

# **EL PENSAMIENTO SALVAJE**

Claude Lévi-Strauss

Fondo de Cultura Económica  
Mexico DF 1988

Recensión Realizada por David Chacobo

## EL PENSAMIENTO SALVAJE

Simpson se ha demostrado que la existencia de organización es una necesidad común al arte y a la ciencia, y que por consecuencia, “la taxonomía que es el poner en orden por excelencia, posee un inminente valor estético”.

El pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado. Forma un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que constituirá la ciencia, salvo analogía formal que las emparenta y que hace del primero una suerte de expresión metafórica de la segunda.

El arte se inserta a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico. Pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio “bricoleur”: con medios artesanales confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento. Hemos distinguido al sabio del “bricoleur” por las funciones inversas que, en el orden instrumental y final, asignan al acontecimiento y a la estructura, uno de ellos haciendo acontecimientos (cambiar el mundo) por medio de estructuras y el otro estructuras por medio de acontecimientos (fórmula inexacta en esta forma tajante, pero que nuestro análisis debe permitir matizar). Contemplemos ahora este retrato de mujer pintado por Clouet, y preguntémosnos por las razones de la profundísima emoción estética que suscita inexplicablemente, al parecer, la reproducción hilo por hilo, y en un escrupuloso *trompe-l'oeil* de una gorguera de encaje.

El ejemplo de Clouet no está escogido al azar, pues es sabido que le gustaba pintar a tamaño menor que el natural: sus cuadros son, pues, como los jardines japoneses, los autos en miniatura, y los barcos en las botellas, lo que el lenguaje de “bricoleur” se llama “modelo reducido”. Ahora bien, se plantea la cuestión de si el modelo reducido que es también la “obra maestra” del compañero, no ofrece, siempre y por doquier, el tipo mismo de la obra de arte. Pues parece ser que todo el modelo reducido tiene una vocación estética, ¿De donde sacaría esta virtud constante sino de sus dimensiones mismas? O a la inversa, que la inmensa mayoría de las obras de arte son también modelos reducidos. Podría creerse que este carácter obedece, en primer lugar, a una preocupación por economizar, materiales y medios, e invocar en apoyo de esta interpretación obras indiscutiblemente artísticas, aunque monumentales.

Es preciso entenderse acerca de las definiciones: las pinturas de la Capilla Sixtina son un modelo reducido, ha despecho de sus dimensiones imponentes, puesto que el tema que ilustran es el del fin de los tiempos. Lo mismo ocurre con el simbolismo cósmico de los monumentos religiosos. Por otra parte, podríamos preguntarnos si el efecto estético, digamos, de una estatua ecuestre de tamaño más grande que el natural, proviene de que agranda a un hombre hasta alcanzar las dimensiones de peñón, y no de que reduce lo que es primero, de lejos, percibido como un peñón, a las proporciones de un hombre. Por último, aún el “tamaño natural” supone al modelo reducido, puesto la transposición gráfica o plástica supone siempre la renuncia a determinadas dimensiones del objeto; en pintura, el volumen; los colores, los olores, las impresiones táctiles hasta en la escultura; y, en los dos casos, la dimensión temporal, puesto que el todo de la obra figurada es aprehendido en el instante.

Entonces, ¿qué virtud acompaña a la reducción, ya se de escala o ya sea que afecte a las propiedades? Al parecer, es resultado de una suerte de inversión del

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

Hasta ahora no hemos considerado más que la escala, la cual, como acabamos de ver, supone una relación dialéctica entre magnitud (es decir, cantidad) y cualidad. Pero el modelo reducido posee un atributo suplementario: es algo construido, *man made* y, lo que es más “hecho a mano”. Por tanto, no es una simple proyección, un homólogo pasivo del objeto. Constituye una verdadera experiencia sobre el objeto. Ahora bien, en la medida en que el modelo es artificial, se torna posible comprender cómo está hecho, y esta aprehensión del modo de fabricación aporta una dimensión suplementaria a su ser. Además (lo hemos visto a propósito del *bricolage*, pero el ejemplo de las “maneras” de los pintores, nos muestra que esto es verdad también del arte (el problema lleva consigo siempre varias soluciones).

