

Entre la palabra y la imagen.

Hoy, cuando se plantea la génesis de la expresión artística, prevalece la tendencia a considerar que los primeros trazos dados por el hombre primitivo tuvieron un carácter básicamente aprehensivo; en la realización de este propósito, aquellos trazos tuvieron en la onomatopeya su equivalente vocal y su contemporánea. En ambos casos el primer esfuerzo de la inteligencia se orientó a captar las formas de expresión de la naturaleza, más elocuentes en los fenómenos meteorológicos, con el fin de poder asimilar a ellos sus propias funciones orgánicas; un vez logrado este principio de identidad mágica, el salvaje pudo —y puede— entrar a desarrollar una segunda etapa consistente en la interpretación de esa realidad, invirtiendo las relaciones es decir, asimilando las expresiones de la naturaleza a las suyas propias.

Esto es, por lo menos, lo que permite deducir el estudio de la forma como operan las estructuras del pensamiento en el lenguaje hablado. Y esta comparación es consecuente puesto que la naturaleza de la comunicación humana hasta ahora solo se ha desarrollado a través de dos medios: la palabra y la imagen. Cada uno de estos dos medios, palabra e imagen, cuenta con sus propios canales, por supuesto: en el caso de la palabra hay un canal para el emisor que es la voz y otro para el receptor, que es el oído; en el caso de la imagen, el canal del emisor es la mano y el del receptor, el ojo.

La consideración conjunta de estos dos medios es muy útil puesto que ellos constituyen los códigos en que se funda el lenguaje; y los dos siguen cursos muy similares en cuanto a su desarrollo. Aún después de cumplir la finalidad práctica que mencioné al comienzo, ambos siguen atendiendo una necesidad cognoscitiva, en grado creciente. El rugido que quiere reproducir un trueno se convierte luego en sonido articulado y finalmente en poema musicalizado, en canción; el incierto trazo que quiere aprehender un ciclo lunar o la irregular esfera que espera reproducir al sol son la base de un arte plástico de carácter

Nota: El autor investiga en el terreno de la Lingüística antropológica, la etnoliteratura y el arte aborigen, como código de comunicación, tema este último que desarrolla en el presente estudio. (Fotos de Gustavo Umaña).

mágico; de un rito figurativo en que el dibujo de una escena o la talla de un animal se convierten en premonición, en conocimiento real de lo que, por una necesidad animista, va a suceder. Las determinaciones de la naturaleza ya están intervenidas por el conocimiento mágico que el hombre tiene de ella, luego de lo cual está en condiciones de intentar su interpretación estilizándola, lo que equivale a sustraerle la forma y a bifurcar el signo, mediante una doble articulación, concentrándose en el significado. Surge el símbolo como estructura y la mano que pinta auxilia a la palabra proporcionándole caracteres ideográficos que, depurados, pasan a ser los símbolos; representación sistemática del sonido vocal. Ahora la palabra tiene sonido y escritura, que es imagen simbólica; por lo tanto tiene sintaxis. La imagen tiene pintura y escultura, también con una sintaxis, naturalmente, que le accede un universo del discurso mucho más amplio. Aún más: la palabra y la imagen se han vuelto a acercarse incluso hasta fusionarse en algunos casos merced al empleo de canales comunes, ya que a partir de la escritura, la palabra incorpora al ojo como canal para su comunicación; más tarde, la imagen se recompensa tomando de la palabra el sonido, que incorpora preferencialmente a la escultura. Para que estos canales tuvieran valor real como conductores comunes de dos sistemas de comunicación simbólica, sería necesario que fueran reversibles. Y lo son. Actualmente, mediante ayudas técnicas, facilitadas por la cibernética, se puede convertir un sonido en imagen y viceversa.

Hasta aquí todo marcha bien. Las dificultades surgen cuando se convierte en materia de principios científicos el determinar exactamente qué fue primero, si la imagen o la palabra; si las primeras relaciones fueron impuestas por la naturaleza o por el hombre. Es una respuesta que a muchos nos gustaría conocer; y también es una verdad que muchos no tenemos la intención de buscar, por no ver claramente qué beneficio científico pueda tener tal hallazgo, más cuando el estado del pensamiento actual no permite ir más allá de la hipótesis, de manera que cada quien puede reclamar como suya la razón, según sea la ideología en que se apoya. Y éste no es exactamente el asunto; como tampoco lo es distraer el estudio de las culturas aborígenes en discusiones lexicográficas sobre la conveniencia semántica, o no, de emplear palabras tales como "primitivo" o "salvaje", al hablar del hombre y los productos culturales indios; en mi caso, me excluyo de la polémica, por considerar que no agrego algo fundamental al sustituir una peyoración por un eufemismo. Si empleo estas palabras, es por su uso general y no por querer darles un sentido subestimativo.

El arte primitivo y el pensamiento civilizado.

Como quiera que se mire, cada código, cada sistema de comunicación está ligado a circunstancias epistemológicas; a una concepción del universo. Es dentro de este contexto donde adquiere vigencia como tal. Por eso cuando el arte se sale de su contexto, pierde significado, es decir, se desemantiza; y el espectador se encuentra ante un discurso sin universo; ante un significante sin significado que a lo sumo alcanza la condición de señal. Hay desemantización porque el autor y el espectador, no importa que sea éste activo o pasivo —como simple observador casual—, se mueven dentro de universos diferentes y desde luego la comunicación entre ellos es imposible. A veces esta preocupación inspira soluciones que se constituyen en una equivocación mayor y el artista produce una obra que quiere abarcar todo el signo y que, al ser un producto totalmente inconsulto, lleva inclusive su propio cuadro de convenciones, intentando de esta forma forzar la comunicación; el resultado es una enunciación, una oración afirmativa, unívoca, ante la cual el espectador no tiene nada qué hacer; quizá por encontrarse ante algo obvio y sin perspectiva, o absurdo, o artificial, por no estar fundado en la realidad del medio general en que se produce.

¿Cuál es la diferencia específica entre la imagen-señal y la imagen-símbolo? Encontrar la línea que separa a la señalización de la simbolización es un propósito tan sutil como desconcertante, puesto que su valor no es de naturaleza intrínseca. Mejor: un objeto artístico cualquiera puede ser presentado bajo la forma de una señal, pero operar como símbolo si dentro de un contexto determinado adquiere ese valor final; por ejemplo, una flecha colocada en una vía pública opera como señal de tránsito cuyo único significado es "siga en esa dirección", en tanto que esa misma flecha presentada como dibujo o como escultura dentro de un conjunto artístico, opera como metáfora y como tal su interpretación puede ser una u otra completamente opuesta debido a que como símbolo es polisémica y no monosémica, como es el caso de la señal. Según su condición, un espectador podría ver en ella una protesta ante la pasividad colectiva, ante la normalidad impuesta, en tanto que otro podría entenderla como una aprobación a tal situación y un tercero, como índice de decadencia estética.

Entonces, entender el proceso de desarrollo de los distintos estadios del arte como un sistema de oposiciones simples es una actitud incómoda desde muchos puntos de vista, porque la línea que separa sirve igualmente para unir; una vez que se pasa de un estadio a otro subsiguiente,

las relaciones entre el último y los anteriores son reversibles y no lineales, como sería lo más confortable. Por supuesto que la reversibilidad necesita por lo menos de dos puntos de referencia; cuando el hombre primitivo no ha incorporado el símbolo a su lenguaje, es obvio que sus comunicaciones no requerirán de interpretación, en términos de abstracción y en este estadio las relaciones entre emisor-imagen-significado-receptor, son lineales; pero a medida que el sistema se depura y las relaciones con la naturaleza se multiplican, la lengua va dando estructura al símbolo hasta incorporarlo a su haber cognoscitivo, como sublimación de conceptos básicos, como síntesis de experiencias que es. Por eso; por ser ésta la naturaleza del símbolo resulta tan arriesgado cortar por la mitad para intentar oponerlo formalmente a la señal. Muchos, tanto idealistas como materialistas, se resisten a renunciar a la oposición, por temor a verse acusados de evolucionistas. Esta postura antropocentrista del lenguaje es respetable y no corre riesgo de momento, aunque para un científico desprevenido no tendría por qué ser fatal que la razón se concediera finalmente al evolucionismo.

Y bien, alcanzado el estadio simbólico, las relaciones ya operan de una manera reversible en cuanto ahora sí es posible elevar una señal a la condición de símbolo, sacándola de su contexto primario; este enriquecimiento en las perspectivas de la comunicación no es gratuito y reclama del comunicador, concretamente del artista, un cuidado mayor, una selección rigurosa de los elementos y de las circunstancias que quiere manejar para producir un objeto artístico; pues así como una señal puede ser elevada a la categoría de símbolo, un símbolo puede ser rebajado a la categoría de señal si no se maneja correctamente y lo que pretendía ser creación quizá sea calificado como algo menos que una cosa.

De la señal al símbolo

He mencionado el temeroso paso del estadio de las señales al de los símbolos, pero no me he detenido en las circunstancias que lo determinan; en la manera como el lenguaje va depurando los elementos de la comunicación cotidiana, en un orden que es más bien el de la supervivencia, para entrar a solucionar otras necesidades que, aunque se encuentran menos en la base de su experiencia inmediata, no son menos importantes; gran parte de estas necesidades lingüísticas siguen siendo de índole cotidiana, marcadas desde ya por un propósito cos-

mogónico y creador en el cual, a falta del juicio histórico, el hombre se emplaza como centro del universo, de manera animista. En todo este largo y complejo trayecto, palabra e imagen han marchado juntas, aún después de superadas las necesidades básicas de la comunicación cotidiana, por ser y operar las dos de modo complementario; justamente cuando el salvaje se plantea interrogantes mayores que no puede responder satisfactoriamente a través de la palabra, porque tampoco están planteados satisfactoriamente en su mente, los resuelve por medio de la imagen; a través de un dibujo o de una pintura expone un proyecto o una angustia. Y a todo lo largo del desarrollo lingüístico, la imagen opera como código eficaz para dar vigencia a lo que en el orden de la palabra es inefable. Aquella actitud, la de la cortadora, de un estructuralismo de patrocinio positivista, termina constituyéndose en aliada del idealismo al permitir la fácil oposición entre pensamiento salvaje y pensamiento civilizado, pensamiento infantil y pensamiento adulto, pensamiento concreto y pensamiento abstracto, entre lenguaje salvaje y lenguaje civilizado; por lo tanto, entre arte salvaje y arte civilizado, comprendidos todos sus niveles y estadios. Esta forma de pensar es tan cultural como carente de lógica; a pesar de que posee un sistema curioso de valoración con un margen muy particular y amplio de reclasificación, ya que en la praxis, el paso del salvajismo al civilismo resulta a veces tan momentáneo como accidental, lo que no disminuye la contundencia del argumento.

En efecto: a veces el acceso de una nación al primer plano de preponderancia económica le permite despojarse de su sudorosa túnica de población nativa y ponerse la fresca camisa de país civilizado, ante el concierto internacional; tiene un gran sentido del humor darse cuenta de cómo también su arte deja de ser calificado como exótico folclor para convertirse en conservación pura de las viejas tradiciones; es una pequeña cuestión semántica; pero esta pequeñez consigue darle vuelco a todo. Pienso ahora en que la nación latinoamericana mejor opcionada para cambiar de vestidura a los ojos de esta semántica bursátil, podría ser Venezuela si se mantiene su bonanza petrolera. Es una broma dramática que a menudo se hace realidad: en el siglo X los moros eran civilizados y los íberos salvajes; pero a partir del siglo XV las posiciones se invirtieron; y ahora, con el renacimiento político-económico del mundo árabe, esas relaciones se encaminan lentamente a las posiciones de hace diez siglos. Más cerca aún: hace treinta años, los chinos y su cultura eran aborígenes, ante un Japón civilizado; hoy, Japón no es considerado salvaje ciertamente, pero frente a China Po-

pular, es la nación que recibe menos pleitesía y alabanzas. Sobra hacer la comparación con Taiwan. Ver esta realidad es una simple cuestión de observación. Cualquiera recuerda que la victoria militar de España sobre las naciones que hoy constituyen México, determinó que estas últimas culturas se vieran reducidas a la condición de bárbaras, frente a la primera, culturalmente inferior y representada por aventureros de baja ley y elevada ignorancia.

