



EL ARTE COMO SISTEMA CULTURAL*

Clifford Geertz

Se dice con frecuencia que resulta difícil hablar sobre el arte. Incluso cuando se compone de palabras en las artes literarias, y aún más cuando se compone de pigmentos, sonidos, piedras o cualquier otra cosa en las artes no literarias, parece existir en un mundo propio, más allá del alcance del discurso. No sólo resulta difícil hablar de él; también parece innecesario hacerlo. Como decimos, el arte habla por sí mismo: un poema no debe significar, sino simplemente existir; si hemos de preguntarnos qué es el jazz, es que nunca hemos llegado a conocerlo.

Los artistas perciben este hecho de un modo especial. Muchos de ellos consideran que lo escrito y dicho acerca de su obra, o acerca de la obra que admiran, da en el clavo en el mejor de los casos, y que provoca confusión en el peor. "Todo el mundo quiere comprender el arte", escribió Picasso, "¿por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro?... Las personas que tratan de explicar los cuadros suelen descortezar el árbol equivocado"¹. Ahora bien, si esa sentencia parece excesivamente vanguardista, ahí tenemos a Millet, resistiéndose a su clasificación como saint-simonista: "Los comentarios acerca de mi *Hombre con Azada* me parecen muy extraños, y me siento obligado a conocerlos, pues me proporcionan una nueva oportunidad para asombrarme de las ideas que la gente me atribuye... Mis críticos son hombres de gusto y educación, pero no me puedo poner en su piel, y puesto que no he visto otra cosa que campos desde que nací, intento expresar como mejor puedo lo que veía y sentía cuando estaba enfrascado en el trabajo"².

* Capítulo del libro **Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology**. New York: Basic Books (1983), que será publicado en 1994 por la editorial Paidós.

Sin embargo, al fin y al cabo, cualquier persona sensible a las formas estéticas siente algo similar. Incluso aquellas personas que no son ni místicas ni sentimentales, ni tampoco dadas a arranques de devoción estética, se sienten inquietas cuando llevamos hablando largo tiempo sobre una obra de arte en la que creemos haber vislumbrado algo valioso. El abismo existente entre lo que hemos visto, o lo que imaginamos haber visto, y los tartamudeos referidos a dicho abismo que podemos exponer a la luz pública es tan vasto que nuestras palabras parecen huecas, flatulentas o falsas. Resulta una doctrina muy atractiva la que señala que, una vez el arte habla "de lo que no se puede hablar, se debe permanecer en silencio".

Aunque, por supuesto, difícilmente alguien, excepto los verdaderamente indiferentes, permanece en silencio, artistas incluidos. Por el contrario, la percepción de algo importante en cada obra particular o en las artes en general impelle a la gente a hablar (y escribir) sobre éstas incesantemente. No podemos dejar flotando en la mera significación aquello que tiene sentido para nosotros, y por ello describimos, analizamos, comparamos, juzgamos, clasificamos; por ello construimos teorías acerca de la creatividad, la forma, la percepción, la función social; por ello caracterizamos al arte como un lenguaje, una estructura, un sistema, un acto, un símbolo, un modelo de sensaciones; por ello aspiramos a edificar metáforas científicas, espirituales, tecnológicas, políticas; y si todo esto falla, encadenamos frases oscuras y esperamos que otro las esclarezca para nosotros. La aparente inutilidad de discutir sobre el arte parece rivalizar con una profunda necesidad de hablar interminablemente acerca de éste. Y es este peculiar estado de cosas el que quiero investigar, en parte para explicarlo, pero sobre todo para determinar qué diferencias comporta.