Como la elección de una solución acarrea una modificación del resultado a que nos habría conducido otra solución es, por tanto, el cuadro general de estas permutaciones el que se encuentra virtualmente dado, al mismo tiempo que la solución particular ofrecida a la mirada del espectador, transformado por esto (aún sin que él se dé cuenta), en agente. En virtud de la sola contemplación, el espectador, si nos está permitido decirlo, entra en posesión de otras modalidades posibles de la misma obra, y de las cuales se siente confusamente el creador con mayor razón que el propio creador, que las ha abandonado al excluirlas de su creación. Y estas modalidades forman otras tantas perspectivas suplementarias, abiertas sobre la obra actualizada, es decir, realizada. O dicho de otra manera, la virtud intrínseca del modo reducido es la de que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles.

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

metonimia, sustituye a un ser por otro ser, a un efecto por su causa, en tanto que la segunda pertenece al orden de la metáfora.

Y eso no es todo. Pues, si es verdad que la relación de prioridad entre estructura y acontecimiento se manifiesta de manera simétrica e inversa en la ciencia y en el bricolage, es claro que, desde este punto de vista también, el arte ocupa una posición intermediaria. Aun si la figuración de una gorguera de encaje en modelo reducido supone, como lo hemos mostrado, un conocimiento interno de su morfología y de su técnica de fabricación (y, si se hubiese tratado de una representación humana o animal, habríamos dicho: de la anatomía y de las posturas), no se reduce a un diagrama o a una lámina de tecnología: realiza la síntesis de estas propiedades intrínsecas y de las que provienen de un contexto espacial y temporal. El resultado final es la gorguera de encaje, tal cual es absolutamente, pero también tal como, en el mismo instante, su apariencia se ve afectada por la perspectiva en que se presenta, que pone en evidencia algunas partes y oculta otras, cuya existencia continúa, por tanto, influyendo en el resto: por el contraste entre su blancura y los colores de las otras piezas del vestido, el reflejo del cuello nacarado que rodea y el del cielo de un día y de un momento. Tal, también, porque significa como adorno banal o de aparato, llevado, nuevo o usado, recientemente planchado o arrugado, por una mujer del pueblo o por un reina, de la que la fisonomía confirma, invalida o califica su condición, en medio, una sociedad, una región del mundo, un periodo de la historia...

A mitad de camino siempre entre el esquema y la anécdota, el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir. En producir, con su pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento.

Este análisis incita a hacer varias observaciones. En primer lugar, permite comprender mejor por qué los mitos se nos presentan simultáneamente, como sistema de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética: en efecto, el acto creador que engendra al mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte. En este último caso, se parte de un conjunto formado por uno o por varios objetos y por uno o por varios acontecimientos, al cual la creación estética confiere un carácter de totalidad al poner de manifiesto una estructura común. El mito recorre el mismo camino, pero en el otro sentido: utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de un conjunto de acontecimientos (puesto que todo mito cuenta una historia). El arte procede, pues, a partir de un conjunto: (objeto+acontecimiento) y se lanza al *descubrimiento* de su estructura. El mito parte de una estructura, por medio de la cual emprende la *construcción* de un conjunto (objeto+acontecimiento).

Si esta primera observación nos incita a generalizar nuestra interpretación, la segunda nos conduciría, más bien, a restringirla. ¿Es verdad que toda obra de arte consiste en una integración de la estructura y del acontecimiento? Al parecer, no se puede decir tal cosa de esa masa tlingit de madera de cedro, que sirve para matar peces, y a la que contemplo colocada sobre un estante de mi biblioteca, mientras

