que será fiel a cánones extremadamente estrictos; para el aficionado extranjero que contempla estas pinturas desde fuera, podrían ser todas obras de la mano de un mismo hombre, no hay gran diferencia, independientemente de que tengan más de cincuenta años de pintadas, y aun más, o de que sean recientes. He aquí pues, mezcladas de manera casi inextricable, por una parte, las condiciones más individuales de la producción artística y, por otra parte, sus condiciones más sociológicas y

colectivas. Los dos aspectos se encuentran indisolublemente ligados como sí, al remitirse, de manera voluntaria y sistemática, a la actividad inconsciente del espíritu para engendrar la obra de arte —¿un sueño, no es verdad?— se alcanzase de hecho el punto en que la distinción entre lo individual y lo colectivo tiende a suprimirse. Por consiguiente, se pregunta uno por si el valor y el alcance de esta distinción no deben limitarse al caso de un arte que se sitúa a un determinado punto de actividad voluntaria y consciente, a un nivel más superficial, valga la expresión, de la actividad del espíritu. Mientras que las sociedades llamadas primitivas reconocen con mayor objetividad el papel desempeñado por la actividad inconsciente en la creación estética, y manipulan con sorprendente clarividencia esa vida oscura del espíritu.

G. C. Entonces, ¿reserva usted la distinción para nuestras sociedades?

C. L.-S. Diría yo que la distinción es pertinente en nuestras sociedades y que deja de serlo en sociedades muy diferentes.

He aquí, pues, la primera diferencia: el carácter pertinente o no pertinente de la distinción entre producción individual y producción colectiva. Una segunda diferencia —y sé que usted me puede decir que ya no tiene valor hoy, pero ya volveremos a esto; por el momento, situémonos en el punto de divergencia—, en la oposición entre un arte que apunta esencialmente a la significación y un arte que, apuntando a lo que hace un momento llamé la "posesividad", ha cobrado durante largo tiempo



un carácter cada vez más representativo y cada vez menos significativo.

Por último, existe una tercera diferencia, que es a mi juicio la de esa tendencia muy consciente y sistemática de la actividad estética a encerrarse todavía más en sí misma, es decir, a situarse, no directamente por relación a los objetos, sino por relación a la tradición artística: "el ejemplo de los grandes maestros", "pintar como los maestros". Aquí, también, tenemos una distinción que no es pertinente en el arte primitivo, puesto que no se pensaría en plantear el problema, en la medida en que la continuidad de la tradición está asegurada. De esta manera se trazan tres zonas concéntricas a las cuales corresponden tres tipos de movimientos centrípetos que tienden a replegar, a encerrar el arte sobre sí mismo, a constituirlo en un mundo aparte: individualismo, representacionismo y lo que podríamos llamar: academicismo. Ahora me hace usted la pregunta: al arte moderno...

G. C. ¿Ya no se van a aplicar todos los términos?

C. L.-S. Ya no se van aplicar, pero ¿en qué sentido? La primera revolución moderna es... me hace usted hablar de cosas que no conozco y en las que usted es especialista. ¿Se puede decir que es el impresionismo?

G. C. Sí, parece ser que es la primera manifestación verdaderamente exterior, verdaderamente aparente para el espectador.

C. L.S. En verdad, no pretendo penetrar en un dominio que no es el mío, sino más bien juzgar a grandes rasgos, desde fuera, y desde un punto de

vista sociológico, es decir, tratando las revoluciones pictóricas como transformaciones que no sólo tienen que ver con la estructura de las obras de arte, sino que tienen en el grupo algunas repercusiones, y me parece que el impresionismo corresponde mejor a esta tendencia hacia...

G. C. No creo ser especialista en estas cuestiones, me doy perfecta cuenta de que me encuentro totalmente desarmado ante el etnólogo, pero creo estar completamente de acuerdo con él, para decir que es el impresionismo el que constituye la manifestación exterior, la manifestación visible...

C. L.-S. Veamos al pintor impresionista: ¿qué es lo que trata de hacer? Me parece que su revolución se limita estrictamente a la tercera de las diferencias que definí hace un momento. En el fondo, trata de escapar a la visión del objeto a través de la escuela, quiere que el objeto que se propone, el modelo en el cual se inspira, no sea el modelo tal y como fue representado por los maestros anteriores, sino el objeto verdadero, el objeto "crudo". ¿Puedo decir esto?

G. C. Sí se puede decir.

C. L.-S. Sólo que este objeto crudo sigue siendo un objeto que hay que representar, es un objeto que hay que figurar, todavía hay que apropiárselo.

G. C. De todas maneras, hay algo de pretensión de ver el objeto como lo ve el físico.

C. L.-S. Es verdad.

G. C. Leyerón a Fresnel, trataron de utilizar sus teorías; inclusive se llegó a creer que hacían física cuando pintaban.



C. L.-S. Así pues, en cierto sentido, es una revolución reaccionaria; es una revolución porque se deshicieron las convenciones que habían reinado anteriormente, pero de todas maneras no se percibe el fondo del problema: ese fondo del problema —o ese problema más profundo— que estriba en el carácter semántico de la obra de arte. El aspecto “posesivo representativo” subsiste íntegramente en el impresionismo y su revolución es una revolución de superficie, epidérmica, cualquiera que pueda ser, por lo demás, su importancia para nosotros, y sin tratar de disminuir la grandeza de los pintores impresionistas, a los cuales admiro tanto como usted puede admirarlos.

G. C. La pintura impresionista, de todas maneras, se queda en la superficie; aunque no sea más que porque la superficie le interesa más que el resto; es la superficie del objeto la que le interesa; es la disociación de la luz en el momento en que entra en contacto con el objeto.

C. L.-S. Bueno, no solamente. Si quisiésemos yo lanzarme por este camino, diría que no se puede considerar al impresionismo, exclusivamente, desde un punto de vista formal, y que el contenido de la tela impresionista tiene también una importancia considerable que...

G. C. El impresionista no ataca el objeto de manera fundamental.

C. L.-S. Permítame colocarme en un punto de vista más superficial que el suyo. Lo que me llama la atención de los impresionistas no es sólo el cambio de manera, sino el cambio de sujeto: esta predilec-

ción repentina por los paisajes modestos de las afueras de las ciudades, los campos suburbanos y a menudo ingratos, como un campo, una simple hilera de árboles, y me parece a mí que tenemos en esto una transformación considerable por relación a lo que no sólo Poussin, sino inclusive los románticos entendían por “paisaje”, y que debía ser un paisaje sublime con montañas, cascadas, árboles centenarios y así sucesivamente.

G. C. Sí, pero es ésta una tendencia general que se observa en todas las artes, cien años después del impresionismo, es decir, hasta ahora, y que consiste, en conjunto, en bajar al héroe hacia la tierra, en coger al héroe para meterlo en el metro, ya que es el metro el lugar en el que vive.

C. L.-S. Sí, es porque esa naturaleza de primera calidad que se podía dar uno el lujo de representar en los siglos XVII y XVIII e inclusive a comienzos del siglo XIX tiende a desaparecer ante los progresos de la civilización mecánica, los puentes, los ferrocarriles, el desarrollo urbano, y porque hay que enseñar a los hombres a contenerse con la morralla de una naturaleza que ha desaparecido para siempre para ellos, y que es lo único que les queda; en el impresionismo, hay un papel didáctico, una función de guía de la civilización.

G. C. Agrandaron lo que estaba siendo disminuido.

C. L.-S. Sí, o bien se esforzaron por aprovechar de manera más intensa, valga la expresión, el dominio empequeñecido que quedaba disponible. Pienso que, a grandes rasgos, estamos de acuerdo en decir que, desde el punto de vista formal, la revo-



lución del impresionismo estuvo limitada a esta última oposición: un retorno al objeto puro, al objeto desnudo y ya no al objeto visto a través de los maestros, pero sin darse cuenta de que no era ése el problema esencial; siendo que el problema esencial es saber si el objeto es significado o reconstituido o, al menos, saber cuál de estos dos fines es el que se propone uno alcanzar, puesto que, de hecho, nunca se reconstituye el objeto.

Por lo que respecta al cubismo, continúa la misma revolución, consagrándose a la segunda diferencia. Vuelve a encontrar la verdad semántica del arte, pues su ambición esencial es significar, no solamente representar. Se trata, pues, de una revolución más profunda que la del impresionismo, aun cuando comience por analizar los resultados del mismo. El cubismo va más allá del objeto, hasta la significación. Sólo que hay siempre algo esencial que le falta al cubismo y que nos impide hacerlo coincidir con las artes primitivas; aun cuando no sea una casualidad que los cubistas se hayan inspirado en las artes primitivas, que las hayan amado, y que nosotros mismos sintamos que son éstos los objetos que cohabitan con él más fácil y felizmente que con otras formas de pintura.

G. C. Sí, pues no cohabitan de ninguna manera con el arte impresionista. No se puede poner, de ninguna manera, un Sisley al lado de una escultura negra, es impensable.

C. L.-S. Porque los cubistas se inspiraron en las artes primitivas y porque comprendieron, en cierto sentido, qué es lo que estas artes les enseñaban y

les aportaban. Sin embargo, existe de todas maneras una dificultad fundamental que el cubismo es incapaz de superar: hizo usted alusión hace un momento a ello, las condiciones de la producción artística son todavía individualistas, y el cubismo no puede volver a encontrar por sí mismo la función colectiva de la obra de arte. Si se admite nuestra hipótesis de las tres diferencias, se ve que —mediante una suerte de acción regresiva, el impresionismo logró superar la última, la más superficial— el cubismo superó la segunda, la intermedia, pero que sigue subsistiendo una: la más profunda, y la que, además, pone en tela de juicio, por encima de las formas estéticas, el lugar que le corresponde al arte en la sociedad. Me parece a mí que no se ha reflexionado suficientemente a este respecto, y que en él habría quizá un medio de explicar ese fenómeno relativamente reciente y sorprendente, es decir, la extraordinaria profusión de “maneras” en el mismo pintor que contemplamos en toda la obra de Picasso por ejemplo, ese cambio radical de manera, cada...

G. C. Es lo que empezamos a ver, por lo demás... los cambios de manera se pueden reducir a tres grandes nombres, en nuestra época.

C. L.-S. Sí.

G. C. En conjunto, son Picasso, Masson, Picabia, entonces sí, los que muestran cambios de manera incesante.

C. L.-S. Pero no sólo entre los pintores, pues entre los músicos el caso de Stravinsky no deja de tener analogía con el de Picasso.



G. C. Sí.

C. L.-S. Ahí tenemos también un cambio constante de manera y este fenómeno es, en cierto sentido, un fenómeno sociológico, que me parece tener relación directa —como su consecuencia inmediata— con la individualización de la producción artística; es como si el cubismo, incapaz de superar esta oposición o esta antinomia, entre el artista y el espectador (y, sobre todo, entre el artista y el comprador, pues, evidentemente, es el comprador el que es el espectador “operatorio” en este caso) no hubiese logrado más que cambiar un academicismo por otro academicismo. El academicismo de la pintura preimpresionista era, para decirlo en la lengua de los lingüistas, un *academicismo del significado*: los objetos mismos —rostros humanos flores, jarrón— que se esforzaban en representar eran vistos a través de una convención y de una tradición, mientras que, en esa profusión de maneras que vemos aparecer en una determinada época, en un determinado momento, en los creadores contemporáneos, el academicismo de lo significado desaparece, pero en beneficio de un nuevo academicismo, al cual llamaré *academicismo del significante*. Es el academicismo mismo del lenguaje, pues en un Stravinsky o en un Picasso, se observa una consumación casi bulímica de todos los sistemas de signos que han sido usados o que se usan por la humanidad, desde que posee una expresión artística y donde quiera se encuentra. El academicismo del lenguaje sustituye al academicismo del tema, porque, como las condiciones de la producción artística

siguen siendo individuales, no hay ninguna posibilidad de que se establezca un verdadero lenguaje, pues el lenguaje (y vuelvo a mi punto de partida) es cosa de grupo y es cosa estable.

G. C. Sí, pero podríamos decir, en cierto sentido, que esto se debe a la facilidad —no de traducción, quizá— sino a la facilidad de transporte, de traslación: las comunicaciones han aumentado, pero esto no significa solamente que el hombre ha podido viajar, sino que significa también que ha podido conocer, que ha podido leer, que ha podido ver la reproducción; hay un fenómeno tan importante como la escritura, en este dominio, y es el de la fotografía.

C. L.-S. ¡Indudablemente!

G. C. Ahora bien, el pintor cubista ha podido, y a partir del período en que se observa el desarrollo de esta individualización, el artista ha podido conocer todo lo que ha sido hecho antes, puede conocer los demás lenguajes.

C. L.-S. No: aprehenderlos... no quiero decir aprehenderlos, eso no es aprehenderlos, de hecho, es imitarlos...

G. C. Ver cómo están hechos.

C. L.-S. ...hacer una transfiguración totalmente iusoria, puesto que no tiene más que la apariencia exterior del signo; evidentemente, el mensaje no está ahí, y empleo la palabra mensaje no en el sentido metafísico, sino en el sentido de la teoría de la comunicación

G. C. Todo pintor se ha convertido en un experto.

C. L.-S. Sí, sólo que no creo que baste con eso;



si piensa usted en los artistas de las sociedades que llamamos primitivas, también ellos conocen lo que se hace fuera. Claro está que no conocen lo que se hizo dos mil años antes que ellos, y que no conocen lo que se hace a dos mil kilómetros de ellos, pero conocen el arte de las poblaciones más cercanas, que puede ser tan profundamente diferente del suyo propio como el arte egipcio puede serlo del gótico o del barroco; pero su actitud no es una actitud de incorporación, sino que es, por lo contrario, una actitud de rechazo, es una preocupación por defender su propia "lengua", por la razón de que, si estas artes incorporasen demasiado liberal y demasiado fácilmente los elementos exteriores, la función semántica del arte, el papel que desempeña en el interior de la sociedad, se vendría abajo. Así, pues, ve usted, esta proliferación de maneras en algunos artistas creadores contemporáneos... no es lo mismo que la asimilación de idiomas extranjeros, sino una especie de juego gratuito con lenguajes.