Hasta cierto punto, el arte se describe en todas partes mediante lo que pueden llamarse términos profesionales (*craft terms*) -en términos de progresiones tonales, relaciones cromáticas o formas prosódicas. Esto resulta particularmente cierto en Occidente, donde temas como la armonía o la composición pictórica se han desarrollado hasta el punto de considerarse ciencias menores; la evolución moderna hacia el formalismo estético, representado paradigmáticamente en la actualidad por el estructuralismo y por aquellas variedades de semiótica que tratan de imitar su ejemplo, no es sino

una tentativa de generalizar este enfoque hasta hacerlo más extensivo, un intento de crear un lenguaje técnico capaz de representar las relaciones internas entre mitos, poemas, danzas o melodías en términos abstractos, intercambiables. No obstante, el enfoque profesional de la discusión artística en modo alguno se halla limitado a Occidente o a la era moderna, como nos lo recuerdan las complejas teorías de la musicología india, la coreografía javanesa, la versificación arábiga o los relieves yoruba. Incluso los aborígenes australianos, por lo común el ejemplo favorito de pueblo primitivo, analizan sus diseños corporales y pinturas de arena en docenas de elementos formales aislables y fijos, unidades gráficas en una gramática icónica de la representación³.

Pero, lo que es más interesante, y creo que más importante, es tal vez que es únicamente en la era moderna y en Occidente donde ciertas personas (todavía una minoría, y destinada, como sospecho, a permanecer como tal) se las han arreglado para convencerse a sí mismas de que el debate técnico sobre el arte, sea cual sea su desarrollo, es suficiente para una comprensión completa de éste; que el secreto del poder estético está localizado en las relaciones formales entre los sonidos, imágenes, volúmenes, temas o gestos. En todas partes -y, como ya he dicho, en mayor medida entre nosotros- otras formas de discusión sobre el arte, cuyos términos y concepciones derivan de contenidos culturales, pueden ofrecer, o reflejar, o cuestionar, o describir, aunque no crear por sí mismas, un muestrario de ideas sobre el arte, para conectar sus energías específicas con la dinámica general de la experiencia humana. "La propuesta de un pintor", escribió Matisse, quien difícilmente puede ser acusado de subestimar la forma, "no debe concebirse como algo separado de sus medios pictóricos, y esos medios pictóricos han de ser más completos (no quiero decir más complicados) cuanto más profunda sea su reflexión. Me siento incapaz de distinguir entre el juicio que me sugiere la vida y la forma que tengo de expresarlo"⁴.

Por supuesto, la concepción que un individuo o, lo que es más serio, puesto que nadie es una isla sino una parte del océano, la concepción que un pueblo tiene de la vida aparece en muchos otros ámbitos aparte de su arte. Aparece en su religión, en su moralidad, en su ciencia, en su comercio, en su tecnología, en su política, en sus diversiones, en su derecho, incluso en la forma en que organizan su existencia práctica cotidiana. Todo debate sobre el arte que no

sea simplemente técnico o una mera espiritualización de la técnica -esto es, gran parte de éste- pretende básicamente situar el arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana, y en el modelo de experiencia que colectivamente sostienen. Al igual que la pasión sexual o el contacto con lo sagrado, otras dos materias más sobre las que resulta difícil discutir, pero aún así necesarias, no puede permitirse que la confrontación con los objetos estéticos, ópacos y herméticos, quede al margen del curso general de la vida social. Tales objetos exigen ser asimilados.

Lo que esto implica, entre otras cosas, es que la definición del arte de cualquier sociedad nunca es completamente intra-estética, y además, que ese tipo de definición raramente supera el carácter marginal. El principal problema que presenta el fenómeno general de la fuerza estética, en cualquier forma y como resultado de cualquier técnica en que pueda mostrarse, es cómo situarla dentro de las restantes formas de la actividad social, cómo incorporarla a la textura de un modo de vida particular. Y situarla de tal forma, otorgar a los objetos de arte una significación cultural, es siempre un problema local; no es una misma cosa lo que el arte significa en la China clásica o en el Islam clásico, lo que significa entre los indios pueblo del sudoeste de Estados Unidos o en las tierras altas de Nueva Guinea, no importa cuán universales puedan ser las cualidades intrínsecas que le otorgan su poder emocional (y no deseo negarlas). La variedad que los antropólogos han llegado a concebir en las creencias en espíritus, los sistemas de clasificación o las estructuras de parentesco de diversos pueblos, y no sólo en sus formas inmediatas, sino en el modo de estar-en-el-mundo que fomentan y ejemplifican, se extiende también a sus tambores, esculturas, cantos y danzas.