Como código lingüístico, el arte ha sido tratado desde muchos ángulos y escuelas; para el idealismo esteticista de Croce, el arte es el fundamento del lenguaje y es la estética la que está en el centro del conocimiento y de la comunicación; de ella se desprenden todos los tipos de lengua: científica, técnica, o cotidiana; la supervivencia de esta tesis, como las de toda la gama idealista, no tuvo mayores opositores mientras se creía en una lógica universal y en que el pensamiento tenía su origen en el alma y no en el cerebro. Para el positivismo, el arte es una circunstancia aislada que surge de manera más o menos espontánea, como producto de un interés pasajero y lo que lo hace arte es la concurrencia de factores comunes, que se presentan frecuente y simétricamente. De esta manera el arte no es más que un fenómeno y como tal, su explicación carece de objeto; sencillamente el positivismo no le concede al hombre ningún papel activo en el juego de las relaciones con la realidad; la condición humana y la naturaleza son objetos del azar.

Un postulado que cuenta con muchos adeptos, es el de que el arte es una nueva visión de la realidad; tal vez su amplia aceptación se deba a que no es más que una tautología, pues todo tipo de lengua viene a ser una nueva visión de la realidad; con ello se le trata de quitar un poco de polvo a la vieja discusión sin tomarse el trabajo de limpiarla. Con todo, a través del polvo que levanta, se alcanza a dibujar una antigua heredad idealista, la que hace del lenguaje un ordenador de la naturaleza caótica, o sea que sin él la realidad no es tal; aquí la realidad tampoco ejerce influencia alguna sobre el hombre en el proceso lingüístico. Es él, el hombre, quien de modo naturalista va asignándole funciones, dándole existencia por primera vez. De donde resulta el concepto de un lenguaje omnipotente.

Esclarecer el concepto de arte no parece ser posible entonces sin reconocer en él una finalidad, que es la perspectiva brindada por el estructuralismo. Porque el arte como finalidad en sí es ajeno al lenguaje; sustentar la existencia del arte por el arte equivale a que el pensamiento abstracto anda a la deriva; así regresamos a la afirmación

de que el pensamiento primitivo solo tiene orientación práctica y por lo tanto su lenguaje permanece concreto, en oposición al pensamiento civilizado que es abstracto por no tener orientación práctica. Se puede aceptar que la civilización esté desorientada. Pero en el orden del lenguaje, la finalidad es permanente; y el arte como código lingüístico cumple una finalidad; los niveles de abstracción comportan niveles de conocimiento, no ausencia de propósitos prácticos, ya sea su plazo próximo o remoto. El arte por el arte, la invención absoluta, la creación por inspiración, son gestos de la misma máscara ahumada que protege contra la visión directa de la fuente que las ilumina.

El arte y los ejes del lenguaje

Las primeras relaciones intertribales y con ellas el natural desplazamiento de un lugar a otro constituyen un choque que mueve a la reflexión, por cuanto la ampliación social y geográfica, por una parte, da lugar a la comparación y por la otra destruye, ampliando, los ejes en que hasta entonces se basaba el lenguaje: la concepción de un grupo social único que es el propio, sinstratía, se quiebra ante la revelación de que existen otros y el eje sobre el cual se apoya tiene que comenzar a moverse hacia afuera, hacia la diastatía. Sucede lo propio respecto de la geografía y el espacio único, sintopía, gira también hacia la diatopía, el espacio que se abre y se proyecta. A la remoción de estas estructuras sucede otra cuya solución es posiblemente la más tardía a pesar de ser la de más vieja preocupación, principalmente a causa de la muerte: el tiempo. Ella, la muerte, la observación de la regularidad cósmica y las posibilidades que se derivan de los primeros intentos de elaboración geométrica a veces más bien casuales, cuando, por ejemplo, al trenzar algunas fibras para construir un cesto o una trampa y notar que del trenzado surgen figuras que más adelante se repiten, adquiere el hombre una noción del equilibrio del universo y de que ese equilibrio no se sostiene estáticamente, sino que se proyecta; de que el tiempo no es un momento, sino que se sucede; el eje sincrónico comienza también a moverse y se hace diacrónico. En el marco del tiempo sucesivo se encuentra también una explicación de la muerte; a esta explicación la acompaña la aparición de un nuevo modelo: el alma, que se presenta como segunda articulación del hombre; como su cualidad. Este nuevo modelo cultural le permite al hombre mantener su ilusión de inmortalidad, apoyándose ahora en la permanencia de los grupos sociales como especie. El símbolo reemplaza a

la señal; su capacidad para comprender y manejar dentro de él dos articulaciones: la referencia física —significante— y la cualidad —significado— es lo que hace de él el único elemento capaz de operar esas estructuras ampliadas del conocimiento, un conocimiento que ya es relativo, en cuanto trabaja a base de relaciones. Así lo exige el paso de un mundo visualizado a través de estructuras simples, a otro de estructuras complejas que se combinan en una real superestructura. El concepto se ha unido a la praxis; la abstracción a lo concreto; la sucesión a lo simultáneo.

Si con el signo alcanza el pensamiento su autonomía y la comunicación puede, a partir de él, realizarse a través de procesos simbolizadores, ¿puede asumirse entonces que la imagen cesa en su función comunicante para tornarse en expresión subjetiva? Puesto que la palabra se abstrae gradualmente y su representación gráfica al adquirir una sintaxis entra a poseer la capacidad combinatoria que le permite desprenderse de sus ataduras realistas para hacerse escritura simbólica es decir, convencional, haría pensar inicialmente que este tipo de comunicación es el único con características de código lingüístico; esta apreciación se basa, tal vez, en que la escritura comporta no solamente una relación física con el objeto nombrado, una relación abstracta en cuanto califica sus propiedades, sino también un sistema de interpretación vocal.

Y es que pese a los múltiples intentos por enfrentar el estudio del lenguaje desde el punto de vista de la función comunicativa, solo recientemente se ha comenzado a ver desde la perspectiva que brindan las propiedades de cada estructura, en cuanto cumpla o no sus funciones lingüísticas.

Todo un pasado de predominio idealista a la larga bastó para arraigar, aún en las mentes más despiertas, peculiaridades tales como la de que el arte es la expresión de la belleza, lo que es más una intención deseada, que un concepto; en efecto, la intención era la de constreñir el arte a esa función tan ladina como cándida. De otro lado, la belleza es una convención y como tal, varía de acuerdo con cada contexto lógico, a más de constituir solo uno de los planos de la articulación artística.

El concepto de función. El arte ante otras estructuras

Cada estructura tiene su función. Y cada función tiene un límite, que no es falla sino característica. Cuando una proposición, o sea un

enunciado correctamente elaborado, no adquiere función es decir, no se virtualiza como significado, no transmite mensaje alguno, es debido a que no ha sido planteada dentro de su estructura correspondiente. La comunicación cotidiana, o volviendo a la nomenclatura habitual, el lenguaje cotidiano, tiene como función estructural y es su característica, el manejo de los mensajes en su sentido más general tanto en el uso, como en el campo semántico; por eso alberga en su seno tendencias que lo hacen generativo y constantemente transformacional. Esa continua transformación no es, sin embargo, sentida por el hablante a pesar de ser él quien la produce; sólo es apreciada a través de la visión amplia de los ejes, o sea de épocas diferentes, lugares diferentes o grupos sociales diferentes; pero mientras se dé la simultaneidad, el lenguaje es aparentemente estático y funciona por medio de palabras que poseen un significado general y uniforme; por eso una visión fácil del devenir no es suficiente para elaborar una historia presente. No es tan simple, por fortuna para la historia.

La generación continua del lenguaje cotidiano no es óbice para que el hablante, como individuo, se rija por un sistema propio; es ilógico suponer que el habla en el individuo sea arbitraria, pero que la lengua en el grupo sí sea sistemática. Este enfoque irreversible del lenguaje pretende que la dirección correcta de las influencias sea de arriba hacia abajo, del grupo hacia el individuo; pero sucede que la naturaleza de la comunicación se orienta precisamente en la dirección opuesta. En el orden de las clases sociales, las tendencias —o las modas— se generan abajo hasta obtener la sanción de las clases altas que finalmente las adoptan, pretendiendo muchas veces sin éxito, reglamentarlas. Igualmente, en cuanto hace a las relaciones puramente numéricas, las adopciones parten del individuo, se proyectan hacia el grupo que las regula y que luego las revierte hacia cada uno de sus miembros. Así pues, la orientación del lenguaje es centrífuga y reversible; la mejor comprobación de la orientación de las tendencias lingüísticas es la tardanza con que las academias adoptan y regulan un uso. Respecto del arte —dentro de una apreciación que aquí vuelve a ser convencional— uno nota que la diferencia entre arte popular y arte clásico no es cualitativa sino cronológica; no se toman como base las propiedades de cada uno de esos dos niveles, la eficacia de su función, sino la clase social que lo practica y lo consume; pero a nivel del arte clásico lo que se ha dado en realidad es un arte popular que a través del tiempo ha ido ascendiendo socialmente y padeciendo sucesivas modificaciones, hasta llegar a la clase alta social y culturalmente, que lo sanciona de-

finitivamente, le hace las modificaciones finales y lo reglamenta. De este proceso surgen igualmente los patrones del llamado arte culto. Solo este tipo de arte es considerado sin dudas como tal, con base en la consideración de que solo en ese nivel se dan las condiciones de objetividad, sistematización y reflexión necesarias. Por otra parte, ¿cómo reconocer estas condiciones en los grupos generadores, sin reconocer otras? Es que el sentido de relación, de contexto, prevalece ya sea asumido o simplemente consumido. Algunas veces este arte descende o sencillamente nace casi con un grado cero de significación; en el primer caso, la razón puede encontrarse en que el proceso haya sufrido adopciones forzadas en alguna de sus etapas, más bien configuradas con pretensiones correctivas y esta arrogancia se paga cara; en el segundo caso, se trata generalmente de imposiciones, que ya mencioné antes. Una síntesis ejemplar de los dos casos se encuentra en los altibajos que ha tenido la calidad artística del jazz a lo largo de su desarrollo, cada vez que se ha visto sometido a intelectualizaciones o a reglamentaciones academicistas, extrañas a su naturaleza. Estos son momentos especialmente aptos para la aparición de enfoques nuevos que alivian el nivel de aquella pobreza semántica; muchas veces este enfoque es correcto en la medida en que sustituye visiones decadentes y su función puede ser permanente o durar hasta que se corrija la línea general. En épocas cercanas, en el marco de la pintura, es lo que sucedió con el impresionismo, a mediados del siglo pasado, en Europa. Otros casos, en cambio, son solamente modas tan efímeras y advenedizas como sus motivos. Así pues, dentro de esta perspectiva el arte se realiza, o no se realiza; es bueno, o no es bueno. Si es que hay que calificarlo.