G. C. Pero creo, no obstante, que hay que insistir —le pido disculpas por volver a esto— en el hecho de que, de todas maneras, es un fenómeno que caracteriza a pocos hombres, y a los mejores en el interior de cada arte; los cambios de manera se observan claramente en los más grandes, se ven en Picasso, en Giacometti.

C. L.-S. Estoy de acuerdo con usted, pero de todas maneras no descubro una diferencia fundamental entre estos dos callejones sin salida, valga la expresión, en que se encuentra la pintura contemporánea, o bien el callejón sin salida de Picasso, que le obli-

ga a hacer juegos malabares con maneras diferentes unas tras otras, porque los signos no conservan, de un sistema de signos, más que la función formal, en efecto, y hablando sociológicamente, no sirven para la comunicación en el seno de un grupo; o bien las tentativas de los abstractos, los cuales no multiplican, cada uno por su cuenta, los sistemas de signos, sino que cada uno de ellos trata de analizar su propio sistema, de disolverlo, de agotarlo totalmente, lo cual lo vacía entonces de su función significativa, al quitarle hasta su posibilidad de significar. Me parece que hay ahí dos acciones que son, tanto la una como la otra, acciones desesperadas y complementarias.

G. C. Con una cosa sorprendente: si repaso todo lo que usted ha dicho, veo que ha establecido hace un momento tres diferencias fundamentales, ¿no es así?

C. L.-S. Sí.

G. C. Después ha considerado el fenómeno del arte no de los tiempos modernos, sino moderno... Estimó que el impresionismo había podido superar la primera dificultad que se le presentó al arte moderno, y que el cubismo había podido superar la segunda. Ahora bien, ¿estaba contenido el cubismo, en cierta manera, en el impresionismo?

C. L.-S. Sí.

G. C. Y el arte abstracto está contenido, en cierta manera, en el cubismo. ¿No se podría pensar, *a priori* y antes de todo examen, que el arte abstracto habría de superar, precisamente, la tercera dificultad? Pero, a su juicio, es precisamente ese arte abs-



tracto el que se encuentra en el más grande callejón sin salida.

C. L.-s. No, no creo que pueda serlo, aunque, evidentemente, sería muy atractivo ver las cosas de manera simétrica...

G. C. ¿Se organizarían demasiado bien!

C. L.-s. Sí.

G. C. Entonces, me pregunto cómo es que...

C. L.-s. De todos modos, ve usted, estas tres diferencias...

G. C. ¡En el momento en que concibo la mayor esperanza...!

C. L.-s. ¿Sí?

G. C. Se me dice: no...

C. L.-s. Pero es que, entonces, le haría la objeción de que es necesario introducir una distinción, e inclusive una jerarquía, en estas tres oposiciones que tracé hace un momento. Las dos últimas, las que han podido ser superadas, tienen que ver con lo que los marxistas llamarían orden de las superestructuras, mientras que la primera, es decir, la función colectiva de la obra de arte, tiene que ver con la infraestructura. No basta con una evolución puramente formal, no basta con el dinamismo propio de la creación estética para superarla. En el momento en que chocamos con esta oposición, el arte, valga la expresión, se embraga sobre la realidad sociológica y resulta impotente para transformarla. En este sentido hablo del callejón sin salida.

G. C. ¿Que sólo observa en la pintura?

C. L.-s. No, no sólo lo observo en la pintura, pues me parece igual de notable en la música.

G. C. ¿Lo ve igualmente en el campo de la literatura, de la palabra escrita?

C. L.-s. En el campo de la poesía, sí, y probablemente también en el de la novela... no sé por qué límite... sí, me parece que... y por lo demás creo que es una observación bastante trivial, de algo que otros han sentido tanto como yo, la de que hemos llegado a una suerte de callejón sin salida, que hemos tomado conciencia de que estábamos hartos de oír la música como la habíamos oído siempre, de ver la pintura como la veíamos todos los días, o de leer libros compuestos como los que tenemos el hábito de leer. Lo cual explica una suerte de tensión un tanto malsana, diría yo, precisamente porque es demasiado consciente, que resulta de las experimentaciones, una voluntad de descubrir algo, siendo que las grandes revoluciones de esta clase, cuando son fecundas, se producen a un nivel mucho menos consciente que el del momento actual, en el que se intenta voluntaria, sistemáticamente, inventar formas nuevas, y me parece que éste es un signo, en efecto, de una crisis...

G. C. Pero ¿de una crisis que es fundamental, que puede llegar, si entiendo su pensamiento, hasta la desaparición completa de todo lo que llamamos las formas del arte...? ¿Manifestando, en primer lugar, su inutilidad?

C. L.-s. Sabe usted, desde un punto de vista etnográfico, que he cometido el error de dejarme apartar de él por usted... desde un punto de vista etnográfico, esto nada tendría de monstruoso o de escandaloso. Después de todo, el arte no siempre



ha desempeñado un papel tan importante en las sociedades humanas; conocemos sociedades que tienen una gran riqueza artística y otras que son extremadamente pobres a este respecto.

G. C. Sin duda. Por lo demás, hay señales que hablan en favor de lo que acaba de decir. Aunque no fuese más que la voluntad, afirmada por todos los creadores, en todos los campos, de integrar absolutamente vida y obra, de manera tal que no se las pueda separar. Tenemos ahí el signo de algo desesperado: Artaud quiere que su poesía sea él mismo, el pintor quiere que el cuadro sea él mismo, el músico quiere que el sonido sea él mismo, que no se pueda separar un cuerpo de la imagen, un cuerpo y un color, un cuerpo y un sonido, un cuerpo y una palabra.

C. L.-S. Sí, me parece que...

G. C. ¿Es porque todos piensan que color, sonido, imagen, que todo se les escapa?

C. L.-S. Puede ser el signo de que, como empieza a hacer falta la materia, se trata de hacer de toda capa un sayo.

G. C. Sólo que entonces nos vemos llevados a hacernos una pregunta... estoy dispuesto a reconocer que toda forma está condenada a la desaparición, que el arte mismo se ha convertido...

C. L.-S. ¡Observe que estas desapariciones serían transitorias, hablamos a nuestra escala!

G. C. Lo sé, lo sé, pero entonces me veo llevado a hacerme inmediatamente una pregunta: ¿cuál es la función del arte? ¿De la función que el arte cumple en la sociedad primitiva puedo deducir

cuál ha de ser una función del arte en nuestras sociedades contemporáneas? ¿Es que puedo verme llevado a pensar que todo arte se ha vuelto inútil para nosotros? ¿Que va a nacer algo que tal vez no sea un arte, o que, por lo contrario, la extinción del arte es natural y que nadie lo advertirá?

C. L.-S. No quiero hacer predicciones y lo único que deseo es que se fije en una laguna que había en lo que dije hace un momento, y que nos permite, en cierto sentido, agrandar el problema: debía que había, en toda creación estética, una suerte de disparidad entre los medios técnicos de que dispone el artista y la resistencia del proceso mismo de la creación —digamos: la resistencia del material—, y que esta disparidad, más o menos grande según las sociedades, pero real siempre, imponía al arte una función esencialmente significativa. Cuando no se puede producir un facsímil del modelo, se contenta uno (o elije uno) con significarlo. Añadiré ahora que esta disparidad no tiene que ver solamente con los medios. Puede haber insuficiencia de medios, y esta situación es común a las artes que llamamos primitivas en la acepción más amplia del término, es decir, tanto a los primitivos italianos como a los pueblos primitivos; o bien puede haber lo que yo llamaría un *exceso de objeto* y esto me parece muy notable en las artes de los pueblos primitivos, respecto de las cuales no podemos decir que la función significativa aparece siempre por causa de una insuficiencia técnica, pues hay poblaciones que llamamos primitivas y que han llegado a un extraordinario dominio técnico de sus



procedimientos de creación; usted sabe que la cerámica peruana precolombiana figura entre las más perfectas que se hayan fabricado jamás, que los tejidos arcaicos peruanos constituyen una de las cumbres de las artes textiles. Pero hay siempre, en los pueblos que llamamos primitivos, un exceso de objeto que recrea este margen, esta distancia, y que obedece a que el universo en el cual viven estos pueblos es un universo en gran parte sobrenatural. Siendo sobrenatural, es irrepresentable por definición, puesto que es imposible producir el facsímil y proporcionar el modelo; así, ya sea por falta, o ya sea por exceso, el modelo rebasa siempre su imagen, las exigencias del arte rebasan siempre los medios del artista. A este respecto, me parece que hay algo muy... bueno... inquietante, quizá, para el porvenir del arte en la evolución de nuestras sociedades contemporáneas: gracias al conocimiento científico, hemos logrado "reducir" los objetos hasta un punto muy considerable. Todo lo que podemos aprehender de los objetos, mediante el conocimiento científico, es algo que se les ha quitado ya, sustraído a la aprehensión estética, mientras que, para los primitivos, que no tienen conocimientos científicos, o muy pocos...

G. C. La zona del artista se reduce, quiero llegar a eso, por lo demás...

C. L.-S. Sí, sí, el objeto es mucho más considerable, los objetos son más pesados, más densos, están cargados de gran cantidad de cosas de las que nosotros hemos logrado purgarlo.

G. C. Habéis descarnado la materia del artista.

C. L.-S. ¿Quiénes habéis?

G. C. ¡Los hombres de ciencia! ¡Estoy convencido de ello! Pero, hace un momento dijo usted que la función significativa, si no he comprendido mal sus palabras, había nacido de la existencia de una disparidad. Me pregunto si es que la función significativa no se mantiene ahora gracias a la existencia de una imposibilidad, y de una imposibilidad que estriba principalmente en el hecho de que se ha reducido el margen de que dispone el artista; han reducido su dominio, y se ha visto llevado a comprobar una imposibilidad cada vez mayor, la de existir, y la nueva desesperación del artista —pues hay una mucho más sólida que aquella de la que se hablaba hace veinte años, creo yo— es precisamente el no sentirse legítimo, el no sentir que tiene un lugar, el no sentir que tiene algo que decir, el no sentir que tiene algo que ver; pero, de todas estas imposibilidades, está a punto, de todas maneras, de sacar formas. Tomemos un ejemplo del teatro: ¿uno de los más grandes hombres de teatro actuales —Samuel Beckett— no es el que expresa todo lo que estamos a punto de decir?

C. L.-S. No puedo seguirlo en una discusión teatral porque, usted me perdonará, pero soy alérgico al teatro. Cuando voy al teatro me queda la impresión siempre de que he penetrado por descuido en casa de los vecinos de abajo, que estoy oyendo una conversación que no me importa y que, por lo demás, ¡no me interesa! Entonces, hagamos a un lado al teatro. Bien...



G. C. ¡Reduzcamos todavía más la zona!

C. L.-S. Aunque, en un sentido, el problema sea el mismo, y que sea el aspecto extremadamente figurativo, "facsimilado", del teatro —el hecho de que sean hombres y mujeres de carne y hueso los que se pasean por la escena, siendo que lo que yo le pido al arte es que me permita escapar a la sociedad de los hombres para introducirme en otra sociedad—, también allí volveríamos a encontrar el problema de la significación.

G. C. Pero, entonces, ¿es que el objeto del artista no se ha convertido, haciendo a un lado el teatro, en esta imposibilidad de ser él mismo?

C. L.-S. Sí, creo que en esto tiene usted toda la razón.

G. C. En el orden de la poesía es verdad: Artaud corresponde a esta definición.

C. L.-S. En efecto, el arte actualmente tiende a no ser... el objeto escapa completamente, y tiende a no ser más que un sistema de signos.

G. C. El objeto yo no es macizo.

C. L.-S. Estoy de acuerdo con usted, sólo que esto aumenta, agrava la contradicción del arte contemporáneo, pues (y esto me parece ser completamente característico en los pintores abstractos) no tenemos más que un sistema de signos, pero "fuera del lenguaje", puesto que este sistema de signos es la creación de un individuo el cual, por lo demás, está expuesto a cambiar muy constantemente.

## ARTE NATURAL Y ARTE CULTURAL

GEORGES CHARBONNIER. Señor Lévi-Strauss, antes de que abandonemos la comparación entre el arte de las sociedades primitivas y el arte de nuestras sociedades, quisiera recordarle una observación que usted me hizo en cierta ocasión: hablábamos de la función del arte en general y del hecho de que la elaboración de una realidad adicional caracteriza a la obra de arte y que es esta elaboración misma la que permite reconocer una obra de arte. Quizá pronuncie yo una palabra imprudente: me preguntaba por si la función del artista es la de secretar la realidad. Me señaló usted que la expresión "secretar realidad" era, a la vez, demasiado simple y ambigua, que cualquier mala pintura o simple emborronamiento y, más generalmente, toda manifestación, añade realidad a la realidad y no por ello es necesariamente bello. Después, añadió: "sin embargo, debo reconocer que los surrealistas han mostrado una turbadora actitud a este respecto". ¿Qué entendía usted por eso?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Me acuerdo de que, hace años, mantuve una prolongada correspondencia con André Breton a este respecto. ¿Un documento, si es absolutamente original, es una obra de arte por este simple hecho, o se necesita algo más?. En la medida en que la obra de arte es un signo del ob-



jeto, y no una reproducción literal, manifiesta algo que no estaba inmediatamente dado a la percepción que tenemos del objeto, y que es su estructura, porque el carácter particular del lenguaje del arte es que existe siempre una homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante. A este respecto, el lenguaje articulado puede significar de cualquier manera; no hay homología entre las palabras y los objetos a los cuales se refieren, pues si no habría que volver a las antiguas ideas de la filosofía del lenguaje: que las semivocales líquidas se prestan particularmente para designar los cuerpos líquidos de esta familia, que empleamos vocales muy abiertas para designar objetos pesados, y así sucesivamente.