escribo estas líneas. El artista, que la esculpió en forma de monstruo marino, deseó que el cuerpo del utensilio se confundiese con el cuerpo del animal, el mango con la cola, y que las proporciones anatómicas, prestadas a una criatura fabulosa, fuesen tales que el objeto pudiese ser el animal cruel, que mata impotentes víctimas, al mismo tiempo que un arma para pescar, bien equilibrada, que un hombre maneja con facilidad y de la que obtiene resultados eficaces. Por tanto, todo parece ser estructural en este utensilio, que es también una maravillosa obra de arte: tanto su simbolismo mítico como su función práctica. Más exactamente, el objeto, su función y su símbolo parecen estar replegados el uno sobre el otro y formar un sistema cerrado en el que el acontecimiento no tiene la menor oportunidad de introducirse. La posición, el aspecto, la expresión del monstruo no deben nada a las circunstancias históricas en que el artista pudo apercibirlo “en carne y hueso”, soñarlo, o concebir la idea de él. Diríamos, más bien, que su ser inmutable está definitivamente fijado en una materia leñosa cuyo grano finísimo permite traducir todos sus aspectos, y en un empleo al cual su forma empírica parece predestinarlo. Ahora bien, todo lo que acabamos de decir de un objeto particular es válido también para otros productos del arte primitivo: una estatua africana, una máscara melanesia... Por tanto, ¿no habríamos definido sino una forma histórica y local de la creación estética, creyendo alcanzar, no sólo sus propiedades fundamentales, sino aquellas por las cuales su relación inteligible se establece con otros modos de creación?

Para superar esta dificultad, creemos que basta con ampliar nuestra interpretación. Lo que, a propósito de un cuadro de Clouet, habíamos definido provisionalmente como un acontecimiento o un conjunto de acontecimientos, se nos aparece ahora en una perspectiva o punto de vista mucho más general: el acontecimiento no es más que un modo de la contingencia cuya integración (percibida como necesaria) a una estructura, engendra la emoción estética, sea cual fuere la clase de arte considerada. Según el estilo, el lugar y la época, esta contingencia se manifiesta con tres aspectos diferentes, o en tres momentos distintos de la creación artística (y que, por lo demás, pueden acumularse): se sitúa al nivel de la ocasión, de la ejecución, o de la destinación.

En el primer caso, sólo la contingencia cobra forma de acontecimiento, es decir, una contingencia exterior y anterior al acto creador. El artista la aprehende desde fuera: una actitud, una expresión, una iluminación, una situación, cuya relación sensible e inteligible con la estructura del objeto capta, que afectan a estas modalidades y que él incorpora a su obra. Pero puede ser también que la contingencia se manifieste de manera intrínseca, en el transcurso de la ejecución: en la talla o la forma del trozo de madera de que dispone el escultor, en la orientación de las fibras, la calidad del grano, la imperfección de los instrumentos de que se vale, en las resistencias que opone la materia, o el proyecto, al trabajo que se está realizando. En los incidentes imprevisibles que surgirán en el transcurso de la operación. Por último, la contingencia puede ser extrínseca, como en el primer caso, pero posterior (y ya no anterior) al acto de creación: esto es lo que se produce cada vez que la obra está destinada a un uso determinado, puesto que en función tanto de las modalidades como de las fases virtuales de su empleo futuro (y, por tanto, colocándose, así sea consciente o inconscientemente, en el lugar del utilizador) el artista procedería a elaborar su obra.

Según los casos, por consiguiente, la creación artística consistirá, dentro del marco inmutable de una confrontación de la estructura y del accidente, en buscar el

diálogo, ya sea con el *modelo*, ya sea con la *materia*, ya sea con el *utilizador*, habida cuenta de aquél o de aquella, de las que el artista que está trabajando anticipa, sobre todo, el mensaje. Para decirlo de una vez, cada eventualidad corresponde a una clase de arte fácil de descubrir: la primera, a las artes plásticas del Occidente. La segunda, a las artes llamadas primitivas o de época antigua. La tercera a las artes aplicadas. Pero, si interpretáramos literalmente estas atribuciones, simplificaríamos en exceso. Toda forma de arte lleva consigo los tres aspectos, y se distingue solamente de los otros por su relativa dosificación. Es evidente, por ejemplo, que aun el pintor más académico tropieza con problemas de ejecución, y que todas las artes llamadas primitivas poseen, doblemente, el carácter de aplicadas: en primer lugar, porque muchas de sus producciones son objetos técnicos. Y después, porque aún aquellas creaciones suyas que parecen estar más al abrigo de las preocupaciones prácticas tienen un destino preciso. Por último, es sabido que aun entre nosotros, los utensilios se prestan a una contemplación desinteresada.