Sin embargo, aunque el lenguaje cotidiano es amplio en lo social, extenso en lo geográfico y permanente en lo cronológico, existen otros dos tipos de lenguaje que, aunque poseen algunas de estas características, no forman en rigor parte de él, pese a que aquí también las fronteras son débiles. En efecto: tanto el lenguaje técnico como el científico son empleados por sectores restringidos de la población, sectores cuyo origen más remoto fueron las castas de artesanos. Y si tienen un origen similar, ¿por qué se los presenta de manera diferenciada? No se trata solo de un tecnicismo, sino de un problema de estadios; no se da entre ellos una diferencia de naturaleza, sino de grado ya que estructuralmente el lenguaje científico se ubica en un estadio superior al técnico; desde este punto de vista se podría decir que el lenguaje técnico puede rebasar su estadio y pasar al científico, lo que

es cierto. La oposición real consiste en su lugar dentro del modelo: mientras que el lenguaje técnico solo se mueve dentro de la praxis, el científico abarca también la teoría, o sea que el lenguaje técnico únicamente es consumido y el científico es asumido; dicho de otro modo, uno es concreto y el otro es abstracto; profano el primero y culto el segundo; en el lenguaje científico los conocimientos se emplean para formular nuevos planteamientos y en el técnico se emplean solo para su puesta en práctica; dentro de la técnica, la reflexión no es un problema fundamental y por eso su capacidad de evolución está siempre subordinada, es pasiva. A veces esta subordinación se debe a una influencia ideológica errónea que determina que una técnica no pueda constituirse como ciencia, o bien que una ciencia pierda su condición y descienda de estadio; es lo que le sucedió durante mucho tiempo a la medicina que bajo la influencia del idealismo, que rechazaba entre otras, la posibilidad de los trasplantes o de la gestación biológica en condiciones distintas a la del seno materno, vio cercenado el campo de sus investigaciones, hasta encontrarse reducida a una simple praxis, como precaria reparadora del cuerpo humano, circunstancia que no dejó de ser perjudicial para muchos que alguna vez necesitaron del médico. Por eso Kant la consideraba una técnica nada más. Se necesitó de la influencia del evolucionismo y del materialismo para que algunos médicos reconsideraran su función y volvieran a reflexionar, de modo que la medicina recuperara su condición de ciencia, con gran alivio para la humanidad aunque ahora no del todo para los planificadores de la población.

No sé si bajo estas consideraciones sea correcto decir que la técnica es un tipo de lenguaje cuyos signos se encuentran mutilados, al carecer de perspectiva, porque su sistema se acerca más a las señales que a los símbolos. Son características y no deficiencias; justamente, las que definen sus funciones dentro de los procesos de la comunicación. Por otra parte, tanto el lenguaje técnico como el científico tienen como característica fundamental la de ser monosémicos y tener una vigencia condicionada permanentemente: un procedimiento técnico o un enunciado científico pierden automáticamente su significado al ser demostrada su invalidez y son reemplazados por otros que llenen la condición perdida por aquellos. Son tipos de lenguaje totalmente perfectibles. Naturalmente esta perfectibilidad, esta susceptibilidad de corrección, son mucho más complejas al nivel de las ciencias humanas. De modo que la evolución, tanto del lenguaje técnico como del científico, está determinada por estas circunstancias, lo que los hace re-

lativamente impermeables a las influencias paralingüísticas de tiempo, espacio y sociedad. Relativamente, en la medida en que la orientación ideológica, que también rige el desarrollo técnico y científico, no determine un viraje.

Cada uno de estos tipos de lenguaje cumple funciones específicas y satisface las principales necesidades de la comunicación humana, abarcando en su conjunto todo el campo de las actividades básicas; todos son sistemáticos y objetivos, pero sus estructuras están caracterizadas por una circunstancia común: su campo semántico está ligado al morfológico, en grado menor tratándose del lenguaje cotidiano y en grado mayor, tratándose del técnico y el científico. La dicotomía del signo en el segundo caso se articula a través de convenciones poco elásticas, de manera que cada palabra está aferrada a un significado algunas veces básico y otras veces único, como en el caso más gráfico de las denominadas ciencias exactas, en las que un enunciado solo tiene una articulación —articulación semántica— y si alguna vez ese mismo enunciado llega a tener un segundo significado o respuesta válida, quiere decir que el conjunto ha variado de propiedad y no que posea varias a la vez.

Con todo, queda dentro del lenguaje un campo muy vasto y muy complejo que no puede ser desarrollado por los tipos descritos anteriormente, por la razón obvia de que una estructura que rebasa sus funciones se convierte en otra. Este campo del pensamiento desarrollado fuera de las estructuras convencionales, se orienta en direcciones múltiples y variables, que están fuera de la lógica tradicional y al margen de cualquier ortodoxia lingüística; pero no por eso es arbitrario o deja de expresarse a través de un código estructurado; esta flexibilidad lingüística se debe a lo complejo de su función, consistente en desarrollar el lenguaje y establecer la comunicación fuera de las estructuras convencionales y también allí donde esas estructuras no operan o se han vuelto ineficaces. Tal es la función asignada al arte.

Por su función dentro del lenguaje y, por lo tanto por su lugar en el campo de la comunicación, el arte se constituye en un código alternativo con propiedades plurivalentes, que se desplaza continuamente y en direcciones diferentes dentro de la superestructura del lenguaje. Es claro que el lenguaje cotidiano también es plurivalente, o plurisémico, en cuanto sus elementos poseen un campo semántico regido por un sistema de oposiciones: una palabra tiene varios significados que uno de otro van siendo cada vez menos sinónimos, hasta que los nexos entre el primero y el último casi desaparecen; y cada uno

de esos sinónimos tiene a su vez un grupo de antónimos que son significados de una palabra, significante, opuesta a la suya propia; eso ya lo dije antes. Pero el caso es que en desarrollo de la comunicación cotidiana es necesario elegir uno de esos significados y esa elección está determinada por el contexto, o de lo contrario el mensaje pierde su sentido es decir, la comunicación se suspende. Uno no emite una oración con la esperanza de que sea entendida de acuerdo con un deseo caprichoso, eligiendo al azar uno de los posibles significados de cada palabra. No. Uno se pliega a la norma y no puede salirse del contexto. Pero si uno quiere producir un efecto diferente en el oyente o en el lector, o en el vidente, si quiere dar un significado especial a sus palabras, o a sus imágenes, debe entonces asumir que está fuera del lenguaje cotidiano, pues ya está operando con el código artístico. La concordancia justa entre la palabra y el significado deseado, o entre el rasgo, el volumen o el color en el caso del arte plástico y el significado deseado, es lo que constituye la esencia de la creación. Porque el arte es lenguaje liberado, real y simbólicamente; esta propiedad le permite establecer la comunicación cuando por medio de las estructuras convencionales ella no es realizable; para hacer posible esa comunicación, asigna a un elemento —palabra, imagen, sonido— un significado generalmente distinto al habitual o lo despoja de su campo semántico para ubicarlo en otro, en una transferencia de valores; también el arte establece la comunicación cuando el campo de la palabra está agotado; es el terreno de lo inefable, en cuya expresión la palabra es sustituida por la imagen o por la melodía, relaciones que son recíprocas.

Pero el arte no solo es un código que opera fuera del campo de las estructuras convencionales, o en el seno de sí mismo, expresando a través de un canal lo que por medio de otro se imposibilita. También el arte sustituye y reestablece las funciones propias de las estructuras convencionales: cuando el lenguaje cotidiano no cumple sus funciones ignorando o desvirtuando la comunicación, en suma, cuando se hace inoperante, eufemista o mentiroso, aparecen formas de expresión artística de realismo cotidiano cuya función especial es devolver a las palabras, a las imágenes o a las notas musicales su valor primario; es cuando aparece el arte testimonial en general y su regreso al realismo dura tanto como sea necesario es decir, hasta cuando se produzca una reacción positiva por parte de las estructuras correspondientes; es lo obvio, ya con perspectiva. Porque el arte no solo reestablece las funciones del lenguaje, sino que fuerza el curso de su dirección, ya en cuanto a los objetivos del conocimiento se refiere; por eso su in-

fluencia alterna con igual vigor sobre los propósitos de la ciencia y la tecnología. Por su carácter de lenguaje liberado, por tener un código alterno y plurisemántico, ninguno de los problemas que inciden sobre el lenguaje y por ende sobre el pensamiento, le es ajeno. Por supuesto que no es un código guardián, aunque sí es el que más rápidamente reacciona cuando el equilibrio lingüístico se pierde; por eso es influyente e influenciado, centrífugo y centrípeto; reversible y elástico, de acuerdo con las circunstancias del lenguaje.

De esta manera, el discurso artístico puede realizarse fragmentariamente, o segmentariamente, sin ser por eso incompleto. El artista en su papel comunicante puede centrarse en el plano de la forma o en el plano de la expresión y lograr que el mensaje se produzca; la obra puede ser fundamentalmente sintagmática o paradigmática, formal o conceptual, sin perder sus propiedades lingüísticas; se puede decir que los dos planos, el de la forma y el de la expresión, se sintetizan en uno de ellos. Naturalmente, esta síntesis es posible en la medida en que esté razonablemente planteada dentro del contexto adecuado; no es al azar que el artista elige uno de los planos y con ello logra la comunicación; no puede hacer realismo o abstraccionismo porque sí. Y si insiste en hacerlo, se tiene que quedar con él, por más que pretenda justificarlo obtusamente. Me refiero a la elección caprichosa y no a la búsqueda juiciosa pues, como lo mencioné hace algunas líneas, algunas veces el artista reacciona ante un desequilibrio planteado en forma de crisis, mucho más rápidamente de lo que los esquemas mentales del momento están en capacidad o en deseo de asumir. Porque el rechazo a una nueva expresión artística puede ser por carencia de entendimiento o de moral; pese a todo, no es sensato lamentarse ante este hecho, previsible cuando se trata de un arte que viene a atacar estructuras en decadencia.

La polarización del arte en uno de sus planos, o mediante la segmentación ya mencionada, se da cuando las circunstancias de la comunicación son críticas y no arbitrariamente. Existen circunstancias tales de crisis, en que incluso la sintaxis, o sea la técnica combinatoria, pasa a lugar secundario, pese a lo cual el discurso artístico sigue manteniendo sus propiedades. Se dice mal, pero se expresa bien. Se prescinde de la técnica y de las escuelas. Y como es más fácil bajar que subir, es habitual que la aparición de estas tendencias —primitivismo, "pop-art", "collage", arte concreto— tengan más adeptos y claro está, muchos más practicantes, que cuando se trata de tendencias academicistas. Pero estos apasionados de la moda se esfuman tan penosamente como

aparecieron y solo quedan aquellos que saben lo que quieren decir.

Por eso el arte no es un código "destinado". No tiene como objeto particular la belleza o el horror, la forma o el contenido, el recuerdo o la premonición, la pulcritud o la bastedad. Las circunstancias del arte determinan que su objeto sea uno de esos aspectos, o varios de ellos; que sea centrífugo o centrípeto; sintético o analítico; deductivo o inductivo; descriptivo o narrativo; sincrónico o diacrónico; sinstrático o diastrático; sintópico o diatópico; y teóricamente es posible que las circunstancias le demandaran ser conjuntivo, aunque eso significaría que los demás códigos lingüísticos habrían descendido a un grado cero de significación. Resumidamente, las circunstancias del arte, su objeto, están determinadas por el tipo de relaciones existentes entre el artista y la realidad y por su lugar dentro de la sociedad; estas relaciones, que son reversibles, determinan que el artista elija el significado específico que le dará a su mensaje; su valor virtual o virtúema; por eso, ante espectadores, oyentes, lectores de estratos opuestos o contextos distanciados, la obra puede ser tesis o antítesis, conjuntando en sí misma el significado deseado por el artista y también su negación. Esto es en esencia lo que hace que el arte, en oposición a los códigos convencionales, no sea perfectible; como espectador, uno lo acepta, lo rechaza o lo critica, pero no lo rectifica, como sí puede hacerlo con un enunciado científico o cotidiano.