G. C. ¿Cree usted, entonces, que tiene totalmente razón el surrealista que objetiva el objeto para convertirlo en obra de arte? Esta silla, que se convierte en objeto al perder su función de silla, ¿realiza esta coincidencia de manera perfecta?

C. L.-S. En todo caso, eso me parece posible en la medida en que la obra de arte, al significar el objeto, logra elaborar una estructura de significación que guarda una relación con la estructura misma del objeto.

G. C. Entonces, ¿en la objetivación hay coincidencia por definición?

C. L.-S. Esta estructura del objeto no es dada inmediatamente a la percepción y, por consiguiente, la obra de arte permite realizar un avance del conocimiento.

G. C. ¿Es realizado o no este progreso por la ob-

jetivación? ¿Sería demasiado fácil, si se avanzase de antemano!

C. L.-S. Bueno, que no es necesariamente, que puede serlo...; precisamente, los grandes pintores como Ingres —éste me parece ser el secreto de Ingres, de haber sabido, a la vez, producir la ilusión del facsímil (no hay que pensar más que en sus chales de la India con sus detalles y pormenores de motivos y con sus matices) y que, al mismo tiempo, ese facsímil aparente destaque una significación que va mucho más allá de la percepción, hasta la estructura misma del objeto de la percepción...

G. C. Creo que los surrealistas han desempeñado un papel muy importante a este respecto, y en el campo de la plástica creo que han tenido una idea muy importante, igualmente, al imaginarse aquello a lo que llamaron el *ready made*; o sea, decido que este micrófono que tengo delante de mí es una escultura; está hecho, está acabado, el hombre lo ha construido para un determinado fin, pero yo decido que es obra de arte.

C. L.-S. Y sin embargo, el carácter del *ready made* —corríjame si digo una inexactitud— me parece que muy rara vez se redujo al objeto único; para hacer un *ready made* es necesario por lo menos que haya dos objetos.

G. C. Un solo objeto puede bastar... el famoso aparato sobre el cual se escurren las botellas y que Marcel Duchamp consideraba, por ejemplo.

C. L.-S. Inclusive en este caso no es verdad, porque no será el escurridor de botellas del sótano o de la bodega...



G. C. Sí, sin duda, ¡pero es lo que quiero decir!  
C. L.-S. ¡Bueno! Estará colocado sobre un mueble, se encontrará en una sala...

G. C. ¡Precisamente, lo voy a aislar!

C. L.-S. ...y, por consiguiente, no será tal, no se convertirá en obra de arte más que en el contexto nuevo en el que lo situemos.

G. C. Absolutamente, y por que así lo he decidido.

C. L.-S. Así es.

G. C. Dicho de otra manera, me parece que es precisamente lo contrario, que aparto el significado del significante.

C. L.-S. No.

G. C. No acerco dos estructuras.

C. L.-S. ¡Pero si las acerca!

G. C. Me parece que aparto dos estructuras.

C. L.-S. No estoy de ninguna manera... ¡no estoy de acuerdo con usted! El escurridor de botellas que tengo en el sótano es, en efecto, el significante de un determinado significado; dicho de otra manera, es un aparato que sirve para escurrir botellas. Si lo coloca usted en la chimenea de una sala, está claro que disocia, que rompe esta relación significado y significante...

G. C. ¡Ni hablar de botellas!

C. L.-S. En ese momento efectuó usted una fisión semántica.

G. C. Sí, es lo que quiero decir.

C. L.-S. Pero esta fisión semántica se realiza en provecho de una fusión, pues el hecho de haber relacionado este objeto con otros hace destacar en él algunas propiedades estructurales que ya tenía,

de armonía, de equilibrio, o bien quizá de rareza o de agresividad —si evoca un esqueleto de pez con espinas—; hace usted que se manifiesten propiedades que, por lo tanto, se encontraban latentes en él.

G. C. Lo entiendo, lo entiendo, pero separando el significante del significado.

C. L.-S. Pero apartándolo en beneficio de una fisión imprevista de otro significante y de otro significado.

G. C. ¡Ahí está! Estoy dispuesto a reconocer esto, pero de todas maneras he procedido por separación.

C. L.-S. Efectúa entonces, valga la expresión, una nueva "distribución" de la relación entre significante y significado, una distribución que estaba dentro de lo posible, pero que no había sido realizada abiertamente en la situación primitiva del objeto. Así pues, en cierto sentido se lleva a cabo una obra de conocimiento, pues se descubren en este objeto propiedades latentes que no eran perceptibles en el contexto inicial; esto es lo que hace el poeta cada vez que emplea una palabra o un giro de manera que se sale de lo común.

G. C. Sin duda, pero entonces me veo llevado a preguntarme por si Marcel Duchamp, cuando tuvo esta idea, no trazó un camino absolutamente ilimitado. En efecto, ¿qué es lo que me impide objetivar cualquier objeto? ¿Qué es lo que me impide considerar como un *ready made* cualquier objeto? ¿Es que no hay aquí una nueva manera de llegar a lo real, al magnificar cada cosa hasta convertirla en objeto de arte?



C. L.-S. Digamos que no se trata de cualquier objeto; no todos los objetos son necesariamente tan ricos en estas posibilidades latentes; serán algunos objetos, en algunos contextos.

G. C. ¿No se podría generalizar más y decir: todo objeto en el más vasto de los contextos?

C. L.-S. Pero estoy convencido de que se puede generalizar y si yo quisiese —no como etnólogo— predecir lo que podría ser la pintura de mañana en función de mis predilecciones personales, anunciaría una pintura anecdótica y superlativamente figurativa (¿pero estos términos no pueden aplicarse, en un sentido, a una obra tan perfecta como los *Funerales de Foción* de Poussin?), es decir, una pintura que en vez de tratar de escapar a este mundo objetivo que de todas maneras es el único mundo que nos interesa como hombres, o en lugar de contentarse con el mundo objetivo en el cual evoluciona el hombre moderno y que no le parece ser extremadamente satisfactorio, ni para los sentidos, ni para el espíritu, se esfuerza, con toda la aplicación técnica de la pintura más tradicional, en reconstituir a mi alrededor un universo más vivible que aquel en el que me encuentro, no...

G. C. ¡Ah! Usted conserva la obra de arte mientras que yo pensaba en que si debe desaparecer que lo haga en provecho de la realidad misma.

C. L.-S. ¿Si?

G. C. En el fondo, si el artista desaparece, la lección es, quizá, que lo real mismo es obra de arte, que ningún objeto tiene una función privilegiada ni ha de considerarse en un determinado contexto.

C. L.-S. Insisto mucho en esto porque creo que corremos el riesgo de caer en una confusión que sería extremadamente peligrosa: no es cada objeto lo que es obra de arte, son algunas disposiciones, algunos ordenamientos, algunos acercamientos entre los objetos. Exactamente como las palabras del lenguaje. En sí mismas, tienen un sentido muy desvaído, casi vacío y no cobran verdaderamente su sentido más que en un contexto; una palabra como "flor" o como "piedra" designa una infinidad de objetos muy vagos, y la palabra no cobra su sentido pleno más que en el interior de una frase. En los *ready made*, independientemente de que quienes los inventaron hayan tenido o no plena conciencia de ello (aunque creo que sí hayan tenido conciencia, pues a los surrealistas jamás les faltó vigor de pensamiento teórico), son las "frases" hechas con objetos las que tienen un sentido, y no el objeto solo, se haya dicho o hecho lo que se quiera. Es un objeto en un contexto de objetos y, claro está, podríamos concebir, en el caso límite, que una civilización que quedase totalmente prisionera, valga la expresión, de su universo técnico y material...

G. C. ...lo considere como obra de arte?

C. L.-S. ...llegue a ordenarlo de diversas maneras: una manera, o algunas maneras, que serían las maneras utilitarias y científicas y otras que serían maneras gratuitas y artísticas, y que la diferencia entre ambas no dependiese más que de los ordenamientos. Una conchita no es lo mismo en una galería del Museo de Historia Natural o sobre la mesa del aficionado a las curiosidades... y de igual



manera, algunas curvas son ecuaciones para el matemático, o son objetos maravillosos.

G. C. Sí, lo que el escultor utiliza por lo demás.  
C. L.-S. Pero...

G. C. Pero me preguntaba si no se podría llegar hasta la coincidencia, hasta hacer coincidir absolutamente las dos disposiciones

C. L.-S. No creo que a partir del momento en que nos lanzásemos por este camino —y me doy cuenta de que esta civilización puede lanzarse por él— se lograría frenar el movimiento y detenerlo en el punto en el que usted piensa, de una simple redistribución literal. Se avanzaría cada vez más en el sentido de la división, de la recomposición, y ¿a dónde se llegaría? Quizá a una pintura minuciosamente figurativa, pero en la cual el artista, en vez de ponerse ante un paisaje y darnos una visión más o menos traspuesta e interpretada, se pondría a fabricar superpaisajes, como no ha dejado de hacerlo la pintura china; sería más bien en esta dirección donde descubriría yo una solución de la contradicción actual: en una suerte de síntesis de la representatividad, que podría de nuevo llevarse hasta un punto extremo, y de la no-representatividad, que actuaría en el plano de la libre combinación de los elementos.

G. C. Pues bien, me gustaría que representatividad y no-representatividad pudiesen coincidir en ocasión de lo real para cada uno.

C. L.-S. Pero yo me puedo imaginar perfectamente que vivo ante un gran paisaje, conozco... Tal vez le sorprenda lo que le voy a decir, por que voy a

citar pintores menores que, por lo demás, muy curiosamente, son los únicos a los cuales en la actualidad sigo siendo sensible: por ejemplo, hablemos de esos grandes cuadros de Joseph Vernet que representan los puertos de mar de Francia del siglo XVIII, los que se ven expuestos en la gran sala del Museo de la Marina, y que figuran entre los raros cuadros que me causan siempre una emoción muy profunda. Me imagino perfectamente que pueda vivir ante esos cuadros y que las escenas que representan pasen a ser, para mí, más reales que las que me rodean. Ahora bien, el valor que tienen para mí obedece a que me ofrecen la posibilidad de revivir esa relación entre el mar y la tierra que existía todavía en aquella época, esa instalación humana que no destruía completamente, sino que más bien arreglaba las relaciones naturales de la geología, de la geografía y de la vegetación, restituyendo así una realidad de predilección, un mundo de sueño en el que podemos encontrar refugio.

G. C. Tendría entonces que reconocer que tiene usted razón en todos los planos y que me he dejado extraviar en una mala dirección.

C. L.-S. Creo que estamos orientados en la misma dirección, pero que no vemos exactamente la misma manera concreta en que esta orientación o esta reorientación de la pintura... el punto en que culminará. Creo yo que desembocará, para decirlo de una vez, en la pintura de género.

G. C. Estoy dispuesto a contemplar que todo arte desaparezca completamente y que lo real mismo sea aceptado por el hombre como obra de arte.



C. L.-S. ¡Ah! El hombre, de todas maneras, se aburriría muy rápidamente allí, ya que, después de todo, estas combinaciones de que hablamos, esta manera de reordenar objetos para que resalten sus propiedades latentes, todo esto es posible pero muy limitado; al cabo de un tiempo, se daría la vuelta, y la prueba mejor de esto me parece a mí que es la de que no ha ocurrido por primera vez, en nuestra historia, que se produzcan cosas exageradas. El interés por el *ready made* (corríjame si estoy en un error) apareció con Benvenuto Cellini, que cuenta en sus memorias cómo se paseaba a lo largo de las playas, recogiendo conchas, objetos trabajados por el mar, y que encontraba en ellos una fuente de inspiración...

G. C. Sí. En este sentido, podemos considerar otras épocas.

C. L.-S. Hubo igualmente, en vísperas de la Revolución francesa, la gran boga de los gabinetes de curiosidades. Se compraban minerales o conchas para ofrecerlos como bibelotes. Nos encontramos de nuevo en una época de esta clase.

G. C. Sí, pero esos *ready made* los tomamos poco de la naturaleza, hoy preferimos el objeto manufacturado a la naturaleza.

C. L.-S. Lo sé, y el objeto manufacturado...

G. C. Es más el hierro viejo que... la raíz.

C. L.-S. Sí, pero desde este punto de vista la naturaleza es de todas maneras muchísimo más rica que la cultura; se agotan pronto los objetos manufacturados, por comparación con la fantástica diversidad de las especies vegetales y las especies ani-

males... en fin, este carácter nuevo del *ready made* es una suerte de último recurso, antes de volver a la gran fuente

G. C. Sí, pero distingamos: ¿este *ready made* de que hablamos en este momento, no es aquel del que yo hablé antes!

C. L.-S. De acuerdo.

G. C. No es lo mismo, de ninguna manera. Cuando hablaba de una generalización de una función del *ready made* no pensaba ni por un momento en limitarme a los objetos manufacturados por el hombre o a sus formas degradadas por la herrumbre o alguna otra alteración semejante.

C. L.-S. ¡Lo entiendo!

G. C. Pensaba yo en cualquier cosa de la naturaleza.

C. L.-S. Sí, pero entonces caeríamos de nuevo en una situación ya conocida, y que se caracteriza por períodos muy breves, ya que, inclusive en lo que podemos llamar arte natural, el hombre no tarda en aburrirse y experimenta de nuevo la nostalgia de un arte humano.