Es el fracaso en documentar esa variedad por parte de muchos estudiosos del arte no-occidental, y particularmente del llamado *arte primitivo*, el que conduce al comentario tantas veces escuchado de que los pueblos que poseen tales culturas no hablan, o no demasiado, sobre su arte -únicamente esculpen, cantan, tejen o cualquier otra cosa, silenciosos en su destreza. Lo que se quiere señalar es que ellos no hablan de arte en la forma en que el observador lo hace -o le gustaría hacerlo-, esto es, en base a sus propiedades formales, su contenido simbólico, sus valores afectivos o sus rasgos estilísticos, excepto lacónicamente y críticamente, como si tuvieran escasas esperanzas de ser comprendidos.

Aunque, por supuesto, ellos hablan sobre su arte, como lo hacen sobre cualquier otra cosa llamativa, sugerente o emocionante que pase por sus vidas -hablan sobre de su modo de empleo, sobre su poseedor, sobre el momento en que se ejecuta, sobre quién lo ejecuta o realiza, sobre el papel que juega en esta o aquella actividad, sobre los objetos con los que puede intercambiarse, sobre su nombre, sobre su origen, etcétera. Sin embargo, suele considerarse que esto no supone hablar en torno al arte, sino acerca de otra cosa -la vida cotidiana, los mitos, el comercio, o lo que sea. Ese hombre de la tribu que conoció Paul Bohannon, que no puede saber lo que quiere, pero que sabe lo que es el arte, cosiendo aleatoriamente la rafia sobre una tela antes de someterla al tinte (y que no examinará la pieza hasta tenerla completamente acabada), y que le apunta que "si el diseño no queda bien, se lo venderé a los ibo; si queda bien, me lo guardaré; y si queda especialmente bien, se lo daré a mi suegra", no parece al fin y al cabo estar hablando sobre su trabajo, sino simplemente sobre alguna de sus actitudes sociales⁵. La aproximación al arte desde la perspectiva de la estética occidental (que, como Kristeller nos recordaba, sólo surgió a mediados del siglo XVIII, en combinación con nuestra propia noción, ciertamente peculiar, de *bellas artes*), e incluso desde la de cierto tipo de formalismo previo, nos deslumbra con la misma existencia de los datos sobre los que podría construirse un conocimiento comparativo del arte. Y quedamos, como acostumbraba a suceder en los estudios sobre totemismo, sobre castas o sobre el precio de la novia -y todavía sucede entre los estructuralistas- en manos de una concepción externa del fenómeno que supuestamente lo somete a un intenso examen, aunque en realidad lo aparta de nuestro ángulo de visión.

Para Matisse, lo que no constituye una sorpresa, dicho enfoque era apropiado: los medios de un arte y la concepción de la vida que lo anima son inseparables, y no podemos comprender los objetos estéticos como concatenaciones de pura forma, como tampoco podemos comprender el habla como un desfile de variaciones sintácticas, o el mito como una serie de transformaciones estructurales. Tomemos como ejemplo un objeto aparentemente transcultural y abstracto como la línea, y consideremos su significado, tal y como lo describe brillantemente Robert Farish Thompson, en la escultura yoruba⁶. La precisión lineal, nos dice Thompson, la absoluta claridad de la línea, es una de las principales preocupaciones de los escultores