Puede ser el caso de todas estas palabras que estoy escribiendo: cualquiera que vea mejor la situación puede refutarme, dejando sin piso lo que digo; es un riesgo que, después de todo, tiene sus ventajas ya que de vez en cuando conduce a la verdad. Esto mismo hace que en una sociedad que alberga contradicciones y diferencias profundas, se puedan dar —y de hecho se dan— artistas completamente opuestos en su función y contradictorios entre sí que, aún desenvolviéndose en un sector artístico común, dan valores completamente opuestos a sus obras pese a lo cual ambos hacen un empleo correcto del código artístico.

El eje social, a través de las variantes a que da lugar, es el que determina de manera más frecuente las circunstancias artísticas, debido a que el arte se ejecuta para ser valorado en el presente, o sea en la sincronía y no con el tiempo sucedido. Generalmente el arte contemporáneo se ve a la luz del paradigma es decir, de su significado, en tanto que el arte antiguo se ve a la luz del sintagma, o sea de sus características formales y su función es más bien filológica en cuanto nos sirve para conocer la época y las circunstancias historio-

culturales en que fue producido. Sin embargo, la sucesión en el tiempo y en el espacio obra de tal manera que un objeto construido con una finalidad distinta a la artística, eventualmente llega a constituirse en obra de arte; a cambiar de significado mediante la transposición de uno u otro eje, por ejemplo: sin variar de espacio —digamos, la sabana de Bogotá— un objeto construido hace mil años como instrumento, porque así lo determinaba su estilo, como un escudo o un yelmo, hoy tiene un valor artístico, aparte del histórico y su lugar natural es el museo o la galería. Su significado se ha transferido por obra del tiempo. Igualmente, la variación de espacio —sucesión— determina algunas veces transferencias de significado, sin salirse de un tiempo presente, haciendo también que un objeto producido en un lugar como instrumento sea apreciado en otro como arte, situación que es perfectamente reversible. Este desplazamiento semántico es uno de los principales resultados de la transculturación y de hecho es la transculturación la que lo hace posible. Por cierto que con el caso de las culturas indias, las sucesiones en el tiempo y en el espacio han estado acompañadas de variaciones en lo social, acusadas realmente como alteraciones y mutilaciones sobre todo en el orden de la raza. Y de qué modo! Sin embargo, este punto de vista está sujeto a muchas discusiones ya que en él intervienen dos conceptos delicados: el de tiempo como cronología y el de historia como desarrollo cultural; de ahí que para muchos, lo que comparte un habitante metropolitano con un indio amazónico no es el tiempo, sino la geografía. Lo cierto es que las relaciones entre los ejes son recíprocas, entre sí y con los demás, de manera que un análisis cualquiera debe girar en todos los sentidos y en todas las direcciones para ser objetivo.

De otro modo corre uno el riesgo de perderse; la estructura se proyecta tanto, que la base y el capitel parecen confundirse, lo que no sucede aunque algunas veces se acerquen. Siempre el hombre quiere intervenir en el determinismo de la naturaleza y se sirve del código artístico para tal fin; tanto en el estadio básico, primario, cuando apenas trata de dar sentido y orientación al lenguaje, como en el estadio superior en que ya opera con una superestructura que se sirve de varios códigos y que manipula de forma apreciablemente activa, solo cuenta consigo mismo, queriendo arrogarse él esa capacidad de determinación. Son homologías dentro de las diferencias, diferencias manifiestas así: el artista primitivo se mueve en un estadio animista y su orientación es subjetiva porque se basa en la intuición; el artista moderno se mueve en un estadio característicamente científico y su

orientación es objetiva porque se basa en la reflexión, gracias a que su modelo mental ya maneja las oposiciones entre cultura y naturaleza; el primero aprehende la realidad y el segundo la interpreta y la proyecta; en el primero la acción de pintar o cantar es un rito cuyo resultado es previsible, invariable y obligante; en el segundo la acción es libre y sus resultados son imprevisibles, variables y electivos teniendo, como oposición al rito, más bien las características del juego. No estimo necesario especificar repitiendo que esta libertad, el desconocimiento de cuál será el resultado final de una obra artística apenas comenzada, no equivale a la arbitrariedad y que el hecho mismo de esa libertad obliga también, aunque bajo relaciones diferentes; tampoco estimo necesario extenderme en la aclaración de que en la oposición descrita anteriormente, estadio primitivo quiere decir el primero configurado en el desarrollo lingüístico y dentro del devenir histórico, por lo que no es una aplicación despreocupada a todo lo que simplemente no merezca la calificación de civilizado, según el patrón eurocentrista. He hecho la oposición entre los extremos, porque para ejemplificarla no se hace indispensable la detención en estadios intermedios, de derivación conceptual progresiva, tales como la magia y la religión en su orden, cuyas características han sido abundantemente descritas, estadios desde los cuales ya ha empezado a configurarse el manejo de las oposiciones entre cultura y naturaleza.

Las ideas y las formas

Justamente, el manejo simplista de las oposiciones, del cual son usuarios los idealistas —y algunos estructuralistas—, impide ver el arte primitivo como producto y relación de una concepción del universo y de un estado de desarrollo del lenguaje. Para ellos, especialmente para los primeros, a quienes se suman los críticos ligeros y los espectadores emocionales, el arte como desarrollo se divide en salvaje y civilizado, en concreto y abstracto, en instintivo y racional, en tanto que para los estructuralistas procedentes del positivismo, cada caso es opuesto a los demás y diferenciado por naturaleza, así no más; cuando la verdad es que en el ascenso por los estadios del pensamiento, la complejización de los modelos culturales y naturales es gradual y relativa, por lo que una oposición que no tenga en cuenta estas elementalidades es subjetiva, prejuiciada y anticientífica. En cuanto a la actitud anticientífica, es una calificación rechazada por muchos estudiosos y más aún, por muchos críticos, quienes sostienen que la

ciencia no tiene nada que ver con el análisis y la crítica del arte. Acepto que el artista esté exento de esta relación directa, pero no quien ejerce la función de criticarlo; pues si el crítico cuenta únicamente con su estado anímico para pronunciarse acerca de una obra, solo puede cubrir uno de los aspectos del signo artístico, no el conjunto y debe asumir que lo que hace no es crítica, sino comentario subjetivo y personal; una especie de afabulación. Es una buena forma de obtener la razón sin costearla. Y en realidad, el concepto de crítica en arte ha descendido a la condición de sucesión de impresiones y aproximaciones emotivas; a hacerla fácil, para el crítico, naturalmente. Dicen ellos que son críticos y no científicos; el título de científico no se encuentra en discusión, pero sí la necesidad de que el criterio esté basado en un conocimiento adecuado y objetivo de las características y propiedades del arte como código lingüístico, su función dentro de la superestructura del lenguaje y la relación entre este último, el concepto de historia y la sociedad. Más o menos, las reglas del arte. De hecho, una crítica objetiva necesita abarcar no solo la totalidad de la obra, sino la vida del autor mismo y su contexto histórico, pues muchas veces el artista refleja en su obra influencias que él mismo no advierte, porque apenas las consume sin asumirlas, a lo que no está obligado, pues su función no es la del egoanálisis; al fin y al cabo, el ojo del hombre no le permite ver su espalda; para conocer su otra mitad tiene que apelar al espejo; esa función es la del crítico; la del espejo, la del ojo afuera. El paciente va a que el médico lo diagnostique, no a que le pregunte cómo está.

Para ellos mismos, es un misterio fascinante la forma como un indio —la calificación de artista no es siquiera sospechada— sobre una tela reproduce una escena ligada a su experiencia o la figura o la interpreta; cómo teje un diseño geométrico que exige un grado de desarrollo cultural y un manejo relativamente exigente de las técnicas plásticas y que guardan relación directa con el largo proceso iniciado en el mito y que ha de terminar en la historia.

Esta ausencia de visión integral, amplia, ciertamente marca el camino que se sigue en referencia a estos estadios del arte, señalando también la estrechez de un pensamiento basado en esquemas que le hacen ver esta clase de arte como una curiosidad, como una manifestación formal carente de concepción. Y como estos esquemas influyen igualmente al investigador y al crítico, las actitudes de uno y otro son naturalmente semejantes; tratándose del arte, yo no veo en rigor grandes diferencias entre uno y otro, excepto la de que tal

vez la función del crítico sea más difícil, en cuanto no puede desprenderse de un propósito direccional, didáctico; además de que, ya en el orden del arte recuperado por medio de investigaciones, como es el caso del arte indio, el crítico hace análisis sobre lo analizado y recuperado por el investigador, o sea meta-análisis; no meta-arte, que es hacia donde muchos quisieran ir. Tratándose del arte no recuperado resultan dos variables: la del moderno, que pasa del artista directamente al espectador, en cuyo enjuiciamiento interviene el crítico; y la del arte primitivo, desconocido como tal, que pasa del artista al consumidor, quien lo absorbe como decoración típica, en cuyo caso no existe ninguna valoración.

El formalismo esquemático de que vengo hablando —o escribiendo— plantea con frecuencia situaciones embarazosas y polémicas, sobre todo cuando aparecen formas nuevas de expresión, como el cine y la fotografía. En el caso del cine, quienes desde su comienzo decidieron que era arte, no tuvieron mayores angustias, hasta cuando empezó a hacerse cine documental y periodístico, ya que un noticiero cinematográfico que quiera ser tal, definitivamente no es arte, aunque el color, el sonido y la narración sean óptimos, pues esto pertenece al terreno de la técnica; y si se hacen empleos particulares e intencionados de las posibilidades técnicas, deja de ser noticiero porque presenta una realidad acentuada, aunque sea embelleciéndola; la interpreta, lo que es una función artística. A esto hay que agregar la observación de que no toda película, por la circunstancia de haber sido hecha en celuloide, merece ser calificada como cine.

El caso de la fotografía es aún más curioso, pues la crítica convencional aún no ha decidido si es arte o no; a mí me resulta de alguna claridad que una fotografía para cédula de identidad en ningún momento será artística, aún en el caso hipotético de que fuera perfectamente tomada, pues su perfección sería técnica también. En cambio una fotografía que dé una faceta particular de la realidad, la interprete, o la ubique dentro de una perspectiva intencional, será un producto artístico. Pero es bueno desechar la idea de que la condición esencial para hacer arte es la de salirse del discurso enunciativo. No basta con "decirlo diferente", que es el recurso de tantos desequilibrados que se hacen llamar artistas. Es la deficiencia de las clasificaciones genéricas. En suma, lo que caracteriza al discurso artístico es su lugar dentro del modelo lingüístico y su función dentro del grupo social. En este sentido debe uno estar atento, porque algunas veces códigos tan diferentes como el científico y el artístico se encuentran

en caminos homólogos, de manera que método y estilo se confunden. En realidad, estas homologías no son extrañas en la historia del arte y la ciencia: periódicamente la una y la otra regresan a la experimentación y asumen los riesgos que impone una relativa dosis de fantasía, necesaria muchas veces, ya que eso es lo que, en el fondo, constituye la hipótesis en ciencia.

Para no traer sino otro caso, en que la costumbre pesa más que la razón, está el humor, ya sea como broma cotidiana o como comedia teatral, que aún despierta marcada resistencia a ser considerado como arte, aunque su estructura sea artística, debido a que es un género ligero, en oposición al género trágico, siendo la verdad que muchas veces el humor se constituye en expresión trágica de la realidad.