## DEL ARTE COMO SISTEMA DE SIGNOS

GEORGES CHARBONNIER. Señor Lévi-Strauss, quisiera hacerle una pregunta muy relacionada con una pregunta que ya le hice. Con razón o sin ella, yo, que no soy ni sociólogo ni etnólogo, creo observar en sociedades modernas como la nuestra un corte o separación en el interior del grupo. Quiero decir que me parece que una parte del grupo se consagra, *grasso modo*, a lo que podríamos llamar el orden económico y otra parte a la secreción de la cultura. Lo que le pregunto es esto: ¿en las sociedades que constituyen el objeto de sus observaciones, se observa un fenómeno semejante? Es claro que esta pregunta abarca a otra: ¿lo económico está encajado en la cultura o no?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Nuevamente, me parece difícil proporcionarle una respuesta general, que valga para la totalidad de las sociedades que estudian los etnólogos.

El carácter esotérico de la cultura aparece, creo yo, en gran número de sociedades. Basta con pensar en las castas de sacerdotes, en las confraternidades de brujos, para encontrar algo análogo a lo que usted describe. Tengo la impresión de que el corte al que hace usted alusión, en lo que respecta a nuestras sociedades, obedece menos al hecho de que no son los mismos individuos los que se en-

tregan a estas actividades diferentes que a la falta de contactos personales entre ellos. Después de todo, en una sociedad indígena, el brujo puede ser un especialista, pero de todas maneras es mi vecino, vive en la puerta de al lado, lo conozco, me lo encuentro todos los días, tengo que ver con él, en lo tocante a muchas ocupaciones o intereses locales. Sin duda, tengo presente que es un brujo, y que, en calidad de tal, es depositario de un saber trascendente, pero no hay en nuestras relaciones ese elemento de extrañeza que en nuestra sociedad, creo yo, se explica esencialmente por el hecho de que, para poner un ejemplo muy sencillo, el obrero de la casa Renault no tiene oportunidad, ni siquiera poco frecuente, de tratar a un compositor de música o a un pintor.

G. C. Sí, entiendo perfectamente lo que me acaba de contestar y comprendo por qué ha elegido ese ejemplo. Sólo que este ejemplo no corresponde muy exactamente a la cuestión que quería plantear, que he planteado mal, hubiese deseado colocar al lado del "obrero de la casa Renault" a todos aquellos que se consagran al orden económico. Entre ellos y los otros creo observar un corte o separación.

C. L.-S. ¿No cree usted que obedece en cierta medida a la gran densidad, al gran volumen de nuestras sociedades, que hace que gentes que se dediquen a ocupaciones diferentes no tengan ocasión de conocerse y tratarse?

G. C. Sí, creo que, aunque se conociesen, existiría una determinada desconfianza. Creo que es una desconfianza que se ejerce contra algunos órdenes de



conocimiento; y digo algunos órdenes, en plural, para no reservar exclusivamente al conocimiento científico todo lo que acabo de decir. Creo que lo que acabo de decir tiene validez no sólo para el conocimiento científico sino también, ¿se puede decir?, "para el conocimiento artístico". En resumidas cuentas, de manera general, el que secreta la cultura, sea hombre de ciencia, sea artista o intelectual por todos conceptos, no tiene interés en nuestra sociedad. Y no solamente no tiene interés, sino que se desconfía de él; el resto de la nación —el resto del grupo más bien— desconfía de él, y es esto lo que yo me preguntaba: ¿es que, en la sociedad primitiva, ocurre lo mismo?

C. L.-s. No podemos reconocernos en sociedades que, por definición, son extremadamente diferentes de la nuestra, están muy alejadas de ella, y entonces no se qué interés tiene la comparación; no podemos hacer como si, a pesar de todas estas diferencias, fuesen semejantes. Pide usted lo imposible, pues hay casi una contradicción en los términos. Si encontrásemos, en estas sociedades, configuraciones del mismo tipo que las que encontramos en las nuestras...

G. C. Pertenecerían al orden de nuestras sociedades.

C. L.-s. Exactamente.

G. C. Lo entiendo. ¿Cree usted que, si pudiese existir un contacto en el interior de nuestra sociedad, este corte que creo descubrir no existiría?

C. L.-s. ¡Oh! No digo que no existiría puesto que —aunque parezca contradecirme en lo que indiqué líneas arriba— en sociedades mucho más pe-

queñas, compuestas por unos centenares o millares de personas, en las que, por consiguiente, esos contactos personales que el otro día llamaba yo relaciones auténticas, existen entre los individuos, hay no obstante cortes definidos, no por los conocimientos esotéricos, sino por las especialidades. Y, además, no hay un límite entre los dos, puesto que a una mujer que fuese una excelente alfarera no se la consideraría como tal más que en razón de algunas afinidades con el mundo sobrenatural y de poderes mágicos detentados por ella, por haberlos heredado, comprado o recibido.

G. C. Hasta tal punto que, poniendo como ejemplo el campo de lo que llamamos "arte" en la sociedad que usted observa, el arte del grupo es aceptado por todos, sin restricción.

C. L.-s. Ciertamente. En efecto, está incorporado íntimamente a la vida del grupo. Si trata uno de buscar un lenguaje común, que permita expresar esta diferencia que usted percibe intuitivamente —y ante la cual yo me hago a un lado, porque es difícil darle una expresión lógica—, lo que no hay en las sociedades que llamamos primitivas, o lo que no se encuentra más que excepcionalmente (me abstengo, de nuevo, de formular una ley general), es esa relación que es la base misma de nuestra concepción moderna de la actividad artística, la relación entre el creador, por una parte, y por otra parte el espectador, o el oyente, si se trata de música. Esta dualidad no existe más que de manera excepcional en las sociedades primitivas, porque la función del arte no es probablemente la misma. El



papel de signo de la obra de arte parece ser más acusado; en todo caso, corresponde más exactamente a la función sociológica asignada al arte en tales sociedades.

G. C. Sin que exista la idea de que el arte es un lenguaje.

C. L.-S. La idea de que el arte sea un lenguaje puede existir de manera completamente literal. No se necesita pensar más que en esas estructuras pictográficas, primero... que se hallan a mitad de camino entre la escritura, es decir, el lenguaje, y la obra de arte; y, sobre todo, en esa riqueza simbólica que discernimos en las obras, no diré yo que de todas las poblaciones que llamamos primitivas, pero, por lo menos, de buen número de ellas: los indios de la América del Norte, por una parte, algunas poblaciones africanas del Sudán, del Congo o de más al sur, por otra parte, en las que cada objeto, inclusive el más utilitario, es una suerte de compendio de símbolos, accesibles no sólo al autor, sino a todos los utilizadores.

G. C. Sí, lo cual no es, de ninguna manera, la situación para nosotros.

C. L.-S. Para limitarme a un ejemplo elegido entre los más sencillos, diré que en algunas poblaciones africanas no se acostumbra que la mujer y el hombre coman juntos, y menos aún que conversen en esta ocasión; la alimentación tiene un carácter tan íntimo como la eliminación en nuestra propia sociedad; cuando la mujer quiere amonestar a su marido, le encarga a un tallador de madera lo que podríamos llamar, para abreviar, una tapa de so-

pera, adornada con motivos simbólicos que, en general, hacen referencia a proverbios corrientes; pues las sociedades africanas son muy ricas en proverbios. Y, por consiguiente, es el plato mismo, el recipiente en el cual un hombre consume su alimento, lo que constituye, al mismo tiempo, un mensaje, descifrado por el destinatario solamente, o ayudado por un especialista al que se le pide consulta.

G. C. Sí. Hasta el punto de que la distinción que hacemos entre "arte" y "folklore" es inconcebible.

C. L.-S. Es decir, que hay una incorporación mucho más rápida, y casi inmediata, de las innovaciones artísticas a la cultura del grupo. Sin embargo, la diferencia es de grado más que de naturaleza; tenemos tendencia a creer que el arte popular se elabora en lo más profundo del inconsciente colectivo y que las formas en que se manifiesta se remontan a un pasado muy lejano. Es verdad en algunos casos, pero no siempre. Los motivos en forma de rueda o de roseta que se observan todavía en el mobiliario popular, sobre todo en Bretaña y en el País Vasco, tienen un origen muy arcaico, puesto que los encontramos también en varias regiones periféricas de Europa e inclusive de África. En cambio, la mayoría, o quizá la totalidad, de nuestras rondas populares o de nuestras canciones infantiles no son legado de un pasado muy remoto, y, las más de las veces, se las puede atribuir a una determinada canción que estuvo de moda en la sociedad parisiense en el siglo XVIII y que se difundió por el conjunto del país, descendiendo de los medios nobles o burgueses a las capas populares.



Detrás de lo que llamamos "arte popular" hay algo extremadamente complejo; hay un doble movimiento: de conservación, por una parte, y, por la otra, de divulgación o de popularización de temas que, originalmente, fueron temas nobles, o considerados como tales.

G. C. Nada de lo que tiene que ver con el arte es ajeno al etnólogo. Se llega siempre a esta conclusión.

C. L.-S. ¡Oh!, ciertamente no puede desinteresarse de él, en primer lugar porque el arte es parte de la cultura, y tal vez por una razón más precisa aún: el arte constituye, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura, que es el tipo mismo de los fenómenos que estudian los etnólogos.

G. C. En este caso, ¿diría usted que el arte es siempre un lenguaje? ¿Que constituye un lenguaje?

C. L.-S. Ciertamente, pero no cualquier lenguaje. Hemos hablado ya de ese carácter artesanal que es, quizá, el denominador común de todas las manifestaciones estéticas; el hecho de que, en el arte, el artista nunca sea totalmente capaz de dominar los materiales y los procedimientos técnicos que emplea. Si lo fuese, y aquí creo que podemos percibir la razón de la generalidad del fenómeno...

G. C. ¡Si fuese capaz, no habría arte!

C. L.-S. Si fuese capaz, llegaría a una imitación absoluta de la naturaleza. Habría identidad entre el modelo y la obra de arte y, por consiguiente, habría reproducción de la naturaleza y ya no creación de una obra propiamente cultural; pero, por

otra parte, si el problema no se plantease, es decir, si no debiese haber ninguna relación entre la obra y el objeto que la ha inspirado, nos encontraríamos frente a un objeto de orden lingüístico, y ya no frente a una obra de arte. Lo propio del lenguaje—como lo ha señalado tan vigorosamente Ferdinand de Saussure— es ser un sistema de signos que no guardan relaciones materiales con aquello que tienen por misión significar. Si el arte fuese una imitación completa del objeto, ya no tendría carácter de signo. Hasta tal punto que, a mi juicio, podemos concebir el arte como un sistema significativo, o un conjunto de sistemas significativos, pero que se queda siempre a medias entre el lenguaje y el objeto.

G. C. Cuando se leen los artículos de críticos de arte se advierte que emplean constantemente la palabra "lenguaje", no exactamente en el sentido de su definición, lo que es natural, pues el crítico de arte no es etnólogo. Pero se tiene la impresión de que la palabra "lenguaje" ya no quiere decir nada.

C. L.-S. En efecto, hay un uso completamente abusivo del término "lenguaje" o, en general, de las expresiones lingüísticas. En el fondo me parece a mí que cuando el crítico de arte o el artista hablan de "lenguaje" probablemente quieren decir algo como "mensaje", e indiciar con ello que el artista se dirige a un espectador o a un auditor. Es esta relación...

G. C. Sí, en efecto, dicen "lenguaje" por no decir "mensaje".



C. L.-S. Sí, porque "mensaje" se impregna fácilmente de significación mística, sin razón por lo demás, pues el término "mensaje" es empleado por los ingenieros de la comunicación de manera precisa y objetiva.

G. C. Para el artista es una palabra mesiánica. Así también despierta la desconfianza de muchos artistas.

C. L.-S. Exactamente. Pero la utilización del término "lenguaje" no me parece peligrosa, puesto que acabamos de decir que todo arte es lenguaje, si no mal empleado a menudo, y para descubrir un lenguaje o un mensaje allí donde, en realidad, no lo hay. Si todo arte es lenguaje, no lo es por cierto en el plano del pensamiento consciente. Quiero decir que todos los medios que están a disposición del artista constituyen otros tantos signos, y que la función de la obra de arte es la de significar un objeto, la de establecer una relación significativa con un objeto.

G. C. Me veo llevado a pedirle que me diga con alguna precisión cuál es la relación que existe entre arte y significación y cuál es la diferencia que conviene establecer entre arte y lenguaje, en el sentido lingüístico del término.

C. L.-S. Volveré a la distinción que esbozaba hace un momento, a saber, que el lenguaje articulado es un sistema de signos arbitrarios, sin relación sensible con los objetos que se propone significar, mientras que, en el arte, sigue existiendo una relación sensible entre el signo y el objeto.

G. C. ¿Diría usted exactamente lo mismo en lo que concierne a la poesía? Creo entender que la

poesía que emplea palabras, es decir, que se coloca aparentemente en el dominio de la lingüística; tiene, sin embargo, la pretensión de significar fuera de la lingüística.

C. L.-S. Tiene usted razón y, en el caso de la poesía, hay que modificar, ya que no el fondo de la definición que proponía hace un momento, sí por lo menos su expresión; yo decía que el arte se encontraba a mitad de camino entre el objeto y el lenguaje; diré ahora que la poesía se halla a medio camino entre el lenguaje y el arte, en la aceptación más general de este término. El poeta se halla frente al lenguaje como el pintor frente al objeto. El lenguaje se convierte en su materia prima, y es esta materia prima la que se propone significar, no exactamente las ideas o los conceptos que podemos tratar de transmitir por el discurso, sino esos grandes objetos lingüísticos que constituyen conjuntos o trozos del discurso.