yoruba, como lo es para aquellos que aprecian el trabajo de los escultores; el vocabulario de categorías lineales que los yoruba emplean coloquialmente y a través de una gama de inquietudes más amplias que la escultura, es matizado y extensivo. Los yoruba no graban líneas únicamente sobre sus estatuas, potes y cosas así: hacen lo propio con sus caras. La línea, de profundidad, dirección y longitud variables, trazada en sus mejillas y cicatrizada, se emplea como un medio de identificación del linaje, como encanto personal y como expresión del status; y las terminologías del escultor y del especialista en escarificaciones -*cortes* diferenciados de *rasgaduras*, y *perforaciones* o *desgarramientos de heridas abiertas*- son paralelas hasta un grado de precisión exacto. Pero todavía hay más. Los yoruba asocian la línea con la civilización: "Este país ha conseguido civilizarse", significa literalmente, en yoruba, "que esta tierra tiene líneas sobre su cara". "«Civilización» en yoruba", continua Thompson, es *ilájú* -rostro surcado por señales. El mismo verbo que civiliza el rostro con señales de identidad en los linajes urbanos y rurales también civiliza la tierra: *O sá kéké*; *O sáko* (El traza las escarificaciones; él despeja el monte). El mismo verbo que traza las señales yoruba sobre un rostro sirve para despejar caminos y lindes en la selva: *O lànòn*; *O là àdàlà*; *O lapa* (El despejó un nuevo camino; trazó un nuevo lindero; abrió un nuevo sendero). De hecho, el verbo básico que indica cicatrizar (*là*) tiene múltiples asociaciones con la imposición del modelo humano sobre el desorden de la naturaleza: tanto los trozos de madera como el rostro humano y la selva son *abiertos*... admitiendo la cualidad interna de la sustancia que ha de conquistarse.⁷

El profundo interés del escultor yoruba por la línea, y por formas particulares de la línea, no proviene por consiguiente únicamente de un placer independiente de sus propiedades intrínsecas, de los problemas de la técnica escultórica, ni tampoco de alguna noción cultural generalizada que podría aislarse como una estética nativa. Se origina en una sensibilidad característica en cuya formación participa el conjunto de la vida -una sensibilidad en la que los significados de las cosas son las cicatrices que los hombres dejan en ellas.

Esta afirmación, que estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad, y que una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva, y que los fundamentos de una formación semejante son tan amplios y profundos como la existencia social, no nos aleja únicamente de

la idea de que el poder estético es una enfatización de los placeres de la técnica artística. Nos aleja asimismo de esa idea que suele considerarse funcionalista que a menudo se ha opuesto a la anterior: esto es, que las obras de arte son mecanismos complejos para definir las relaciones sociales, sostener las normas sociales y fortalecer los valores sociales. Nada especialmente notorio le ocurriría a la sociedad yoruba en el caso de que sus escultores dejasen de preocuparse por la pureza de la línea, o, lo que no me sorprendería, por la escultura misma. Ciertamente, la sociedad no se desmoronaría. Simplemente, algunas de las cosas que experimentaron no podrían expresarse -y tal vez, después de algún tiempo, tampoco podrían experimentarse-, y la vida sería más gris por ello. Por supuesto, ciertas cosas pueden jugar un papel colaborando con el trabajo social, incluidas la pintura y la escultura; cualquier cosa puede tanto colaborar con éste como destruirlo. Pero la conexión fundamental entre el arte y la vida colectiva no reside en un plano instrumental semejante, sino en un plano semiótico. Los apuntes de color de Matisse (el término es suyo) y las convenciones sobre la línea de los yoruba no consagran, excepto tangencialmente, una estructura social, ni promueven doctrinas útiles. Materializan un modo de experiencia, subrayan una actitud particular ante el mundo de objetos, para que los hombres puedan escudriñar en él.