Así, pues, el arte es belleza, forma, contenido, tragedia, comedia, técnica, espectáculo, pero no todo a la vez ni permanentemente, sino en su ocasión, como lo determine el contexto. Exigir que el arte sea siempre espectáculo es ignorar el principio de su función. No solamente hay ocasiones en que el teatro, u otros géneros de escenario, no requiere, sino que no debe ser espectáculo. Y no por ello se sale del sistema; pues el arte, como el lenguaje cotidiano, siendo sistema de comunicación, no puede ser el resultado de un ejercicio asistemático por parte de sus usuarios.

De tal manera, no resulta nada extraordinario que el artista aborigen, dentro de su limitación epistemológica, haga un empleo racional del arte. Ni es un misterio cómo lo hace; "como si hubiera aprendido". Eso es exactamente lo que pasa. El artista indio no solo experimenta y transmite a aprendices unos principios, un estilo y un simbolismo, sino que su arte está caracterizado por períodos, determinados a su vez por la influencia de los mejores maestros y por el contexto socio-cultural, ya que a través de él no solo simboliza la realidad, sino que materializa —tratando de representar bajo formas realistas— las estructuras simbólicas como mitos y leyendas y las sociales, como matrimonio y régimen civil. Ello es naturalmente más apreciable en la pintura y en el arte geométrico, que en la danza o la música; para una remisión externa concreta, son notables los trabajos de Franz Boas sobre las culturas de Norteamérica, ampliamente documentados en investigaciones con los sioux, los pueblos y los haida, entre otros. Sobre el arte geométrico, también él recoge algunos ejemplos de W. E. Roth sobre los indios de la Guayana inglesa, en "Arte Primitivo". En realidad, lo que no deja de ser llamativo según el con-

cepto que incluso los colombianos tenemos del estadounidense en general, fue en ese medio científico donde por primera vez se estudió e investigó el simbolismo del arte primitivo americano a principios de este siglo, aunque luego tales estudios fueron abandonados prácticamente.

Entonces, a través del arte se refleja la estructura conceptual de una comunidad primitiva; y conociendo su estructura conceptual se logra valorar objetivamente su arte, así como su valor relativo en la consideración más amplia de su relación con otros sistemas y cómo esa relación ha afectado al sistema. De ningún modo es posible hacer esto desde un contexto cultural extraño. ¿Acaso no es así como operan los valores culturales en las sociedades modernas? Yo creo que esta ligereza y no la mala intención, ha hecho que el arte indio colombiano, sobre todo el geométrico, sea pasado por alto, por considerarlo expresión inferior de formas simplemente caprichosas. En toda su extensión, tanto al hablar del arte precolombino como del contemporáneo, se le tilda de repetitivo, monótono y a la larga aburrido, cuando la reiteración no solo es una característica, sino base de la correlación estilística.

He dicho que el valor final de un mensaje, el carácter definitivo de un significado, es determinado por el contexto; pienso que aunque el artista crea con un carácter de intencionalidad y orienta el curso semántico de su obra, por un lado no crea en términos absolutos, en cuanto la obra no es un producto exclusivamente ideal, un producto de dirección única, salido de la mente que lo formaliza; por otro lado, cuando el artista articula el signo de manera particular, excediendo los límites del signo cotidiano o científico, innegablemente crea, en sentido relativo, pues también se mueve dentro de las posibilidades que le brindan los patrones estéticos que rigen su sistema cultural. En este sentido creo en una estética generativa regida por principios de orden lógico y filosófico: las llamadas reglas por un lado y la ética y la historia por el otro. Encuentro muy razonable la afirmación de Chomsky de que hasta ahora el hombre solo ha puesto en práctica un reducido número de la serie de posibilidades comunicantes que posee el lenguaje, pero veo muy esquematista su apego a las leyes, como rectoras del lenguaje; posiblemente esta afirmación provenga de su formación matemática y de su posición acerca de la independencia que debe guardar la ideología frente a actividades fundamentales como la ciencia, posición que comparte con Althusser.

También me inclino hacia el concepto de un hombre universal

cuyas sociedades y sistemas culturales, a nivel de la superestructura del lenguaje, guardan entre sí más semejanzas que diferencias. Este prototipo de hombre universal, caracterizadamente Levi-straussiano, dentro del estructuralismo, no es una abstracción intelectualista ni un ideal estructuralista, como lo pretenden los positivistas que aprovechan toda oportunidad para impugnar las posiciones que vayan contra el casuismo individualista; no quiero ser malintencionado al establecer la coincidencia en el hecho de que los principales opositores a esta forma de pensamiento sean los británicos, quienes se inclinan más por una humanidad radicalmente diferenciada y su histórica pretensión a atribuirse el derecho de dirigir a las sociedades diferenciadas hacia abajo. Cuando Levi-Strauss dice que todo sistema cultural se puede rastrear hasta reconstituir los principios que lo rigen, no solamente se refiere a las estructuras elementales, sino a que la formación de las culturas y su desarrollo en el marco de la historia no son azarosos ni anárquicos y que ciertamente es real la existencia de principios y patrones generales. Me parece que esto está muy lejano de encerrar a la cultura dentro de reglas fáciles. Esta fue una discusión eficazmente analizada en "Notas sobre el estructuralismo", un libro de Omar González publicado en Bogotá en 1970 que lamentablemente pasó desapercibido, lo que de ningún modo es una extrañeza aquí.

De hecho, el simbolismo es una derivación del género realista; los patrones geométricos están relacionados con un significado, circunstancia que los coloca más allá del formalismo, por poseer una interpretación propia. Muchas veces la simbolización es de carácter serial, de modo que partiendo de una referencia altamente realista, ésta vaya siendo estilizada sucesivamente de manera que cada uno de los dibujos o diseños sea una estilización del anterior, sin que eso implique un orden necesario para nuevas ejecuciones y sin que impida tampoco que el artista, en la representación, ejecute directamente la última derivación de la serie. En otros casos la simbolización es el resultado de la fragmentación del objeto o de la exposición de una de sus características, ya sean formales en el orden de las especies naturales o también culturales, en el orden de los grupos sociales. Este proceso de estilización, acompañado de un dominio cada vez mayor de la simetría y del ritmo, conduce naturalmente a un momento en que la asociación formal entre el símbolo y el objeto se pierde, aunque conservándose la asociación conceptual; y cuando algunas veces parece no existir ningún tipo de relación, debe buscarse esta desesemantización en causas tales como la transculturación o la aculturación misma.

Aunque en un principio la simbolización se hace alrededor de las especies naturales y de los grupos sociales, luego se extiende a la mitología y a los factores que están en la base de su organización económico-social.

Pero no siempre la falta de identificación formal, de reconocimiento entre la representación y lo representado implica un proceso de abstracción, ni hace por esa razón que una obra se considere abstracta. La abstracción es en esencia una relación distante entre el objeto y el símbolo, una síntesis depurada de experiencias básicas, de conocimientos elementales. Por eso a veces no resulta tan fácil saber si una obra es de género abstracto o realista, no solo porque ambos llegan a acercarse mucho en el sentido de que el primero simboliza la realidad y el segundo, a más de reproducirla, materializa símbolos como los mitos, pudiendo coincidir en la mitad del proceso, sino porque otras veces lo que se cree abstraccionismo o realismo a secas es en realidad una síntesis de los dos, derivada de la geometría: esto sucede cuando las posibilidades expresivas se encuentran limitadas por el estilo, lo que acontece principalmente en el arte geométrico de trenzado; en esta clase de arte las figuras son el resultado combinatorio del color y del estilo, cuyas variantes son limitadas, no pudiendo alterarse significativamente, porque de lo contrario desaparecerían también la simetría y el ritmo, a más de que se arruinaría la fibra, como es el caso de la cestería: a la limitación del estilo se agrega la de los elementos empleados. Limitado por estas circunstancias, cuando el artista va a reproducir una montaña la sugiere con un triángulo, o con una serie romboidal sugiere un panal, o con una cadena de equis o rayas imita la piel de una serpiente, circunstancias que lo orientan en una dirección simbolista, cuyo origen fue la limitación del estilo material para hacer realismo.

Otra limitación, que es ya la del estilo cultural, impide que el artista primitivo se salga de ese marco, en cuanto su producción está constreñida por su propio contexto; esta circunstancia no se contradice con el constante propósito creativo del artista, pues de ser estático no podría proceder a un desarrollo conceptual que le accediera el camino de la abstracción. En efecto, la creatividad se manifiesta en la formación de una imagen mental, previa a la ejecución de la obra y en la capacidad para variar su rumbo, cuando en el camino transforma esa imagen mental, algunas veces debido a nuevas perspectivas que le sugiere la parte ya ejecutada, o cuando encuentra obstáculos físicos, como los que describí antes, estilísticos, o simplemente técnicos; estos

últimos por razones entre las que se cuenta la salud. La concurrencia de estos obstáculos que en la praxis se convierten de mordaza en estímulo, origina la formación de talleres rudimentarios en que uno de sus miembros diseña y otro ejecuta; uno aporta la concepción y otro el estilo; esta correspondencia se extiende a todos los géneros artísticos, siendo así que el diseñador es habitualmente el viejo maestro y el ejecutor un aprendiz, hecho que igualmente contribuye a la definición de las castas. De otro lado, las variantes a que haya sido sometida una obra en el curso de su ejecución, se reflejan en ella; como se reflejan en ella las condiciones individuales y sociales del ejecutante, teniendo cada una rasgos virtuales que la diferencian de las demás.

Entre la nostalgia y el pragmatismo

A comienzos de 1964, el gobierno colombiano puso en marcha una gigantesca empresa que recibió el nombre de "Artesanías de Colombia", cuyo propósito sería promover y comercializar dentro y fuera del país los productos artesanales nacionales en su aspecto más general. Dentro de este campo quedó comprendido el arte indio.

Perseguía el gobierno de Colombia estimular a las denominadas industrias caseras a la vez que contrarrestar parcialmente problemas tan delicados como los bajos ingresos de las familias rurales y su emigración a las ciudades.

Como paso inicial se procedió a enviar compradores que recorrieran todo el país adquiriendo cuanto producto manufacturado encontraran y que, según su concepto, tuviera posibilidades comerciales; paralelamente tomaban pedidos para nuevas entregas, nombraban especies de coordinadores o representantes en el lugar y definían el mercado determinando qué productos les podrían ser suministrados en la cantidad y regularidad que una empresa de gran distribución requería.

Posteriormente se abrieron los primeros almacenes que habrían de ofrecer en el mismo plano alfarería indocampesina, cinturones hippies, máscaras rituales, esculturas y dibujos de las culturas primitivas sobrevivientes, cucharones de palo y mocasinas de cuero, indias también, pero de norteamérica. Todo, dentro de un ambiente sobriamente típico. Hoy la empresa cuenta con sucursales en el país y fuera de él incluidos Estados Unidos y Europa y su poder económico es comparable con el de las más grandes firmas comerciales que operan en Colombia, teniendo además, como empresa, el privilegio de un presupuesto estatal.

Ciertamente, la aparición de Artesanías de Colombia generó un apreciable incremento en la producción artesanal, no solo en las áreas rurales e indias sino en las mismas áreas urbanas, en donde muchas veces aprovechando la tendencia al tipismo, surgieron líneas de producción supuestamente artesanales que iban desde esculturas metálicas, hasta imitaciones de trabajos en tela tales como las exquisitas molas de los indios kunas, actividades de las cuales no han estado ausentes señoras de la aristocracia decadente.

Friamente, nada de esto se le puede impugnar a la empresa cuyo objetivo es el fomento comercial y no propiamente el rescate de la cultura.