G. C. Se engañaría acerca de lo que hace verdaderamente; el poeta estima que el empleo *conceptual* de la palabra es un empleo secundario degradado.

C. L.-S. Si me permite usted una comparación un poco tirada de los pelos, el poeta se porta respecto del lenguaje como un ingeniero que tratase de constituir átomos más pesados a partir de átomos más ligeros; los objetos lingüísticos que fabrica el poeta son más pesados que los de la prosa; añade a la expresión lingüística dimensiones nuevas y, en la poesía tradicional, se ven aparecer claramente estas exigencias complementarias en la rima, el metro y todas las demás reglas de la prosodia. O también,



el poeta procede por desintegración, como Rimbaud. Así pues, la poesía parece situarse entre dos fórmulas: la de la integración lingüística y la de la desintegración semántica.

G. C. Las dos son al mismo tiempo.

C. L.-S. Sí. Son por cierto indisolubles, pero se trata siempre de tomar el lenguaje como objeto y de triturar este objeto para añadirle, o para extraer de él, una significación suplementaria.

G. C. Sí, por la paradoja de que el poeta pretende, como todos los artistas, por lo demás —pero creo que es más claro en el caso del poeta—, el poeta pretende significar más allá de la significación, más allá del lenguaje. La palabra, según el poeta, sería algo que le permitiría utilizar el lenguaje para salir completamente del lenguaje, y decir más cesando totalmente de significar, lo cual, en el plano de la lógica, no significa nada, tengo entendido.

C. L.-S. No. En fin, esto depende totalmente del sentido que se le dé a las palabras. Si quiere decir con eso que la expresión artística, plástica, poética o musical aspira a constituir un lenguaje, pero que no sea el lenguaje articulado propiamente dicho, —no, absolutamente, en el caso de la pintura o de la música, o que sea otro uso del lenguaje articulado, en el caso de la poesía— esto me parecería ser completamente cierto. Si quiere, en cambio, enunciar en nombre del artista una pretensión a la significación, más allá de todo lenguaje posible o concebible, esto me parecería una contradicción en los términos.

G. C. Advierto la contradicción en los términos.

Además, no pretendía hablar en nombre del artista, en nombre de otro. Creo observar en todas las declaraciones de los artistas, sean pintores o sean poetas, la presencia de esta voluntad. En el caso de los músicos, las cosas son quizá diferentes. Nunca he dicho que el músico se exprese como el pintor o como el poeta. Su vocabulario es diferente y sus pretensiones parecen ser diferentes.

C. L.-S. Sí, pero también aquí hay que distinguir. Puede usted mencionar una actitud psicológica y subjetiva de parte del artista. Después de todo, lo que importa no es lo que el artista piensa, sino lo que hace. Si no fuese ése el caso, no tendría necesidad de escribir poemas, o música o de pintar cuadros. Escribiría libros, simplemente.

G. C. Naturalmente.

C. L.-S. Así pues, si observa usted, en los artistas que conoce, que formulan sus aspiraciones o sus pretensiones de manera que sea lógica o psicológicamente inaceptable, yo contestaría: “no tiene importancia...”

G. C. Reconozco que solicito poco la expresión de sus pensamientos. No he oído a artistas expresarse con tanta precisión, formular con tanta exactitud la paradoja. Pero observo que si solicito sus términos llego siempre a esta contradicción.

C. L.-S. Lo importante es lo que hacen y no lo que creen hacer.

G. C. Naturalmente.

C. L.-S. Y, menos aún, las razones subjetivas que se dan a sí mismos. Las más de las veces, en toda especie de creación o de descubrimiento, la manera



en que quien la ha realizado ha tomado conciencia de la misma, o se ha formulado, es muy diferente del resultado objetivo que ha obtenido.

G. C. Sí. Pero creo también que el artista se expresa en estos términos con el deseo de penetrar en una zona o en un dominio en el que el análisis no podría penetrar. Para el artista, lo que distingue su arte del conocimiento es que cree hacer una cosa que no es objeto de análisis, una cosa a la cual nunca se le podrá aplicar el número. Y en ello veo yo su móvil más importante.

C. L.-S. Tanto si lo cree como si no, es cosa que carece de importancia, salvo para el psicólogo, y especialmente para el psicólogo de la creación estética. El verdadero problema es éste: ¿qué hace en realidad? ¿Es que está a punto, sin darse cuenta y quizá a pesar de sí mismo, de elaborar un sistema de signos que se superpone al lenguaje, o que puede existir al lado de todos los demás sistemas de signos, o bien —lo que me parecía mucho más peligroso— es que nos dice: elaboro este nuevo sistema de signos, elaboro este código nuevo, siendo que, de hecho, no elabora nada, salvo, tal vez, un pseudocódigo? Confieso que tal es, a menudo, la impresión que me deja la pintura abstracta, o supuestamente abstracta, ya que, en tal caso, escapamos a la distinción que hace un momento proponía entre lenguaje y arte; tenemos ahí, quizá, un sistema de signos, y un sistema de signos que pretende ser arbitrario con relación al objeto. Pero, ¿el lenguaje que se nos pretende imponer es todavía un lenguaje que se adhiere a la emoción estética, o es simplemente un

sistema de signos como cualquier otro, por ejemplo como los sistemas de señales de ferrocarril, de cuadrados o de círculos de colores diferentes, que poseen algunas significaciones para el conductor de la locomotora: la vía está libre, la vía está ocupada, un tren avanza en dirección opuesta o frena delante de este paso a nivel...? Pero siendo este sistema de signos arbitrario...

G. C. ¿Es seguro que lo sea?

C. L.-S. ¿Qué quiere decir?

G. C. No es seguro que estos sistemas de signos sean arbitrarios; quizá no es fortuito que se haya escogido el verde para significar "pase" y el rojo para significar "deténgase".

C. L.-S. Trata usted de ponerme en contradicción conmigo mismo, puesto que he sostenido en alguna parte que inclusive tales sistemas no eran completamente arbitrarios. No que no hubiese podido utilizar el verde para decir "la vía está libre"; y el rojo para decir "pase, la circulación está abierta", sino porque esta inversión, si se produjese...

G. C. No sería una inversión absoluta.

C. L.-S. ...no sería una inversión absoluta; el rojo seguiría siendo el rojo, es decir, una fuente de excitación física y fisiológica a la cual se ligan algunos matices de nuestras reacciones que no son totalmente arbitrarios.

G. C. Por lo demás, me parece paradójico elegir el rojo para significar "deténgase".

C. L.-S. Sí, podríamos, en efecto...

G. C. Es más bien la incitación a pasar.

C. L.-S. Podríamos entender el rojo como un sig-



no de calor, de comunicabilidad y el verde, por lo contrario, como un símbolo frío, un poco venenoso.

G. C. Podríamos pues descubrir aquí un sentido profundo y ligado...

C. L.-S. ¿Este sentido no es, de todas maneras, extremadamente pobre? Los sistemas de señales aparentemente arbitrarios que utilizamos no lo son por cierto tan completamente como quería hacérsenos creer la teoría. Pero lo son en gran medida, e incomparablemente más que los signos y los símbolos que emplea el pintor cubista o clásico, o que emplea el músico.

## LAS EXIGENCIAS DEL CÓDIGO

GEORGES CHARBONNIER. El pintor abstracto, dijo usted antes, pretende alejarse del objeto. Es verdad. Pero no pretende alejarse totalmente de la naturaleza. Por el contrario, pretende acercarse a ella, pretende que es precisamente en la medida en que abandona el objeto como puede decir más. Siendo el objeto un estorbo, un límite, una obligación de descripción y la imposibilidad de sintetizar rápidamente, el pintor abstracto dirá: mi tela abstracta me permite una síntesis más rápida, más completa —si podemos conectar completo y síntesis— que si me limito a un objeto y a la restitución del objeto.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. No quiero que se quede usted con la impresión de que frente a esta pintura adopto una actitud...

G. C. Sí, entiendo, pero es que trato...

C. L.-S. ...totalmente negativa. Puede seducirme, puede encantarme, puedo encontrarle grandes atractivos de color o de forma. Sin embargo, ante un cuadro abstracto, tendré siempre la misma vacilación: ¿lo colgaré de mi pared, o no me producirá una satisfacción igualmente grande un tronco arrojado por el mar a la playa o un trozo de piedra mineral? Una placa de malaquita, un trozo de ágata ¿no me propondrán motivos más sutiles, colores más luminosos y profundos, que nutrirán mejor mi en-



soñación, que excitarán todavía más mi pensamiento? O dicho de otra manera, no es el atractivo de esta pintura lo que pongo en duda, aunque para mí sea del mismo orden que el de las cosas. Es su carácter significativo...

G. C. Hablando exactamente...

C. L.-s. O su carácter significante, digamos, puesto que, naturalmente, es significativa: de la intención del pintor, de la época en que fue ejecutada...

G. C. ¡Ah, sí!, inclusive diría yo que cuando se encuentra uno en presencia de un pintor abstracto, de un pintor. Un pintor no es por fuerza el que pone colores sobre una tela...

C. L.-s. ¡Sí, pero no debemos citar nombres, para no ponernos a discutir sobre nombres!

G. C. Hay nombres que puedo citar. Pienso, por ejemplo, en Soulages o en Hartung... Pues bien, en presencia de una tela de Soulages o de Hartung, tengo la impresión de conocer totalmente al hombre. Hasta en sus opiniones políticas. Considero casos extremos. Exactamente como podría ver, o creo poder ver, en un determinado primitivo el ángulo desde el cual ataca a la sociedad.

C. L.-s. Pero ¿no cree usted que, en tales casos, cuya posibilidad admito por completo, lo que pasa en realidad es que...?

G. C. Creo que se puede distinguir muy claramente, en la pintura abstracta, entre lo que son manchas absolutamente no-significantes, en una organización puramente decorativa. A veces, en algunas pinturas, se manifiesta un salto. El hombre se manifiesta. No conozco de ninguna manera al hom-

bre cuando veo un Mathieu, por ejemplo. Si veo una pintura de Mathieu, no sé de ninguna manera quién es Mathieu. Si veo una pintura de Soulages sé inmediatamente quién es Soulages. La pintura se ha convertido en expresión poética del hombre en un caso. En el otro, no habría llegado a este nivel de ninguna manera. (Reconozco que quizá quería liberarse de él.)

C. L.-s. Pues sí, pero ¿no cree usted que, en un caso de este género, el pintor, cuando cree ser fiel a su fórmula, la traiciona y que, en cierta manera, a pesar de él se vuelven a introducir de manera subrepticia relaciones significativas, relaciones con el objeto?

G. C. Entiendo que bien puede ser así. Pero no estoy seguro de que así sea.

C. L.-s. Me gustaría tomar un ejemplo de la música. Encontramos en la música una situación un poco análoga, pero que me parece más fácil de discutir, porque ningún pintor abstracto, que yo sepa —pero usted sabe de estas cosas más que yo—, ha propuesto un sistema ni ha instituido un código. Me parece que cada quien trata de elaborar su código y de transformarlo a medida que va pintando, y de un cuadro al otro, mientras que la música serial nos pone en presencia de un intento consciente y sistemático de darle a la música una gramática nueva, destinada a sustituir a la gramática tradicional.

G. C. Sí, pero no está tan alejada.

C. L.-s. Sobre todo, es una gramática que funciona, creo yo, únicamente al nivel de la prosodia. Son



reglas poéticas, pero no son reglas lingüísticas, pues la esencia de las reglas lingüísticas, lo que hace que con sonidos en sí mismos arbitrarios lleguemos a diferenciar significaciones, es que estos sonidos están integrados en un sistema de oposiciones binarias, es decir, que se establece una jerarquía lógica en el seno de los valores articulatorios que nos sirven para diferenciar las significaciones.

Ahora bien, no entiendo claramente cómo el código serial lograría mantener o volver a encontrar tal jerarquía. La noción de oposición subsiste, pero no la articulación de las posiciones en sistema. En este sentido, el código parece ser más expresivo que semántico. A esto hay que añadir que cuando oímos una obra no exactamente serial, sino dodecafónica, como *Wozzek*, tenemos el sentimiento de escuchar una música que no nos desconcierta de ninguna manera, pero ¿no es que el sistema semántico de la música tradicional, el que expresa en esta jerarquía de las notas en el interior de la gama, las distingue en sensible, en tónica o dominante, encuentra un equivalente, sin que el músico lo haya querido, e inclusive sin que lo haya concebido claramente?

G. C. ¿De qué manera estas ideas lo llevan a considerar la música concreta?

C. L.-S. La música concreta me parece ser muy semejante a esa pintura abstracta de la que hablabamos hace un momento, es decir, una combinación de elementos, en función de predilecciones íntimas del pintor, o del compositor, pero fuera de toda regla semántica. Puede ocurrir que, por casualidad, surja una significación, tal y como, por casualidad,

en un objeto natural, piedra o corteza de árbol, se descubre de pronto un sentido y se "reconoce" una flor o un animal (pero, cuando digo un "sentido", no implico una semejanza a algo, que la raíz deba parecerse a un dragón...).

G. C. Lo comprendo.

C. L.-S. Simplemente, que lo percibimos bruscamente como una estructura y que este reconocimiento de la estructura en el objeto nos aporta una emoción estética, y que esto se produce al azar. Esto será así, sin que el artista lo haya concebido o querido, inclusive sin que haya sido realmente su instrumento.

G. C. No creo que el compositor de música concreta aceptaría estos términos.

C. L.-S. ¡Oh!, estoy convencido de que no los aceptaría.

G. C. Pero creo que un determinado número de escuchas tampoco los aceptaría. Puedo oír una obra de música concreta y sentirme conmovido. Inclusive puedo oírla y darle una forma en el espacio. Se proyecta de una manera distinta a la de una sinfonía de Beethoven. Se proyecta —para mí— más espontáneamente en el espacio. Si escucho la música de Philipot, por ejemplo, oigo algo que no tiene el mismo sentido, en el espacio, que la música de Beethoven o de Mozart.