Los signos o los elementos sfgnicos -el amarillo de Matisse, la escarificación yoruba- que componen un sistema semiótico que queremos, con intenciones teóricas, denominar estético, se hallan conectados ideacionalmente, y no mecánicamente, con la sociedad en la cual se encuentran. Son, parafraseando a Robert Goldwater, documentos primarios; no constituyen ilustraciones de concepciones ya en vigor, sino que por sí mismos son concepciones que buscan -o para las cuales busca la gente- un lugar significativo en un repertorio de otros documentos, igualmente primarios.⁸

Para desarrollar este aspecto con mayor precisión, y disipar cualquier aura intelectualista o literaria que pueda parecer que comportan palabras tales como *ideacional* o *concepción*, podemos dirigir la vista por un instante a algunos aspectos de una de las pocas discusiones sobre el arte tribal que pretende ser sensible a las cuestiones semióticas sin sumergirse por ello en una confusión de fórmulas: el análisis de Anthony Forge sobre la pintura mate en cuatro colores de los abelam de Nueva Guinea⁹. Dicho grupo produce, por emplear

una frase de Forge, *acres de pinturas* sobre hojas lisas de espata de sagú, todas elaboradas en situaciones de culto de un tipo u otro. Los detalles de todo ello se hallan perfilados en sus estudios. Pero lo que es de interés inmediato es el hecho de que, a pesar de que la pintura abelam oscila entre lo obviamente figurativo y lo totalmente abstracto (una distinción que, en tanto su pintura es declamatoria, y no descriptiva, no tiene sentido para ellos), se halla conectada principalmente con el mundo más amplio de la experiencia abelam por medio de un motivo casi obsesivamente recurrente, un óvalo cerrado, que representa, y como tal es conocido, el vientre de una mujer. La representación es, por supuesto, cuando menos vagamente icónica. Pero la fuerza de la conexión para los abelam no reside en eso, pues se trata de un éxito menor, sino en el hecho de que gracias a dicha representación pueden estudiar una preocupación propia candente en términos de gamas cromáticas (en sí misma, la línea apenas existe entre los abelam como elemento estético, mientras que la pintura tiene un poder mágico) una preocupación que aplican de formas ciertamente distintas en el trabajo, en el ritual, en la vida doméstica: la creatividad natural de lo femenino.

El interés por la diferencia entre la creatividad femenina, que los abelam consideran precultural, producto del ser físico de la mujer, y por consiguiente primaria, y la creatividad masculina, que consideran cultural, dependiente del acceso de los hombres al poder sobrenatural mediante el ritual, y por consiguiente derivativa, atraviesa el conjunto de su cultura. Las mujeres crearon la vegetación, y descubrieron las batatas que comen los hombres. Las mujeres se encontraron en primer lugar con los seres sobrenaturales, de quienes fueron amantes, hasta que los hombres, volviéndose recelosos, descubrieron lo que sucedía, y convirtieron a los seres sobrenaturales, ahora transformados en tallas de madera, en el centro de sus ceremonias. Y, por supuesto, las mujeres produjeron a los hombres del fondo de sus vientres. El poder masculino, subordinado al ritual, un asunto hoy día mantenido celosamente en secreto por las mujeres, se halla de este modo encerrado dentro del poder femenino, subordinado a la biología; y es este hecho prodigioso el que, por así decirlo, "abordan" las pinturas, repletas de óvalos rojos, amarillos, blancos y negros (Forge encontró hasta once óvalos en una pequeña pintura, que estaba virtualmente compuesta por ellos).

Sin embargo, las pinturas lo abordan directamente, y no de forma ilustrativa. Tanto se podría argumentar que los rituales, o los mitos, o la organización de la vida familiar, o la división del trabajo, crean las condiciones implicadas en la pintura como que las pinturas reflejan las concepciones fundamentales de la vida social. Todas estas cuestiones vienen determinadas por la percepción de que la cultura se genera en el seno de la naturaleza, del mismo modo que el hombre es concebido en el vientre de la mujer, lo que imprime a este hecho una suerte de expresión específica. Al igual que las líneas grabadas en las estatuas yoruba, los óvalos de colores de las pinturas abelam son significativos porque conectan con una sensibilidad en cuya creación intervienen -en este caso, una sensibilidad en la que, en lugar de cicatrices que señalen la civilización, encontramos pigmentos que señalan el poder:

Por lo general, las palabras que designan colores (o más estrictamente pigmentos) se aplican sólo a las cosas de interés ritual. Esto puede observarse muy claramente en la clasificación abelam de la naturaleza. Las especies de árboles son objeto de una elaborada clasificación, pero... los criterios empleados son las formas de las hojas y de las simientes. Si el árbol tiene o no flores, así como el color de las flores o de las hojas, son criterios raramente mencionados. Hablando en términos generales, los abelam hacían uso únicamente de los hibiscos y de una flor amarilla, empleados ambos como decoraciones [rituales] por los hombres, y de las batatas. Las pequeñas plantas con flores de cualquier color no eran de su interés, y se clasificaban simplemente como hierba o maleza. Sucedió algo similar con los insectos: todos aquellos que pican o muerden son cuidadosamente clasificados, pero las mariposas forman una clase enorme, sin tener en cuenta su tamaño o color. En la clasificación de especies de aves, sin embargo, el color es de vital importancia... pero en ese caso los pájaros son totems, y, a diferencia de las mariposas y flores, tienen un papel fundamental en la esfera ritual.... Parecería... que el color sólo puede describirse cuando es de interés ritual. Las palabras que designan a los cuatro colores son... verdaderamente palabras para los pigmentos. El pigmento es esencialmente una sustancia poderosa, y quizás no resulte sorprendente que el uso de las palabras que designan colores se limite a aquellas partes del entorno natural que se consideran ritualmente relevantes...

La asociación entre el color y la significación ritual puede verse también en las reacciones de los abelam ante las importaciones europeas. A veces, las revistas a color llegaban a la aldea, y ocasionalmente se arrancaban algunas páginas de éstas para atarlas a las esteras que se hallaban en la base de la fachada de la casa de ceremonias... Las páginas seleccionadas estaban brillantemente coloreadas, y por lo común eran anuncios de comida.... [y] los abelam no tenían ni idea de lo que se representaba en ellas, pero pensaban que, con sus vistosos colores y su incomprendibilidad, era probable que las páginas escogidas fuesen [diseños sagrados] europeos y, por consiguiente, poderosos.¹⁰

Así, en al menos dos lugares, dos materias a simple vista tan preclaras como la línea y el color no extraen su energía únicamente de su atractivo intrínseco, por muy real que éste pueda ser. Sean como fueren las capacidades innatas para responder a la delicadeza escultórica o al drama cromático, esas respuestas se obtienen de intereses más amplios, menos genéricos y más llenos de contenido, y es este encuentro con lo localmente real el que revela su poder constructivo. La unidad de forma y contenido es, allí donde se produce y en el grado que se produce, un acontecimiento cultural, y no una tautología filosófica. Si ha de existir una ciencia semiótica del arte, es ese acontecimiento el que habremos de explicar. Y para hacerlo, tendremos que prestar mayor atención al debate, y a otros tipos de discusión que no simplemente a los considerados estéticos, de la que usualmente nos hemos inclinado a prestar.

Una respuesta frecuente a esta clase de argumento, especialmente cuando viene del lado de los antropólogos, es señalar que éste puede resultar adecuado y útil para los primitivos, pues éstos entremezclan los dominios de su experiencia en un conjunto amplio e irreflexivo, pero que no puede aplicarse a culturas más desarrolladas, donde el arte emerge como una actividad diferenciada que responde principalmente a sus propias necesidades. Y que, como sucede con muchos de esos contrastes fáciles entre pueblos que se hallan situados en lados diferentes de la revolución alfabetizadora, es falso, y que lo es por ambas partes: tanto cuando se subestima la dinámica interna del arte en -¿cómo podríamos llamarlas?- las sociedades ágrafas, como cuando se sobrevalora su autonomía en las alfabetizadas. Esta vez, pasaré por alto el primer género de error -la noción de que tradiciones artísticas del tipo de las yoruba y abelam carecen de una energía cinética propia-, quizás para retornar a él en otra ocasión. Por el momento, mi intención es impugnar el segundo observando brevemente el núcleo de la sensibilidad en dos estrategias estéticas bastante desarrolladas y notablemente diferentes: la pintura del Quattrocento y la poesía islámica.