Entre tanto, en los sectores de la producción comenzaron a caracterizarse los siguientes hechos: instructores encargados de conservar y revivir las técnicas artesanales formaron centros de capacitación para campesinos y habitantes de zonas marginales urbanas. Muchos de estos instructores fueron preparados mediante programas bajo la supervisión del Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas CIME, en colaboración con la A.I.D. y los Cuerpos de Paz; el CIME ha desarrollado programas de esta naturaleza con un éxito bastante relativo, primero en el Valle del Cauca (Colombia) y luego en Costa Rica, El Salvador, Honduras y Panamá.

También en este campo de la actividad artesanal terminaron por manifestarse hondas diferencias de tipo socio-económico y muy pronto se definieron dos tipos de artesanos: aquellos que merced a su capacidad económica podían suministrar a la empresa con regularidad los grandes pedidos que ésta formulaba, derivando de esta situación un considerable beneficio económico; y aquellos cuya producción era limitada, debido a que sus actividades no rebasaban los límites de la familia, por lo que no podían vender sus artículos directamente a la empresa, ya que ella solo toma pedidos grandes; en consecuencia, los pequeños artesanos debían optar por seguir sacando su escasa producción a los mercados del pueblo o venderla en condiciones desventajosas a los intermediarios y especuladores que tampoco tardaron en invadir este campo de la actividad económica nacional.

Como para una empresa de su envergadura es imperativo trabajar con aquellos productos y renglones cuyos suministros pueda asegurar en la cantidad que su movimiento y su sistema de distribución lo requieren, los ejecutivos de Artesanías de Colombia mantuvieron inmodificable su actitud en cuanto a no realizar compras de menor cuantía y en su lugar encomendarlas a sus intermediarios. En vista de que

los objetivos de mejoramiento económico y social no se cumplían cabalmente para el pequeño artesano, la empresa puso en práctica un plan denominado "mercados artesanales" para facilitar que el pequeño artesano pudiera vender sus productos directamente al consumidor. El plan consistía en publicitar especies de ferias en distintas ciudades y pueblos del país, generalmente los domingos, prestando las facilidades locativas, supervisión y asesoramiento comercial para garantizar a los vendedores un beneficio mínimo. Estos mercados artesanales demostraron alguna bondad para los pequeños productores y por su eficacia se incrementaron. Es innegable que los artesanos del sector campesino vieron mejorada su situación económica mediante la facilitación de un mercado mejor condicionado para sus productos, si bien la calidad no experimentó ese beneficio.

Para las áreas de población india, Artesanías de Colombia empezó a aplicar sistemáticamente el mismo modelo, con resultados desastrosos en todos los órdenes. En efecto, sus responsables ignoraron la diferencia existente entre el objeto como arte y el objeto como instrumento derivado de la industria pequeña, como valor comercial y medio de subsistencia exclusivamente. En rigor, la artesanía se realiza a través del instrumento y su finalidad es la operatividad instrumental, teniendo en cuenta factores considerados importantes, como los de producción; por su lado, el arte es un objeto en sí y su finalidad es la estética, concediendo menos importancia a los problemas de producción entre los cuales el tiempo es fundamental, pues la obra adquiere, una vez terminada, una plus valoración, a través de la cual el artista obtiene bien sea prerrogativas representadas en privilegios sociales, o beneficios directos representados en el trueque de su obra por un número relativamente mayor de objetos.

De esta manera, se enviaron a las distintas zonas indias compradores encargados de recoger cuanta producción encontrasen, con el mismo criterio comercial que el desarrollado respecto de la artesanía campesina es decir, tratando de establecer las condiciones para obtener suministros grandes y regulares. En algunos casos se sirvieron de compradores nativos ganados por el encanto de la civilización, que por supuesto también dejaron de lado el aspecto cualitativo de la cuestión a más de que no estaban o no querían estar en condiciones de prever los graves problemas que la apertura irracional de un mercado para sus producciones engendraría.

En justicia, no se debe responsabilizar a Artesanías de Colombia de propiciar los problemas de carácter social y cultural que hoy se

evidencian marcadamente entre la población aborígen colombiana. A decir verdad, solo ha contribuido a precipitarlos, sobre todo aquellos de carácter cultural y principalmente los relacionados con la producción artística, pues la descomposición social y el aniquilamiento cultural desde tiempos ya venía siendo adelantado por mercaderes, grandes colonos y los misioneros tanto católicos como protestantes, estos últimos desde cuando el presidente Lleras Camargo puso a su disposición la población india para desarrollar con ella supuestos programas lingüísticos y evangelizadores. Quiero referirme aquí a varios aspectos: primero, el del saqueo económico, caracterizado por la explotación laboral, la eliminación física de los indios y la adquisición de su producción en todos los órdenes, incluido el artístico, en condiciones degradantes y practicado liberalmente por colonos, terratenientes, mercaderes y misioneros, cohonestados por el gobierno quien patrocina para ese propósito toda clase de programas de colonización, carreteras de penetración y otras formas de habilitación nacional, a costa del indio, naturalmente; segundo, el del aniquilamiento de la cultura y las instituciones sociales, caracterizado por la negación de sus valores para transponerlos a un nuevo orden religioso y socio-cultural, empeño desarrollado con ahínco por los misioneros y los funcionarios del gobierno especialmente; una de las formas más eficaces para adelantar este aniquilamiento ha sido la creación de internados escolares, llamados "internados indígenas", integrados por niños provenientes de distintas culturas y sistemas institucionales, quienes al cabo de su formación hispánico-cristiana pierden todo nexo con ellas, facilitando así la tarea. Mediante esta penetración es fácil eliminar las jerarquías y los patrones de cultura para colocar en su lugar otros.

De tal manera, la participación que a Artesanías de Colombia le corresponde en este orden de responsabilidades, es la de la aceleración del aniquilamiento cultural. No me inclino a creer que ella haya sido premeditada sino debida más bien a la ignorancia de los factores socio-culturales, que aparentemente no tienen por qué ser de incumbencia de una entidad promotora y comercial.

Decía antes que la empresa aplicó en el sector aborígen los mismos sistemas aplicados en el sector campesino, con ligeras variantes, dedicándose a adquirir toda suerte de artículos sin consideración de los aspectos cualitativos; es así como actualmente los dibujos sobre corteza se obtienen por metros lineales, los diseños geométricos por docenas y las esculturas por tamaño; aún así se debe reconocer que ha impuesto mejores precios de pago para los productos. Pero, ¿qué ha resultado de

lo anterior? A la decadencia de las artes debida a las circunstancias presentes antes de la aparición de esta empresa, se ha sumado la precipitación de que hablé antes, identificada así: al notar que los compradores extranjeros buscan sus productos sin consideración de una calidad que desconocen, atendiendo únicamente a la cantidad, el artista indio siente vejados sus valores culturales, pierde el empeño artístico y se orienta en una dirección de baja calidad que incluye el abandono de los materiales nativos, porque si al comprador le da lo mismo una pintura realizada con tintas naturales o químicas, él se decide por las químicas, que es lo más fácil; si al comprador le da lo mismo la representación de un mito que la de un avión o un dromedario sugerido por anteriores lecciones de catecismo, también se decide por lo último; lo mismo sucede con el arte geométrico: si al comprador le da lo mismo un diseño realizado a base de técnicas combinatorias de trenzado que pintado, se decide por trenzar una serie igual y luego pintarla caprichosamente. Así, sucesivamente. Falta agregar que muchas veces el comprador —hablo también de los misioneros, que incluyen el hurto del arte dentro de sus piadosas actividades—, se atribuye especial sensibilidad artística e impone sus propios diseños o los toma de revistas de decoración porque, según su entender, serán más llamativos y más curiosos para el público, que los comprará en los centros de consumo. Si al fin y al cabo los exhibirán en el rincón típico de su residencia, cualquier curiosidad sirve para ese fin.

¿Qué otros problemas acompañan a esta dismantelación de la cultura primitiva? La degradación en formas muy variadas: por su parte el intermediario, para asegurar el suministro, seduce indias de diversas tribus que convierte en sus amantes para que a su vez ellas le aseguren allí la venta de los productos, creándose así un estado de alcahuetaje detestable. Por parte del indio, se da en adquirir compromisos simultáneamente con distintos compradores exigiendo adelantos en moneda o en especie para luego irse a otro lugar y repetir la operación, engañando a todos y convirtiéndose de este modo en un tránsito y ladrón que por otra parte, al abandonar su comunidad, pierde las nociones de autoridad y de ética. Además, la percepción de dinero no se traduce en beneficio real para un individuo que no tiene una noción correcta de su valor y que no sabe cómo emplearlo ni tiene cómo, pues los servicios que puede obtener son de índole dudosa. Así, su mejoramiento económico-social significa fumar y beber cigarrillos y licores importados o vestir pantalones de dacrón y botas de cowboy, a expensas de su propia condición humana.

Es inmaduro pensar que el tratamiento de que son objeto las culturas primitivas no obedece a modelos conceptuales que ya comenté antes y que tienen que ver con la negación de su racionalidad, ya sea porque ésa es su condición natural, o porque las estructuras de su pensamiento son abiertamente diferentes e inferiores. Algo así como el producto lógico de una sub-especie humana.

En Colombia, esta compleja situación es el origen de dos vertientes: la de los nostálgicos y la de los pragmáticos o progresistas. Los nostálgicos, representados en gran parte por antropólogos, sostienen la necesidad de preservar a las culturas primitivas cerradas a toda influencia y transculturación, llegando en algunos casos al extremo de ver en ellas como representativas y auténticas solo las expresiones más elementales de la cultura; esta actitud no solo es egoísta desde el punto de vista de sus intereses como investigadores que no quieren perder sus indios, sino irreal porque desconoce el concepto de historia y, lo que es igualmente importante, del imperativo de que los aborígenes sobrevivientes se preparen activa y adecuadamente para integrarse en condiciones favorables a la comunidad nacional. El campo de las investigaciones, tanto en antropología como en lingüística, ha tenido una orientación claramente frívola y científicista cuyo único fin ha sido recoger materiales que luego de clasificados se archivan, haciendo del indio una materia prima; para salvar las apariencias, una que otra vez se pronuncian declaraciones reivindicadoras en espasmódicos congresos sobre la condición del indio.

Del otro lado se encuentran los pragmáticos cuya mira es el desarrollo a costa de cualquier obstáculo menor ya sea de cultura o sociedad. Teniendo como fundamento el progreso cuantitativo que en ellos se confunde con el de civilización ven en las culturas primitivas obstáculos atávicos que entorpecen ese propósito; su actitud es por lo menos más sincera pero no por eso correcta ni ética en cuanto hace referencia al pretendido mejoramiento humano del indio. Es el programa acogido por la empresa Artesanías de Colombia. Aquí no he querido realizar un análisis de dicha entidad, pero me ha resultado inevitable referirme a ella por ser la responsable de manejar la política estatal en ese sentido dentro de mi país. Solo pienso que en el terreno del arte primitivo su labor ha sido nociva y que habría hecho más no incursionando en él o haciéndolo de una manera más consciente que tomara en cuenta los aspectos cualitativos. Aunque fuera, emprendiendo un estudio para clasificar el arte que contribuye a dismantelar.