C. L.-S. El gran peligro, para el arte, me parece ser doble. El primero es que en vez de ser un lenguaje, sea un seudolenguaje, una caricatura del lenguaje, un simulacro, una suerte de juego infantil sobre el tema del lenguaje, y que no llega a la sig-



nificación. El segundo peligro es que se convierta íntegramente en un lenguaje, del mismo tipo que el lenguaje articulado, con excepción del material mismo que utiliza, pues, en este caso, podrá significar sin duda, pero no traerá consigo emoción propiamente estética.

Lo que me llama la atención de lo que acaba usted de decir es que distingue usted la música de un concreto y la de Beethoven, o la de cualquier clásico o romántico, diciendo que no experimenta lo mismo y que, en un caso, organiza su percepción en el espacio, pero ¿es que esta posibilidad de organizar en el espacio —que no discuto, de ninguna manera— va acompañada de una emoción estética?

G. C. Sí, si la organización coincide con algo que ya existía en mí. Cuando oigo la música de Phillipot me pasa una cosa extremadamente curiosa: tengo la impresión de encontrar modos de percepción que me son personales. Me queda la impresión, cuando oigo esta música, de que el compositor me dice cómo percibo...

C. L.-S. Entonces, en tal caso, creo que encontraríamos de nuevo las condiciones mismas de la experiencia estética, puesto que me parece que lo que llamamos emoción estética está vinculado; bueno, es la manera en que reaccionamos cuando un objeto no significativo se ve elevado a un rango de significación. Por lo demás, esto fue expresado hace mucho tiempo, cuando Boileau escribió: "no hay serpiente, ni monstruo aborrecible que al ser imitado por el arte...", tomó un caso débil, pero lo propio mismo de la trasposición estética, de la promoción

estética, digamos, es llevar al plano de lo significativo algo que no existe en este modo o con este aspecto en estado bruto.

G. C. ¿Para usted el artista es alguien que aspira al lenguaje?

C. L.-S. Es alguien que aspira el objeto al lenguaje, valga la expresión. Está frente a un objeto y, verdaderamente, frente a este objeto, hay una extracción, una aspiración, que hace de este objeto, que era un ser de naturaleza, un ser de cultura, y es en este sentido en el que, como decía hace un momento, el tipo mismo de fenómeno por el cual se interesa el etnólogo, es decir, la relación y el paso de la naturaleza a la cultura, encuentra en el arte una manifestación privilegiada.

G. C. Sí. Es decir, que define usted una acción que no es la que el artista mismo define. El artista, en muchos casos, piensa, por lo contrario, que parte de lo significativo para ir hacia atrás. El artista cree, más bien, que pasa, que abandona la cultura para ir hacia la naturaleza. No digo que sea eso lo que hace. Digo que es lo que trata de hacer. En el dominio del arte, lo que llamamos cultura es algo que ha sido hecho por personas que se esforzaban, precisamente, por abandonar la cultura para recuperar la naturaleza. La voluntad del poeta tiene este sentido, y repito: su voluntad, lo que tal vez sea su acción verdadera, recibe de él un término peyorativo: literatura.

C. L.-S. Esto no es contradictorio en la medida en que la promoción de un objeto al rango de signo, si se logra, debe poner de manifiesto algunas



propiedades fundamentales que son comunes, a la vez, al signo y al objeto, una estructura que es manifiesta en el signo, y que está normalmente disimulada en el objeto, pero que, gracias a su presentación plástica o poética, aparece bruscamente y permite, además, el paso a toda clase de otros objetos. Así pues, estoy de acuerdo con usted. Hay un movimiento doble, una aspiración de la naturaleza hacia la cultura, es decir, del objeto hacia el signo y el lenguaje, y un segundo movimiento que, por intermedio de esta expresión lingüística, permite descubrir o percibir propiedades normalmente disimuladas del objeto, y que son esas propiedades mismas que tienen en común con la estructura y el modo de funcionamiento del espíritu humano.

G. C. Creo que se puede decir que no hay arte más que a condición de que se realice el segundo movimiento.

C. L.-S. Sí, por cierto.

G. C. Sin duda, no hay arte antes. Entonces ¿se ve usted llevado a no considerar como expresión artística la pintura abstracta?

C. L.-S. No puedo darle más que una respuesta muy subjetiva, pero, después de todo... sería yo muy mal etnólogo si, cuando discutimos estas cosas, no tuviese presente que usted y yo, por desgracia, no pertenecemos a la misma generación, que yo aprendí a mirar y a sentir frente a otros modelos que los que tiene usted ante los ojos y que, en mi esfuerzo por dar una justificación racional, no diré que de mi repugnancia, sino más bien de mi indiferencia ante la pintura abstracta, pues bien,

quizá no son buenos argumentos fundados en razón lo que le presento, sino más bien un intento de racionalizar una actitud histórica: la de algunos hombres de mi generación, o de mi círculo social, ante algo que no existía en la época en que eran adolescentes.

G. C. Este razonamiento quizá no tenga validez para mí, pues no soy lo bastante joven para no haber visto más que pintura abstracta.

C. L.-S. Pero es la que le ha permitido oponerse a sus contemporáneos o a la generación inmediatamente anterior...

G. C. Es verdad.

C. L.-S. Es seguro que la gran pasión que experimenté por el cubismo en mis años de adolescencia no descansaba solamente en una relación real y honrada entre los cuadros que miraba y mi propia persona. Era también la oportunidad de separarme de mis mayores y de oponerme a ellos.

G. C. Sí. Sé que se habla siempre de "oposición". Me molesta porque no es precisamente la oposición lo que uno busca, es otra cosa. Bueno... no es lo mismo, de ninguna manera.

C. L.-S. Hablábamos de la relación entre el arte y el lenguaje. Usted conoce la anécdota que cuenta Bergson a propósito de una campesina, que, estando de visita en una aldea lejana de la suya, fue a la iglesia y fue la única que no se rió de una broma del sacerdote durante el sermón. Al preguntársele la razón de su impasibilidad respondió: "no soy de esta parroquia". En todo fenómeno de lenguaje no hay sólo comunicación, hay también un esfuerzo por



elaborar modos de comunicación privilegiados que pertenecen a tal o cual grupo, generación o círculo.

G. C. Conozco aldeas del Corentin donde las palabras más comunes tienen acepciones que no son las de uso frecuente, aceptado. Conozco aldeas —no le diré sus nombres para no molestar a sus habitantes— donde taciturno, por ejemplo, significa alegre y donde la mayoría de las palabras se emplean de esta manera, hasta el punto que cuando se habla con propiedad no puede uno entenderse.

C. L.-S. Sí, pero es porque no podemos hacer abstracción del grupo cuando tratamos de comprender nuestras predilecciones por tal o cual modo de expresión artística.

G. C. Cuando le decía, hace un momento, que el poeta se coloca en el terreno de la lingüística, pero pretende escapar a la significación mediante un empleo privilegiado de la palabra, ¿es que esto evoca en usted, como filósofo, una actitud filosófica o no?

C. L.-S. Cuando pienso en la obra poética y en los procedimientos de creación que le son propios, no son imágenes ni consideraciones filosóficas ni metafísicas las que se me vienen a la mente. Veo mucho más a una suerte de químico que trata de realizar la síntesis de moléculas grandes; se trata de crear gruesos seres lingüísticos, objetos compactos, cuyos materiales son ya de naturaleza lingüística: una suerte de metalenguaje si quiere usted, pero sin darle al término "meta" ninguna connotación metafísica.

G. C. Lo que acaba usted de decir ¿se puede trasponer al dominio de la pintura? ¿Se podría, traspo-

niendo todos los términos, sostener algo semejante respecto del pintor abstracto? ¿A su manera, busca él, en el dominio de las formas y de los colores, moléculas grandes?

C. L.-S. No, hay una diferencia enorme. Los materiales de que se vale el poeta están ya dotados de significación. Son palabras o grupos de palabras las que tienen sentido y, al combinarlas, el poeta trata de modificar el sentido, de modularlo o de enriquecerlo, mientras que los materiales de que se vale un pintor abstracto, que son toques de colores, a partir del momento en que ya no guardan, expresamente, relación con lo real, no son elementos que posean en sí mismos una significación. Entonces, me dirá usted: es lo mismo en el lenguaje y, en efecto, es lo mismo en el lenguaje puesto que las unidades constitutivas de la lengua a las que los lingüistas llaman fonemas...

G. C. No tienen relación con la significación...

C. L.-S. No tienen afinidad con la significación. Así, *p* y *t* no tienen ninguna significación intrínseca, pero sirven para distinguir los dos sentidos que tienen las palabras "por" y "tu". Y podrá usted decir: es lo mismo en el dominio de la pintura; la mancha de color en la tela no tiene significación propia, sino que sirve para diferenciar significaciones. A lo cual respondería yo: sería verdad en la pintura que tuviese una relación, aunque fuese sumamente remota, con el objeto, en la que el toque de pintura serviría, por ejemplo, para oponer la forma y el fondo, el contorno y el color, la sombra y la luz y así sucesivamente... pero no en un



sistema en que la pincelada de pintura agotaría el sistema, donde no habría un segundo código *más allá de la pincelada de pintura misma* en el que el pintor consideraría que tenía derecho a formular sus reglas sobre un solo plano.

G. C. Pero, en este caso, la acción del pintor abstracto no puede eternizarse. Proseguirla es otra manera de volver a encontrar la decoración y de mantenerse en ella.

C. L.-S. En lo que me concierne, es de esta manera como reacciono ante la pintura abstracta; puede seducirme, pero sigo siendo víctima de su aspecto decorativo. Falta, a mi juicio, el atributo esencial de la obra de arte que es el de aportar una realidad de orden semántico.

G. C. Si considero la pintura abstracta, no puedo considerarla como un fenómeno gratuito. Si puedo determinar el momento preciso en que ha surgido, el instante preciso en que se ha manifestado por primera vez —bueno, en el supuesto de que pueda hacerlo—, sigue siendo verdad que la pintura abstracta se inscribe en una continuidad de la pintura.

C. L.-S. Indudablemente.

G. C. Así pues, se ve uno llevado a pensar que, por su existencia misma, corresponde a una ley interna de ese movimiento histórico al que llamaré la pintura. Desde este punto de vista, no puedo condenarla absolutamente y me veo llevado a pensar que la pintura abstracta es la continuación de los esfuerzos de Rafael y de Miguel Ángel.

C. L.-S. Yo también lo creo. El problema es saber si la evolución del arte pictórico, desde hace algu-

nos siglos, es una construcción de la pintura, o bien es una destrucción progresiva y si no contemplamos, en este momento, la última fase de esta destrucción.



## EI PORVENIR DE LA PINTURA

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Después de todo —y aquí el etnólogo recupera sus derechos— la pintura no es un modo constante de la cultura; una sociedad puede existir perfectamente sin arte pictórico. Así pues, podemos concebir que después del arte abstracto...

GEORGES CHARBONNIER. ¿Ya no haya pintura?

C. L.-S. Sí. Una suerte de despegó completo, que anuncie una era apictórica.

G. C. Conozco pintores que lo creen. No todos. En general, son pintores muy jóvenes los que piensan esto. Cuando son muy jóvenes, la opinión es menos aceptable, puesto que no sabemos qué es lo que corresponde a la pereza ante la naturaleza.

C. L.-S. No podemos, por lo demás, fundarnos en opiniones. Son fenómenos en escala colectiva que nos rebasan. De lo que se producirá mañana en este dominio, no tenemos idea, y no creo que podamos preverlo: ya sea una disgregación, una desintegración del arte pictórico que precedería a su desaparición, o ya sea un nuevo comienzo que prepararía esta suerte de Edad media en la que nos encontramos actualmente, sin darle al término ningún sentido peyorativo, sino porque me parece que, en las búsquedas y especulaciones de los pintores abstractos, hay cosas que se parecen un poco a algunos modos del pensamiento medieval: el esfuerzo hacia

una gnosis, es decir, hacia un saber que trascienda a la ciencia, hacia un lenguaje que sea un paralenguaje.

G. C. Sí, pero todo arte está caracterizado por lo que acaba usted de decir.

C. L.-S. Según las épocas, el arte se encuentra en una posición de hostilidad más o menos grande respecto del mundo exterior. Para los artistas del Renacimiento, la pintura ha sido quizá un medio de conocimiento, pero ha sido también un medio de posesión, y no podemos olvidar, cuando pensamos en la pintura del Renacimiento, que no fue posible más que gracias a esas inmensas fortunas que se estaban acumulando en Florencia y en otras partes, y que los pintores, para los ricos mercaderes italianos, fueron instrumentos por medio de los cuales tomaron posesión de todo lo que de hermoso y apetecible podía existir en el universo. Las pinturas de un palacio florentino evocan una suerte de microcósmos en el que el propietario, gracias a sus artistas, reconstituye a su alcance, en forma lo más real posible, todo aquello a lo cual da valor en el mundo.

G. C. Creo que un hombre como Max Ernst —no creo traicionar su pensamiento— diría que sí, por el contrario, la pintura abstracta tiene actualmente tantos aficionados, que se reclutan también, naturalmente, en la clase de la fortuna más grande, es porque en presencia de la pintura abstracta —y, aquí, contradigo todo lo que he dicho antes— uno no se hace preguntas, y ése es el reproche que le hace. Max Ernst la condena, precisamente, porque a su juicio no significa. Aquí, estoy llevando agua...