Hechas estas reservas, podemos verificar fácilmente que los tres aspectos están funcionalmente ligados, y que el predominio de uno restringe o suprime el lugar dejado a los otros. La pintura llamada sabia está liberada, o cree estarlo, respecto de la doble relación de la ejecución y de la destinación. Da pruebas, en sus mejores ejemplos, de un completo dominio de las dificultades técnicas (de las que podemos considerar, por lo demás, que fueron definitivamente superadas desde Van der Weyden, después de que los problemas que se han planteado los pintores no guardan relación casi más que con la física divertida).

Todo ocurre como si, con su tela, sus colores y sus pinceles, el pintor pudiese hacer exactamente lo que le plazca. Por otra parte, el pintor tiende a hacer de su obra un objeto que sea independiente de toda contingencia, y que valga en sí para sí. Por lo demás, esto es lo que supone la fórmula del cuadro “de caballete”. Liberada de la contingencia, desde el doble punto de vista de la ejecución y de la destinación, la pintura sabia puede, entonces, referirla totalmente a la ocasión. Y, si nuestra interpretación es exacta, no está siquiera en libertad de prescindir de ella. Se define entonces como pintura “de género”, a condición de ampliar considerablemente el sentido de esta locución. Pues, en la perspectiva muy general en que nos colocamos aquí, el esfuerzo del retratista (aunque sea Rembrandt) para captar sobre su tela la expresión más reveladora y hasta los pensamientos secretos de su modelo, forma parte del mismo género que el de un *Detalle*, cuyas composiciones respetan la hora y el orden de la batalla, el número y la disposición de los botones con los que se reconocen los uniformes de cada arma. Si se nos permite un poco de falta de respeto, tanto en uno como en otro caso, “la ocasión hace al ladrón”.

Con las artes aplicadas, las proporciones respectivas de los tres aspectos se invierten. Estas artes otorgan el predominio a la destinación y a la ejecución, cuyas contingencias están aproximadamente equilibradas en los especímenes que consideramos más “puros”, excluyendo, a la vez a la ocasión, como se puede ver por el hecho de que una copa, un cubilete, un pedazo de cestería o un tejido nos parecen perfectos cuando su valor práctico se afirma como intemporal: correspondiendo plenamente a la función, para hombres diferentes en cuanto a la época o la civilización. Si las dificultades de ejecución se han dominado totalmente (como ocurre cuando la ejecución se confía a máquinas), la destinación puede tornarse cada vez más precisa y particular, y el arte aplicado se transforma en arte industrial. Lo llamamos campesino o

rústico en el caso contrario. Por último, el arte primitivo se sitúa en el extremo opuesto del arte sabio o académico. Este último interioriza la ejecución (de la que es o se cree maestro) y la destinación (puesto que “el arte por el arte” es en sí mismo su propio fin). De rechazo, se ve impelido a exteriorizar la ocasión (que le pide al modelo que se la ofrezca): esta última se convierte, así, en una parte de lo significado. En cambio, el arte primitivo interioriza la ocasión (puesto que los seres sobrenaturales que se complace en representar tienen una realidad independiente de las circunstancias, e intemporal) y exterioriza la ejecución y la destinación, que se convierten, por tanto, en una parte de lo significante.

Volvemos a encontrar, de tal manera, en otro plano, ese diálogo con la materia y los medios de ejecución, mediante el cual definimos al *bricolage*. Para la filosofía del arte, el problema esencial es saber si el artista le reconoce o no la calidad de interlocutor. Sin duda, la reconoce siempre, pero al mínimo, en el caso del arte demasiado sabio, y al máximo en el arte bruto o ingenuo que confina con el *bricolage*, y en detrimento de la estructura en los dos casos. Sin embargo, ninguna forma de arte merecería este nombre si se dejase captar en su totalidad por las contingencias extrínsecas, ya sean la de la ocasión o la de la destinación. Pues la obra descendería entonces al rango de icono (suplementario del modelo) o de instrumento (complementario de la materia trabajada). Aun el arte más sabio, sin nos conmueve, no alcanza este resultado más que a condición de detener a tiempo esta disipación de la contingencia en provecho del pretexto, y de incorporarla a la obra, confiriéndole a esta última la dignidad de un objeto absoluto. Si los artes arcaicos, los artes primitivos, y los períodos “primitivos” de los artes sabios, son los únicos que no envejecen, lo deben a esta consagración del accidente al servicio de la ejecución, por tanto el empleo, que tratan de hacer integral, del dato bruto como materia empírica de una significación.

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

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