Esta es una situación concreta y por lo tanto ante ella se debe

adoptar una posición concreta, nada intelectualista. Si en un balance de situaciones, el mejoramiento integral de una comunidad reclama la renuncia a modelos culturales y económicos inadecuados para adoptar otros que le resulten benéficos, la renuncia es una necesidad de orden histórico; pero para que esa mutación no resulte lesiva, debe ser asumida de manera racional y por supuesto activa por parte del grupo social que la experimenta. La posición activa nunca ha sido característica de las sociedades primitivas en las relaciones inter-culturales colombianas. Incluso formas elementales de defensa patrimonial como la cooperativización, han estado fuera del alcance de la mayoría y solo se destacan muy pocos casos de naciones indias que se han cooperativizado para desarrollar formas más racionales y eficaces de economía como la agricultura, lo que les ha representado costosas y dolorosas experiencias; tal el caso de los guambianos, los paeses y los guajibos. Según me parece recordar, los indios navajos de Estados Unidos sí han logrado defender su patrimonio cultural y beneficiarse económicamente de él, mediante una sólida organización cooperativa, que a su vez les ha posibilitado el imperativo de la integración, situación por ahora inalcanzable para los indios colombianos.

Fueron principalmente estas situaciones y el haber realizado algunas investigaciones de lingüística antropológica en tres culturas amazónicas, lo que inclinó mi atención hacia este aspecto del arte primitivo colombiano, motivándome a ensayar un estudio, parcial desde luego, alrededor de lo que queda de él, cuyo resultado son los comentarios que expuse en los subtítulos anteriores. Al principio, comenzando 1972, mi intención fue la de recoger poco a poco algunas muestras representativas correspondientes al oriente del país, que es la zona que conozco un poco, a fin de investigar sus valores estéticos intrínsecos, más bien con el ánimo de emprender luego un análisis riguroso y quizá un rescate del arte primitivo subsistente. Recordaba cómo ya se había logrado el renacimiento conducido del arte maorí y del chorotega; aunque los resultados del último se ven notablemente disminuidos por la implantación de técnicas europeas, lo que bien puede producir una activación, pero no un renacimiento en sí, entendido como restauración del arte nativo. Pese a que persevero, veo incierta la culminación exitosa de esta tarea por mis propios medios y sinceramente no encuentro el beneficio que de ella pueda derivar el indio colombiano, ocupado en hacer frente a la miseria y a la persecución, a veces bajo formas tan sofisticadas como la esterilización camuflada, misión a cargo de nuestros primos estadinenses.

Realmente, el interés por el arte primitivo colombiano es prácticamente inexistente, si se exceptúan las investigaciones de tipo arqueológico sobre culturas precolombinas, investigaciones caracterizadas por esporádicas y un poco espectaculares; en 1974, por ejemplo, la moda no es San Agustín, sino las zonas de Tunja y Tayrona. Son pocos los esfuerzos en este campo específico; el principal de ellos, la creación del imponente museo del oro, alentada por el francés Paul Rivet. Su mejor alumno, Gerardo Reichel-Dolmatoff adelantó hace ya más de cuarenta años un estudio sobre el aspecto material del arte guajibo y recientemente ha dado a conocer algunas equivalencias en el simbolismo desana. Y en el terreno de las danzas campesinas, únicamente Jacinto Jaramillo ha desarrollado un rescate y análisis sistemático de la coreografía campesina colombiana, porque los demás folcloristas nacionales se han guiado por el patrón de los espectáculos musicales. Ultimamente apareció una interpretación emotiva de Antonio Grass sobre diseños precolombianos, sin ninguna aproximación científica. Igualmente Eugenio Barney ha dedicado varios libros al arte colombiano, pero en el principal de ellos, "Temas para la Historia del Arte en Colombia", apenas sí menciona el arte primitivo; en cambio en una pequeña monografía, "La Transculturación en el Arte Colombiano", desarrolla el tema de las influencias recíprocas entre la cultura aborigen y la europea, apoyándose continuamente en la forma como el proceso ha tenido lugar en diversas culturas de América. Aparte, se ha publicado un mediano número de libros, que como en el caso del cine, se llaman libros por ser hechos con papel.

Como ya estoy terminando, quiero mencionar al Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, creado en agosto de 1969 con el encargo moral e institucional de velar por el resguardo y desarrollo de la cultura colombiana, pero que desde un comienzo se concentró en la arqueología literaria y en tratar de consolar la añoranza extranjerista de las extracastas. Es natural que una entidad así orientada, cuyo director dice que en su instituto la mayoría de los empleados son mujeres porque ellas son más bonitas que los hombres, considere a la cultura nacional como un fenómeno inferior y al indio en especial, como una equivocación de la naturaleza, equivocación que debe ocultarse a los ojos de la civilización.

Para este ensayo tomé como muestras algunas piezas del arte guajibo, pero mis opiniones tienen una base solo parcial en él. Es un trabajo que he realizado bajo mis propios auspicios y lógicamente su continuación dependerá de los medios de que disponga en el futuro,

principalmente de orden económico, lo que me hace considerarlo por ahora concluido y por supuesto incompleto en cuanto la confrontación de algunos datos cuya necesidad ha surgido en el curso de la redacción, me es momentáneamente impracticable. Mis deseos son entrar a desarrollar cuando pueda una fase comprendida entre la recreación mitológica y la motivación temática a partir de ella, para establecer la calidad del arte perdido y, por supuesto, la del arte recuperado. De todas formas, he incluido una relación de láminas de algunas de las piezas con que trabajé, con sus correspondientes fichas, las cuales están sintetizadas a lo que desde el punto de vista científico es indispensable; cuando un dato no es categórico, es porque no pudo ser aclarado. Como es natural, elimino factores que no funcionan como operadores. Las dos últimas láminas, una escultura witoto y una mola kuna, son algo extrañas a la homogeneidad de la muestra, pero las incluyo porque me serví de ellas y porque pertenecen además a dos culturas igualmente en vías de extinción. El código que va antes de cada ficha es una simple abreviación y se lee así: el primer grupo, Apc. es invariable y significa "Arte primitivo colombiano"; el segundo grupo, n VII 74. también invariable, significa "Niño, muestra de julio de 1974"; en el tercer grupo, que es variable, las dos primeras letras significan distintamente: pc, "pintura sobre corteza"; em, "escultura en madera"; tf, "tejido en fibra"; y ct, "collage en tela"; el número al final, indica el orden de colocación respecto de las demás. El mapa que precede a las láminas es una guía del lugar en que se encontraban aquellos grupos donde obtuve las piezas y eso está consignado en la ficha descriptiva de cada lámina. Los lugares en el mapa en manera alguna indican que allí se encontrara concentrada toda la nación, sino una de sus aldeas, cuya ubicación puede haber variado, debido a que son culturas migratorias.

También incluyo como anexo un modelo de ficha de clasificación antropográfica para la recolección y clasificación de obras de arte primitivo. He elaborado ese modelo reducido con el propósito de que un investigador pueda valerse de auxiliares sin mayor preparación científica, que le ayuden en el trabajo de campo; el investigador deberá complementarlo posteriormente, estableciendo el nombre científico de los elementos materiales, el número aproximado de sobrevivientes de cada nación india, la familia lingüística a que pertenece y demás datos que en cada caso particular se planteen como necesarios, con los cuales pueda sintetizar luego las características de cada pieza. El modelo no sirve para géneros tales como la literatura, debido a que el auxiliar

debería contar con conocimientos de lingüística, especialmente de fonética; tampoco para música y danza, pues requeriría conocimientos de nota y coreografía.

Con todo, es muy posible que para muchos cuanto dije hasta ahora carezca de relación; no he escrito para esa clase de personas; tampoco he escrito fácil para ellas, debido a que escribir así es realmente muy difícil. Ahora recuerdo que Picasso decía que había necesitado noventa años para llegar a pintar como un niño.

Yo sé que para muchos el arte primitivo no es más que una cosa bonita; al fin y al cabo a don Gonzalo Jiménez de Quesada, el hombre más culto de la primera conquista, la orfebrería que encontró en lo que hoy es Colombia le pareció mucho menos que eso: la consideró un estorbo y por eso empleó un mes en Cartagena para fundirla y hacer menos harto su traslado a España. Un mes de duro trabajo que al cabo le reportó diez años de vicio en Europa, que sin embargo debió completar esquilmandole a fray Bartolomé de las Casas lo que el noble cura tenía destinado para la catedral de Santa Fe de Bogotá.

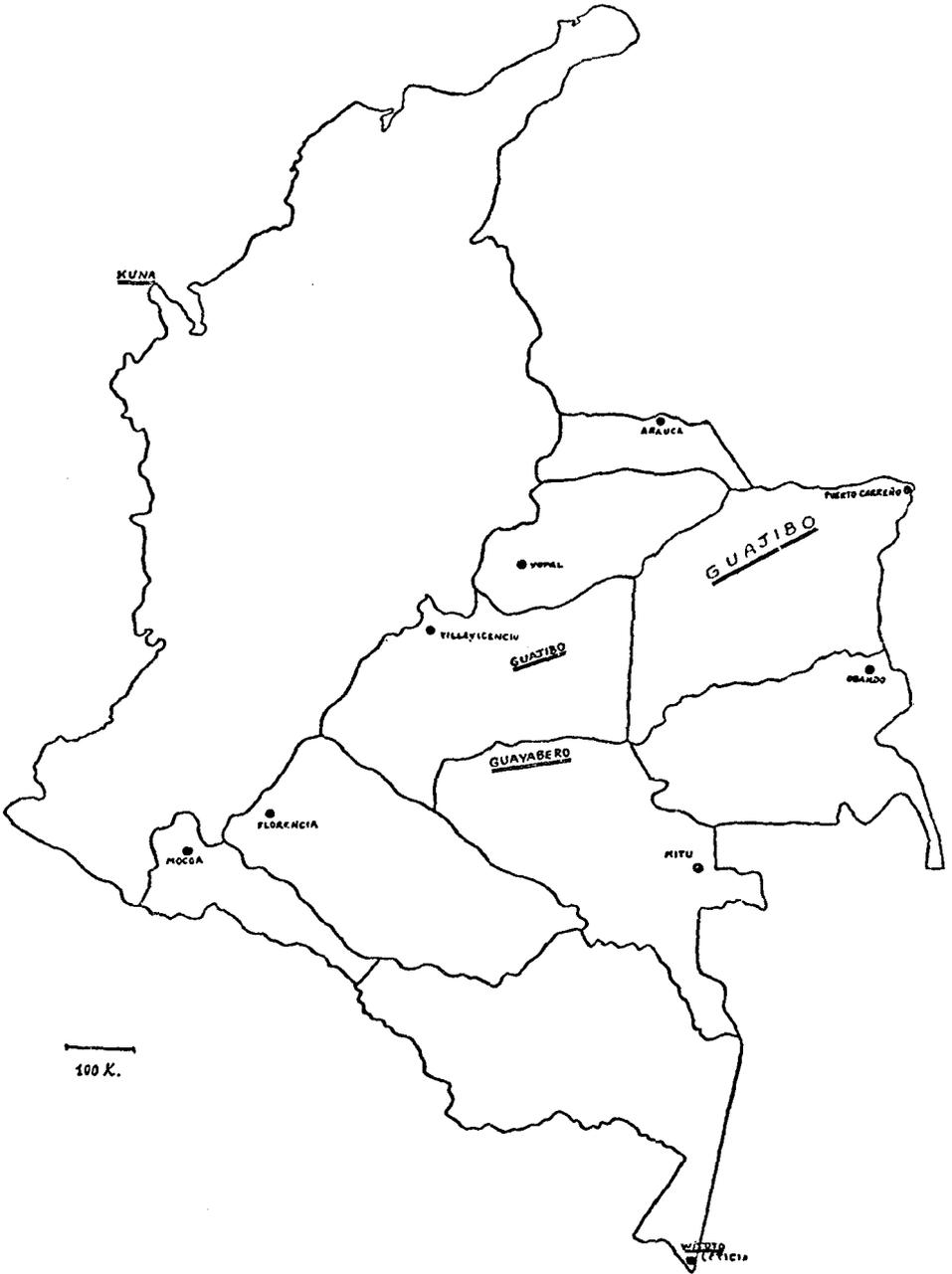
Hoy es casi como ayer.