C. L.-s. Quizá no en el mismo sentido de lo que yo decía hace un momento.

G. C. No, no en el mismo sentido.

C. L.-s. Pero tampoco en un sentido contradictorio.

G. C. Dice que basta con considerar los países que compran la pintura abstracta. Son precisamente los países en los que nadie quiere hacerse preguntas, en los que se las quiere eliminar todas y en los que lo único que preocupa son los negocios. Se la compra, pues, porque es tranquilizadora y porque cuando levanta uno los ojos de la mesa de trabajo ninguna especie de pregunta de carácter religioso o social se le vendrá a uno a la mente. No se siente uno inquieto. Se siente uno tranquilo. Está uno confiado, y con la conciencia tranquila, frente a la pintura abstracta, lo cual, personalmente, es un punto de vista que yo no admitiría, completamente, al menos; no lo admitiría tan brutalmente.

C. L.-s. Haciendo a un lado el fondo de la tesis, podemos admitir que el papel del arte en la sociedad —y diría, entonces, en toda sociedad, pues, por una vez, estaría dispuesto a generalizar— no es simplemente el de aportar al consumidor (llamémoslo así) una gratificación sensible. El arte es también una guía, un medio de instrucción y yo diría casi que de aprendizaje de la realidad ambiente. He insistido ya en el hecho (y vuelvo a ello porque me parece ser importante) de que los cuadros impresionistas no implican simplemente una transformación, una revolución de la técnica pictórica y de la manera de mirar. Llevan a cabo también una revolución en el objeto de la pintura, lo cual hemos

formulado ya de la siguiente manera: los pintores clásicos, e inclusive los pintores románticos, no se interesaban más que por los paisajes nobles y grandiosos. Era necesario que hubiese montañas, árboles majestuosos, etc., mientras que el impresionismo se contenta con mucho menos: un campito, casitas, unos árboles más o menos desmedrados... y esta modestia en la elección del objeto no puede dissociarse del interés que siente igualmente el pintor impresionista por el aspecto fugitivo de las cosas, interés que reproduce, en el orden del tiempo, el que acabo de señalar en el orden del espacio.

G. C. Sí. Todas las series de telas, en principio, tienen el mismo objeto.

C. L.-s. Así es. Entonces, y cualquiera que pueda ser la admiración que sentimos por los impresionistas, no me parece injuriarlos decir: es de todas maneras la pintura de una sociedad que está a punto de aprender que debe renunciar a muchas cosas, a las cuales las épocas anteriores tenían derecho aún, y este ennoblecimiento, este advenimiento a la dignidad pictórica de los paisajes de las afueras, se explica quizá porque también ellos son bellos, sin que se hubiese sospechado antes, pero sobre todo los grandes paisajes que inspiraron a Poussin son cada vez menos accesibles al hombre del siglo XIX. No tardarán en desaparecer. La civilización está a punto de destruirlos casi por doquier y el hombre debe aprender a contentarse con alegrías más modestas.

G. C. Sí, proyectar la misma cantidad de belleza sobre las cosas que no son bellas en sí.

C. L.-s. Sí. Es la señal de que el mundo está a



punto de cambiar, y ese trastorno que vemos aparecer con el impresionismo, cuando lo comparamos con las obras anteriores, me parece que lo percibimos de nuevo con el cubismo, que pretende enseñar a los hombres a vivir de acuerdo, ya no con los pequeños paisajes de las afueras (pues Montmartre se estaba llenando ya de inmuebles de aspecto harto deprimente), sino con los productos de la industria humana. El mundo en el cual el hombre del siglo XX tiene que vivir ya no contiene esos rinconcitos de naturaleza relativamente protegida, caros a Sisley o a Pissarro. Es un mundo completamente afectado por la cultura y por los productos de la cultura, que engendra una pintura que, en los objetos manufacturados, busca sus temas principales de inspiración.

G. C. De donde se desprende, en este sentido, la justificación completa de la pintura abstracta. Si reconozco que el pintor abstracto dice que el objeto manufacturado es bello, pero que esto es ya cosa del pasado y que ahora todo es verdaderamente feo y que, por consiguiente, no puedo ni siquiera encontrar un objeto que sea digno de la cantidad de belleza que puedo proyectar...

C. L.-S. Pero, entonces, se verá obligado a admitir una relación de complementariedad en que la pintura abstracta y la de —*horribile dictu*— un Bernard Buffet, como si éste nos dijese: “todo es feo, os muestro las cosas más feas aún de lo que son, porque es necesario que os habituéis a vivir allí dentro, pues no tenéis otra cosa”, mientras que el pintor abstracto declara: “yo vuelvo la espalda, deci-

didamente, a todas estas cosas y pinto, pero ¿qué es lo que pinto?”.

G. C. Pura y simplemente esa belleza interior que desearía colocar sobre objetos y que no puedo colocar sobre objetos.

C. L.-S. Pero prefiero investir esos objetos privilegiados que son las conchas, los guijarros, con esta belleza no objetivada...

G. C. Lo comprendo. No era contradecir su tesis lo que yo quería. Trataba de ver si podía aplicar a la pintura abstracta el razonamiento que acaba usted de hacer para los impresionistas y para los cubistas.

C. L.-S. Veamos.

G. C. Unos diciendo: “contentaos con lo que tenéis”, y otros afirmando: “el mundo en el que vivís es ése”.

C. L.-S. De acuerdo, salvo que... el mundo en el cual vivimos no es el de la pintura abstracta. Ésta aspira a una suerte de evasión, y aquí coincidiría yo con lo que dice Max Ernst y que usted citó hace un momento.

G. C. Cierto es, pero ¿por qué habría yo de prescindir de la pintura, cuando me propone algo que me parece mejor que lo que el mundo me ofrece?

C. L.-S. Es una salida. No estoy convencido de que sea la única posible, ni la más probable. ¿No vamos a ser testigos, como he dicho en otra parte, de una inversión completa de la tendencia, de un retorno a la pintura de oficio, de *trompe-l'oeil* que no buscará su inspiración en la imitación de un objeto exterior (porque sabemos ahora que eso



es demasiado fácil: los medios técnicos de que disponemos, y la experiencia acumulada por los pintores desde hace siglos, harían de esta imitación un trabajo artesanal), sino en la recreación de un mundo objetivo que tal vez se nos ha rehusado para siempre, y que podemos tratar de restituir mediante la pintura?

G. C. Se cree todo lo que se quiere. ¿No podríamos decir que la captación que el hombre hace de lo que lo rodea se desplace? Habla usted de la belleza de los paisajes de la pintura de hace siglos, de esos paisajes, de esa organización de la naturaleza y de esos palacios que nunca volveremos a encontrar. Si la humanidad decide bruscamente que lo que tiene ante sus ojos es bello, eso será bello, inmediatamente. Nada impide que la majestad que se le reconocía a un paisaje de Poussin sea conferida bruscamente al parque Monceau. ¿No sería esto necesario si, como cree usted, es posible que haya un brusco retorno a una determinada forma de pintura, que, *grosso modo*, es la que definió Dalí? Será necesario que miremos todo, de la noche a la mañana, desde otro punto de vista.

C. L.-S. No necesariamente.

G. C. Habrá que poner la majestad en otra parte, la belleza en otra parte, la grandeza en otra parte, y...

C. L.-S. Podríamos proponernos como misión, perfectamente, representar de manera muy escrupulosa y muy literal algunas formas de belleza, reconociendo que estas formas de belleza ya no existen en el mundo que nos rodea, y que debemos inventarlas.

G. C. Observo una cosa muy curiosa. En conversaciones con amigos, me he visto llevado a hablar con ellos de esa enorme vela de cemento armado construida, sobre tres puntos, en la plaza de la Defensa. He observado que son muy pocas las personas —diré inclusive que no me he encontrado ni una— que se hayan atrevido a decir, francamente, “que es bello” o “que es feo”; dicen: “es extraordinario”. Se siente el asombro, un asombro cercano a la admiración; después, una vuelta atrás que hace considerar esto como un hangar, con la nostalgia de una casa del XVIIIème; después, un “de todos modos” que da comienzo a una nueva admiración. Se preguntan por si es una forma del porvenir. No lo han decidido aún. Si se decide brutalmente que es bello, será bello. Toda la majestad de Poussin pasará a esta enorme vela...

C. L.-S. En primer lugar, esto puede no ser ni bello ni feo y pertenecer a otro orden. No todo se define por relación a la belleza o la fealdad. Esto puede corresponder también a un tipo de belleza que no es el que llamamos estético. He sido sensible siempre a la belleza de las grandes ciudades modernas, muy particularmente a la de Nueva York, pero Nueva York no me parece bella como una obra de arte, ni siquiera como una obra humana; más bien, como un paisaje, es decir, como el producto contingente de milenios.

G. C. Ha dicho usted: “esto me parece bello como un paisaje...”. Lo cual relaciona a Nueva York con la naturaleza y no con la cultura.

C. L.-S. Sí, y quiero decir con ello que ese mo-



numento de la Plaza de la Defensa, puede parecerse bello, pero como montaña, no como un monumento

G. C. ¿No es ese un fenómeno de nuestra época? ¿No será que el hombre se ha puesto a secretar algo que se parecería más a la naturaleza que a la cultura? ¿Es que no habrá una mutación fundamental en la obra de arte que, en lugar de reflejar la naturaleza, en lugar de recuperarla, le añadiría algo?

C. L.-s. Acaba de definir usted un rasgo característico, no exactamente de la actividad estética del hombre moderno, sino de su actividad técnica y científica. Todas las grandes creaciones de la ciencia moderna hacen que el hombre, valga la expresión, capte directamente la naturaleza; lo ponen de acuerdo con la naturaleza, hacen de él una suerte de instrumento o de medio por el cual se manifiestan las grandes leyes naturales; algunas, inclusive, que no tenían oportunidad de manifestarse en la naturaleza próxima, se revelan a través de las obras del hombre, como es el caso de la utilización de la energía nuclear con fines pacíficos o guerreros...

G. C. Aunque no se hayan añadido leyes, sino consecuencias de leyes, es ya secreción de naturaleza.

C. L.-s. Sí, ¿pero es que colocará allí la sociedad sus satisfacciones estéticas? ¿O las traspondrá a un dominio diferente?

G. C. Como este fenómeno es hasta tal punto nuevo, también el artista hablará de él. Es el fenómeno esencial.

C. L.-s. Sabe usted, no me parece que eso sea absolutamente cierto, pues si tratamos de hacernos una

idea mediante el ejemplo de las sociedades primitivas, que están evidentemente muy alejadas de la nuestra, en lo que concierne a este poder sobre la naturaleza, precisamente a causa de su debilidad estas sociedades, igualmente, en cierto sentido, captan directamente la naturaleza, más por falta que por exceso, porque no poseen los medios de liberarse de un determinado número de determinismos naturales. Sin embargo, estas sociedades han colocado su expresión estética y buscado su satisfacción estética en toda suerte de relaciones con lo sobrenatural: su arte es mágico o religioso. Hasta tal punto que el enlace no me parece ser completamente necesario y se trata de un modo de adaptación que casi no somos capaces de prever.

G. C. Creo que el artista, en nuestra época, está ya extremadamente impresionado por lo que acaba de decir hace poco, cuando habló de esas leyes que no tenían oportunidad de manifestarse. Cuando el hombre da a estas leyes que existen —que no estaban formuladas, pero que se podían formular, puesto que lo han sido—, cuando el hombre da a estas leyes la oportunidad de ejercerse, añade naturaleza a la naturaleza. "Vuelve a meter." Y el artista lo ve. Por lo menos es vagamente consciente de ello. Integrará esta conciencia, aunque sea vaga, aunque sea oscura, a su investigación

C. L.-s. No creo que me llegue a gustar esa forma de arte.

G. C. Me pregunto por si la pintura abstracta no es, para el artista, una manera de dar ocasión a leyes que no se manifiestan de que se manifiesten;



por si la característica del arte moderno no es, en primer lugar, la facultad de añadir a lo que es, la voluntad de dar nacimiento a lo que puede ser, a lo que es consecuencia de lo que es. Claro está que no pienso en introducir lo sobrenatural en esta naturaleza suplementaria...

C. L.-S. ¿No cree usted que sería un error concebir el arte exclusivamente en relación con el mundo exterior y con la naturaleza en vez de considerarlo en relación con su propio universo, que es el del arte mismo? Me impresionan menos las relaciones entre el artista y el mundo exterior que las relaciones entre el artista y los artistas que lo precedieron en el tiempo. Hay un "orden" de la pintura, una suerte de universo cerrado, y me parece que el pintor de hoy reacciona mucho más al pintor de ayer de lo que reacciona el mundo de hoy.

G. C. ¿No hay que pensar que todo el mundo se dirige, más o menos, a la misma dirección? ¿Que todos los desplazamientos humanos son más o menos concomitantes, están más o menos ligados?

C. L.-S. Indudablemente, existen relaciones. No digo que todo ocurra de manera completamente arbitraria y que las civilizaciones estén hechas de trozos y retazos.

G. C. La música dodecafónica no apareció al mismo tiempo que la pintura de Van Eyck. Me parece a mí que está mucho más ligada a la civilización angustiosa de la fábrica que a la utilización del cromatismo.

C. L.-S. Confieso que no descubro el vínculo. Me

parece más fácil tratar de comprender la situación de la música dodecafónica por relación a las formas musicales inmediatamente anteriores, que por relación al conjunto de la sociedad en la que se manifiesta en el presente.

G. C. Sin embargo, debe existir una relación entre la situación de la música y la sociedad en la cual se manifiesta. Aun cuando no la pueda definir.

C. L.-S. Naturalmente, debe existir.

G. C. La concomitancia de los fenómenos no debe ser fortuita. Iba a decir "debe tener un sentido" y me doy cuenta de que no podemos emplear aquí tales palabras.

C. L.-S. Sí, pero hay que tener en cuenta constantemente los dos aspectos. Hay en cada orden retardos y movimientos precipitados. Por ejemplo, yo siento que la música ha sido siempre mucho más "vanguardista" que las demás formas de expresión estética: la música contemporánea del impresionismo es más audaz que éste en el plano pictórico.

G. C. ¿Es que no se colocaba un poco de la misma manera frente a la sensación?

C. L.-S. Muy parcialmente, me parece.

G. C. Hay un fenómeno de "descomposición" muy semejante, me parece a mí, en la pintura impresionista y en la música contemporánea del impresionismo.

C. L.-S. ¡Digamos que, para nosotros que la escuchamos, ha envejecido menos!



*Naturaleza y cultura*

GEORGES CHARBONNIER. Señor Lévi-Strauss, he nos aquí al término de esta serie de conversaciones. Sin ser etnólogo, me he esforzado por mantener un diálogo con el etnólogo, con el hombre de ciencia; para esto, le he hecho preguntas tales que, para responderlas, el etnólogo tenía que salir de su disciplina, menos, mucho menos, sin embargo, de lo que pueda parecer, pues no olvido que el etnólogo que recurre a las matemáticas recurre igualmente a la aprehensión poética. De todos los hombres de ciencia, es el único al que le es necesario procurar la identificación con su objeto, con el otro. También le es necesario descubrir —para conocer— las propiedades poéticas del lenguaje. Cuando creo sacar al etnólogo, cuando finjo sacar al etnólogo de su dominio no olvido que le pido que recurra a la aprehensión poética. Pero las preguntas que yo hago al hombre de ciencia no son las que él mismo se hace, y quisiéramos conocer cuáles son esas preguntas que se hace; con la eterna rectificación siguiente: siendo hombres comunes y corrientes pedimos —ingenuamente, sin duda— enseñanzas al hombre de conocimiento. Quisiéramos saber a qué conclusiones llega, pues deseamos conclusiones. Qué nos dice, pues entendemos que dialoga con nosotros; qué es lo que dice a los demás hombres de ciencia,

pues esperamos que lo humano será preservado por él, que es poeta también. Así también, desearía hacerle una última pregunta. Nosotros, hombres comunes y corrientes, hablamos de naturaleza y de cultura. Muy vagamente. Usted, que es hombre de ciencia, habla de naturaleza y de cultura. Definiendo sus términos. ¿Que distinción se puede establecer entre naturaleza y cultura?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Es la distinción fundamental para el etnólogo y, a menudo, un poco embarazosa para nosotros, porque el término de cultura, que es de importación inglesa, no tiene exactamente el mismo sentido tradicional, en francés, que el que los fundadores de las ciencias antropológicas le han dado. La naturaleza es todo lo que tenemos por herencia biológica; la cultura, por lo contrario es todo lo que nos viene de la tradición externa y, para volverlo a decir con la definición clásica de Tylor —cito de memoria y, sin duda, inexactamente—, la cultura o civilización es el conjunto de las costumbres, creencias, institucionales tales como el arte, el derecho, la religión, técnicas de la vida material, en una palabra, todos los hábitos o aptitudes adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad. Tenemos ahí, pues, dos grandes órdenes de hechos, uno gracias al cual pertenecemos a lo animal en virtud de lo que somos, por el hecho mismo de nuestro nacimiento y de las características que nos han legado nuestros padres y nuestros antepasados, las cuales pertenecen al campo de la biología y, a veces, de la psicología; y, por otra parte, todo ese universo artificial que es aquel en el cual



vivimos como miembros de una sociedad. La etnología o, en la acepción amplia del término, la antropología, trata de hacer, en el orden de la cultura, la misma obra de descripción, de observación, de clasificación y de interpretación que el zoólogo o el botánico hacen en el orden de la naturaleza. Es en este sentido, por lo demás, en el que se puede decir que la etnología es una ciencia natural o que aspira a constituirse a ejemplo de las ciencias naturales.

G. C. ¿La cultura, en cierta manera, debe provenir de la naturaleza?

C. L.-s. Digamos que implica una cierta cantidad de factores de orden natural. Es seguro que, en toda sociedad, cualquiera que sea, los hombres tienen fundamentalmente las mismas necesidades: alimentarse, defenderse del frío, reproducirse, y otras más.

G. C. ¿Pero para elaborarse?

C. L.-s. En la medida en que, precisamente, se trata de necesidades fundamentales y de necesidades cuyo origen es natural, son idénticas en el seno de la especie *Homo sapiens*. Lo que interesa al etnólogo y concierne a la cultura son las modulaciones, valga la expresión, diferentes según las sociedades y las épocas diversas, que se imponen a una materia primera que, por definición, es idéntica por doquier y siempre.

G. C. ¿Cuál es el signo que se acepta como representativo de la cultura? ¿El signo más humilde?

C. L.-s. Durante mucho tiempo se pensó, y muchos etnólogos lo creen todavía, que era la presencia de objetos manufacturados. Se ha definido al hombre

como *Homo faber*, fabricante de herramientas, por haber descubierto en este carácter la marca misma de la cultura. Confieso que no estoy de acuerdo y que uno de mis fines esenciales ha sido siempre fijar la línea de demarcación entre cultura y naturaleza no en los instrumentos y enseres, sino en el lenguaje articulado. Es ahí, verdaderamente, donde se produce el salto; suponga usted que nos encontramos, en un planeta desconocido, seres vivos que fabrican herramientas; pues bien, no podríamos estar seguros, por ello, de que perteneciesen al mismo orden que los humanos. En verdad, en nuestro propio planeta los encontramos, puesto que algunos animales son capaces, hasta cierto punto, de fabricar herramientas o rudimentos de herramientas. Sin embargo, no creemos que hayan efectuado el paso de la naturaleza a la cultura. Pero imagínese que diésemos con seres vivos que poseyesen un lenguaje, todo lo diferente que se quiera del nuestro, pero que sería traducible al nuestro; así pues, seres vivos con los cuales nos podríamos comunicar...

G. C. Un lenguaje de signos o de palabras... cualquier lenguaje...

C. L.-s. Cualquier lenguaje que usted pueda concebir, pues lo propio de un lenguaje es ser traducible, pues si no, no sería un lenguaje porque no sería un sistema de signos, necesariamente equivalente a otro sistema de signos por medio de una transformación. Las hormigas pueden construir palacios subterráneos extraordinariamente complicados, entregarse a cultivos tan complicados como el de los hongos que sólo en una determinada etapa de



su desarrollo, que la naturaleza no realiza espontáneamente, pueden servirles de alimento, no obstante lo cual no salen de la animalidad. Pero si fuésemos capaces de intercambiar mensajes con las hormigas y de discutir con ellas, la situación sería completamente diferente, estaríamos en el orden de la cultura y ya no en el de la naturaleza.

G. C. ¿Todo problema es, pues, de lenguaje?

C. L.-S. Creo que todo problema es de lenguaje, como decíamos en el caso del arte. El lenguaje se me manifiesta como el hecho cultural por excelencia, y esto por varias razones; en primer lugar, porque el lenguaje es una parte de la cultura, una de esas actitudes o hábitos que recibimos de la tradición externa; en segundo lugar, porque el lenguaje es el instrumento esencial, el medio privilegiado por el cual asimilamos la cultura de nuestro grupo... un niño aprende su cultura porque se le habla: se le regaña, se le exhorta, y todo esto se hace con palabras; por último, y sobre todo, porque el lenguaje es la más perfecta de todas las manifestaciones de orden cultural que forman, de alguna manera, sistemas, y si queremos comprender qué es lo que son el arte, la religión, el derecho y quizá inclusive la cocina o las reglas de la cortesía, habrá que concebirlos como códigos formados por la articulación de signos, conforme al modelo de la comunicación lingüística.

G. C. ¿Permite esto pensar que la poesía nació antes que las demás formas de arte o que por lo contrario nació después? ¿Esta poesía, que es poesía de lenguaje más particularmente que las demás formas de arte?

C. L.-S. No entiendo la necesidad de tal conexión. La utilización del lenguaje con fines poéticos podría ser inclusive más difícil y más compleja que otras formas estéticas, puesto que éstas utilizan y combinan, a la manera del lenguaje, materiales brutos, mientras que la poesía lo hace en segundo grado, con materiales proporcionados por el lenguaje mismo.

G. C. Así pues, el lenguaje es lo que caracteriza a la cultura, es lo esencial de la cultura. No hay problema más que de lenguaje. Pero ¿no hay problema más que de naturaleza?

C. L.-S. ¿Eso dependerá de los problemas que usted plantee!

G. C. ¿No se reduce todo problema al examen de un aspecto de la naturaleza?

C. L.-S. Ésta es, de nuevo, una cuestión de definición. Si entiende por naturaleza el conjunto de las manifestaciones del universo en el cual vivimos, es bien seguro que la cultura es también una parte de la naturaleza. Cuando oponemos naturaleza y cultura, entendemos el término naturaleza en un sentido más limitado, que concierne a lo que, en el hombre, es transmitido por la herencia biológica. Desde este punto de vista, naturaleza y cultura se oponen, puesto que la cultura no proviene de la herencia biológica, sino de la tradición externa, es decir, de la educación. Ahora puede usted decir: la cultura misma, el hecho de que haya hombres, que esos hombres hablen, que estén organizados en sociedades, que se distingan unas de otras por costumbres e instituciones diferentes, todo esto es, desde un determinado punto de vista, una parte de la na-



turalidad, y tiene usted derecho a postular —pero es una concepción metafísica— la unidad y la homogeneidad de esta naturaleza. Y desde un punto de vista práctico, no es obligatorio hacerlo, pues la ciencia nos da de la naturaleza, al menos provisionalmente, una representación que podríamos llamar “hojaldrada” y en la cual aparecen discontinuidades entre los niveles, de tal manera que la discontinuidad entre naturaleza y cultura, en el sentido del etnólogo, quizá no sea sino una entre varias: la que nos permite delimitar prácticamente nuestro campo de estudio.

G. C. ¿Una discontinuidad debida a la naturaleza o al lenguaje?

C. L.-S. Desde un punto de vista metodológico, el lenguaje no pertenece al orden de la naturaleza.

G. C. Pero no puedo examinar la naturaleza más que con el lenguaje.

C. L.-S. Sin duda, y la ciencia misma, que estudia la naturaleza, es un hecho de cultura.

G. C. Entonces, cuando observo una discontinuidad, ¿cómo puedo estar seguro de que está en la naturaleza y no en el instrumento con el cual la examino?

C. L.-S. Me hace grandes preguntas, preguntas filosóficas, indudablemente importantes e interesantísimas para el filósofo. Pero si el etnólogo se dejase obsesionar por problemas de esta clase, se transformaría en filósofo, y ya no haría etnología. Su papel es más modesto. Consiste en trazar un sector, que es el conjunto de los fenómenos culturales, y, en este campo, el etnólogo se asigna una tarea com-

parable a la del botánico, el zoólogo o el entomólogo, una tarea de descripción, de clasificación... Ciertamente que no nos prohibimos, en nuestros momentos de ocio, plantearnos los grandes problemas (aun cuando no lo quisiésemos, no podríamos menos que plantearlos) tal como usted los plantea, pero son problemas exteriores a la etnología. En efecto, si lo que yo decía hace un momento es verdadero, a saber, que el criterio mismo de la cultura es el lenguaje, el problema que usted plantea viene a ser el problema del origen del lenguaje. Sabe usted que esta es la *vexata quaestio* por excelencia, y los filósofos, desde hace mucho tiempo, han tropezado con la contradicción de que el lenguaje no ha existido siempre y de que, por otra parte, no se comprende que haya podido nacer, puesto que no basta, para que nazca, con que alguien invente el discurso, sino que es necesario también que el que tiene delante comprenda qué es lo que uno se está proponiendo decirle. El día en que hayamos resuelto el problema del origen del lenguaje, habremos comprendido cómo puede insertarse la cultura en la naturaleza y cómo ha podido producirse el paso de un orden al otro. Pero el problema no es etnológico, pone en cuestión la diferencia fundamental entre el pensamiento del hombre y el del animal, la estructura del cerebro humano, y la aparición de una función específicamente humana, que es la función simbólica... Es éste un problema psicológico, e inclusive anatómico y fisiológico, en la medida en que la estructura del cerebro y su modo de funcionamiento tendrán que ser ne-



cesariamente elucidados; es un problema, me imagino yo, a cuya solución hará grandes aportaciones la cibernética, y gracias a esas calculadoras electrónicas que permiten estudiar, de manera experimental, a cuál nivel de complejidad pueden corresponder objetivamente algunas formas de actividad que se parecen, hasta cierto punto, a la actividad cerebral, pero éste no es un problema etnológico. Todo lo que el etnólogo puede hacer es decir a sus colegas de otras disciplinas: la verdadera cuestión es el lenguaje. Resolvamos el problema de la naturaleza y del origen del lenguaje y entonces podremos explicar lo demás: qué es la cultura y cómo ha sido que ha aparecido; qué es lo que son el arte, las técnicas de la vida material, el derecho, la filosofía, la religión. Pero no depende de nosotros, los etnólogos, el que se desgarre el velo. Todo lo que sabemos es que todos los pueblos del mundo, que toda la humanidad, en sus manifestaciones más antiguas y más humildes, han conocido el lenguaje articulado, que la aparición del lenguaje coincide plenamente con la aparición de la cultura y que por esta misma razón la solución no está en nosotros. En nosotros, el lenguaje está dado.

impreso en litoarte, s. de r.l.  
ferrocarril de cuernavaca 683 - méxico 17, d.f.  
10 de septiembre de 1971  
dos mil ejemplares