REFERENCIAS

- ALTHUSSER LOUIS. *Hacia un concepto de historia*. Bogotá, Estudios Marxistas, 1, (s. f.).
- AUERBACH ERICH. *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BADIOU ALAIN. *Le concept de modèle*. Cours de philosophie pour scientifiques, IV. Collection "Théorie" dirigée par Louis Althusser. Paris, Editions François Maspéro, 1969.
- BARNEY CABRERA EUGENIO. *La transculturación en el arte colombiano*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Escuela de Bellas Artes, 1962.
- *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural, 1970.
- BOAS FRANZ. *El arte primitivo*. Traducción del inglés, por Adrián Recinos. México, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 1947.
- *The mind of primitive man*. Revised edition, with a new foreword by Melville J. Herskovits. New York, The Free Press, second printing, 1966.
- BOUDON RAYMOND. *A quoi sert la notion de "structure"*. Essai sur la signification de la notion de structure dans les sciences humaines. Paris, Éditions Gallimard 1968.

- CASSIRER ERNST. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- *Mito y lenguaje*. Traducción de Carmen Batzer. Buenos Aires, Ediciones Galatea-Nueva visión, 1959.
- CHOMSKY NOAM. *De quelques constantes de la théorie linguistique*. Traduit de l'anglais par Marc-André Béra. Tomado de "Problèmes du langage", éd. Gallimard, 1966. Bogotá, Universidad Nacional, Departamento de Filología e Idiomas, Seminario de Teoría del Lenguaje, mimeografiado (s. f.).
- *Sobre política y lingüística*. Traducción del inglés por José Cano Tembleque. Entrevista de New Left Review. Barcelona, Editorial Anagrama, cuadernos Anagrama, 1970.
- CHRISTENSEN N. E. (gmont). *Sobre la naturaleza del significado*. Prólogo de Luis Aranguren, traducción del inglés de Juan Carlos García Borrón. Barcelona, Editorial Labor S. A., 1968.
- GONZALEZ OMAR. *Notas sobre el estructuralismo*. Bogotá, ediciones del Círculo de Estudios de Bogotá, Colección Estructura e Historia, 1970.
- GRASS ANTONIO. *Diseño precolombino colombiano el círculo*. Bogotá, Museo del Oro del Banco de la República, 1972.
- JARAMILLO JACINTO. *Danzas nativas colombianas*. Bogotá, Editorial Voluntad, 1968.
- LEACH EDMUND. *Lévi-Strauss, antropólogo y filósofo*. Traducción del inglés por José R. Llobera. Barcelona, Editorial Anagrama, cuadernos Anagrama, 1970.
- LEFEVRE HENRI. *Lenguaje y sociedad*. Traducción del francés de Floreal Macia. Buenos Aires, "Proteo" 1967.
- LEON-PORTILLA MIGUEL. *El legado intelectual y literario de las culturas indígenas americanas*. México, "América indígena", v. 21, N^o 1, p. 33-38, 1961.
- LEROI-GOURHAM ANDRÉ. *Le geste et la parole*. Vol. I: technique et langage. Vol. II: la mémoire et les rythmes. Paris, Éditions Albin Michel, 1964.
- LEVI-STRAUSS CLAUDE. *El arte y el grupo*. Un diálogo de Claude Lévi-Strauss con Georges Charbonnier. Traducción del francés de Yolanda de Zuleta. Bogotá, Gaceta Tercer Mundo, suplemento N^o 40-41, agosto-septiembre, 1967.
- *El Oso y el Barbero*. Traducción del inglés por José R. Llobera. Barcelona, Editorial Anagrama, cuadernos Anagrama, 1963.
- *La pensée sauvage*. Avec 24 illustrations dans le texte. Paris, Librairie Plon, 1962.
- *Le totémisme aujourd'hui*. Paris, Presses Universitaires de France, deuxième édition, 1965.
- *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris, Maison des sciences de l'homme. Collection de rééditions, II, Mouton and Co., La Hague, MCMLXVII.
- *Race et histoire*. Paris, Unesco, 1952.

- MALINOWSKY BRONISLAW. *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*. Traducción del inglés de J. y M. T. Alier. Barcelona, Ediciones Ariel, 3ª edición, 1971.
- MEJIA DUQUE JAIME. *Literatura y realidad*. Medellín, la Oveja Negra, serie amarilla, 1969.
- MORRIS CHARLES. *Signos, lenguaje, conducta*. Traducción del inglés de José Rovira Armengol. Buenos Aires, Editorial Losada, 1962.
- PRIETO LUIS J (ORGE). *Messages et Signaux*. Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- REICHEL-DOLMATOFF GERARDO. *La cultura material de los indios guahíbo*. Bogotá, Revista del Instituto Etnológico Nacional dirigida por Paul Rivet. Vol. I, entrega 2ª, p. 437-501, 1944.
- *Desana, simbolismo de los indios tukano del Vaupés*. Bogotá, Ediciones Universidad de los Andes, U. de los Andes, Departamento de Antropología, 1968.
- ROSENBLAT ANGEL. *La población indígena de América desde 1492 hasta la actualidad*. Buenos Aires, Penser S. A., 1945.
- ROTH WALTER E. *Additional studies of the arts, crafts, and customs of the guiana indians*. Washington, Government Printing Office, 1929.
- RUMAZO LUPE. *Discusión del estructuralismo americano*. (Tomado de razón y fábula, revista bi-semestral de la Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia, N° 11, p. 54-60, enero - febrero, 1969). Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello, mimeografiado, 1970.
- SAPIR EDWARD. *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. Traducción del inglés de Margit y Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición en español, 1962.
- SCHADEN EGON. *Karl Von Den Steinen e a exploração científica do Brasil*. São Paulo, Revista de Antropología, v. 4, N° 2, p. 117-128, 1956.
- SCHAFF ADAM. *Lenguaje y conocimiento*. Versión al español de Mireia Bofill. México, Editorial Grijalbo S. A., 1967.
- WHORF BENJAMIN LEE. *Language, thought and reality*. Edited with an introduction by John-B. Carrol, foreword by Stuart Chase. Cambridge, Massachusetts, The M. I. T. Press, Massachusetts Institute of Technology, second Paper-Back Printing, 1966.



MUNA

ARAUCA

PUERTO CARRERO

GUATIBO

YOPAL

VILLAVICENCIO

GUATIBO

OBANDO

GUAYABERO

FLORENCIA

MOCCA

MITU

100 K.

WINDY
OFFICE

ARTE PRIMITIVO COLOMBIANO

Ficha reducida de clasificación antropográfica.

GÉNEROS VISUALES

INDICACIONES BASICAS: Para la recolección y clasificación de obras de arte primitivo colombiano —correspondiente a culturas vivas—, se prestará atención especial a: 1º Que las obras seleccionadas hayan sido realizadas por artistas indios, con materiales nativos (en especial, que las tinturas, telas y otros sean naturales y no químicos o provenientes de la industria no india) y con temas nativos, relacionados con el medio en que se producen. 2º Que las obras seleccionadas tengan calidad y nivel artístico por sí mismas, pues de ninguna manera basta el que hayan sido elaboradas por un indio, para ser calificadas como artísticas. y, 3º Que dichas obras hayan sido ejecutadas con fines artísticos u ornamentales, siendo las principales: pinturas sobre corteza de árbol, diseños geométricos en fibra, como cedazos, esculturas en madera o en arcilla, máscaras ceremoniales e instrumentos musicales o de uso diario, hechos en las condiciones anteriores. Una obra puede ser repetida, siempre y cuando en una de las dos se empleen colores o materiales diferentes, o cuando a juicio del seleccionador, sean de un valor especial. Luego, para cada obra se desarrollará este cuestionario, que deberá agregársele:

1. CLASE DE OBRA (pintura sobre corteza, tejido de fibra, escultura en madera o arcilla, máscara . . .):

2. DESCRIPCION Y SIGNIFICADO DE LA OBRA (en cualquier caso, se consulta con el artista qué representa y cuál es el significado que le ha querido dar):

3. MEDIDAS DE LA OBRA:

-
4. MATERIAL (1) (corteza, fibra, madera, arcilla, según el caso, además del nombre que tiene el material en la lengua nativa y en español; si la obra misma o el instrumento tienen nombre especial, colocarlo también):
 5. COLORES (1) (para cada color se especifica el nombre nativo de la planta o el mineral de donde se extrajo la tintura, lo mismo que su traducción al español):
 6. PROCEDIMIENTO (pincel, rodillo, si es pintura; trenzado, enrollado, si se trata de fibra; moldeado, enrollado, vaciado, si es arcilla; tallado a cuchillo, pulido con arena, si se trata de madera; o tallado, pulido, si se da el caso de la piedra...):
 7. GRUPO ETNICO Y FAMILIA LINGÜISTICA (2) (nombre de la tribu, de la lengua que habla, número aproximado de habitantes y ubicación geográfica):
 8. ANTIGÜEDAD DE LA OBRA (3):
 9. ESTADO DE CONSERVACION (con indicaciones para su cuidado especial, si lo necesita):

- 10. EXISTE ALGUNA CEREMONIA O MOTIVO ESPECIAL PARA EL CUAL SE HACEN OBRAS COMO ESTA?
.....
- 11. ¿QUIENES PUEDEN REALIZAR OBRAS COMO ESTA Y EN QUE CIRCUNSTANCIAS?
.....
- 12. ¿QUE VALORES MAGICOS SE LE ATRIBUYEN A LA OBRA?
.....
- 13. OBSERVACIONES GENERALES:
.....
.....
.....
- 14. SI ES UN INSTRUMENTO MUSICAL, ¿QUIEN LO FABRICA?
- 15. ¿QUIEN O QUIENES LO PUEDEN TOCAR? ¿POR QUE?
- 16. ¿QUIEN LO ENSEÑA A TOCAR?
.....
- 17. ¿CUANDO SE TOCA Y QUE SUCEDE CON EL DESPUES?
.....
.....



18. SI EL INSTRUMENTO TIENE DECORACION ESPECIAL,
¿QUE SIGNIFICA ESA DECORACION?

19. ¿HAY INSTRUMENTOS MACHO Y HEMBRA? ¿COMO SE
DIFERENCIAN? ¿SE TOCAN EN PAREJA?

20. ¿COMO SE UNEN O DISTRIBUYEN LOS INSTRUMENTOS
CUANDO SE TOCAN?

Nombre del seleccionador:

Fecha:

- (1). A veces resulta difícil obtener los dos vocablos, o determinar su procedencia lingüística. En tal caso basta con uno solo; y en defecto de los dos, con el más conocido en la lengua general. Luego, el investigador tratará de establecer el nombre científico de los materiales empleados, según sus características físicas. Es bueno recordar que un cuestionario solo es una guía y por lo tanto nunca debe forzarse.
- (2). El número de habitantes de la tribu no es indispensable, sobre todo en culturas migratorias, pero sí es conveniente indagar la cantidad de sobrevivientes de cada nación. La ubicación geográfica se refiere a la aldea específicamente, pero se deja margen para indicar el área donde se distribuye toda la nación, si ella es determinable y si el investigador la considera pertinente como información. En tal caso deberá diferenciarse entre ubicación de la aldea —o grupo— y área de distribución de la nación.
- (3). Si la obra tiene más de cinco años, se intentará obtener su edad exacta, aunque no es imprescindible; de todas formas, aún hasta los veinte años de antigüedad puede considerarse como contemporánea una obra.