Para la pintura italiana, contaré básicamente con la reciente obra de Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, que adopta precisamente el tipo de enfoque que yo defiendo¹¹. Baxandall trata de definir lo que él mismo llama "el ojo de la época" -es decir, "las aptitudes que el público de un pintor del siglo quince [esto es, otros pintores y "las clases protectoras"] manifestaba ante simulaciones visuales complejas tales como las pinturas"¹². Una pintura, señala Baxandall, es sensible a los tipos de técnicas interpretativas -modelos, categorías, inferencias, analogías - que los espíritus desarrollan:

La capacidad que un hombre tiene para distinguir un cierto tipo de forma o relación de formas ha de tener consecuencias en la atención que se presta a una pintura. Por ejemplo, si es hábil a la hora de advertir relaciones proporcionales, o si es experto en reducir formas complejas a compuestos de formas simples, o si tiene un surtido amplio de categorías para los diferentes

tipos de rojos y marrones, esas habilidades pueden muy bien llevarle a clasificar su experiencia de la *Anunciación* de Piero della Francesca de forma diferente a aquellos que carecen de tales destrezas, y con mucha mayor claridad que aquellos cuya experiencia no les ha proporcionado demasiadas aptitudes aplicables a la pintura. Pues está claro que ciertas aptitudes perceptuales resultan más aplicables a una pintura que a otras: un virtuosismo para clasificar la ductilidad de las líneas curvas -una aptitud que, por ejemplo, poseen muchos alemanes en este período... no tendría demasiado éxito con la *Anunciación*. Gran parte de lo que llamamos *gusto* reside en esto, en la conformidad entre las discriminaciones exigidas por una pintura y las técnicas de discriminación poseídas por los espectadores¹³.

No obstante, lo que es más importante, dichas técnicas, adecuadas tanto para el espectador como para el pintor, no derivan de una sensibilidad visual semejante para captar el espacio focal, sino que se esbozan a partir de la experiencia general, en este caso, la experiencia de vivir la vida del Quattrocento y concebir las cosas al modo quattrocentista:

"... algunas de las aptitudes mentales con las que un hombre clasifica su experiencia visual son variables, y una buena parte de esas aptitudes variables son culturalmente relativas, en la medida en que están determinadas por la sociedad que ha influido sobre su experiencia. Entre esas aptitudes variables se hallan categorías con las que él clasifica sus estímulos visuales, el conocimiento que utilizará para suplir lo que la visión inmediata le proporciona, y la actitud que adoptará según el tipo de objeto artificial que observe. El espectador puede aplicar sobre la pintura tantas técnicas visuales como tiene, muy pocas de las cuales son normalmente específicas de la pintura, y es probable que emplee aquellas técnicas que su sociedad tiene en alta estima. El pintor responde a esto; la capacidad visual de su público puede ser su medio. A pesar de sus propias técnicas profesionales especializadas, él mismo es un miembro más de la sociedad para la que trabaja, y con la cual comparte una misma experiencia y hábito visual"¹⁴.

El primer hecho (aunque, como sucede con los abelam, sólo el primero) del que tenemos que ocuparnos en estos términos es, por supuesto, que la mayoría de las pinturas italianas del siglo quince eran religiosas, y no sólo por lo que se refiere a los temas, sino también en las intenciones para cuyo servicio fueron diseñadas. Las pinturas se destinaron a intensificar la conciencia humana de las dimensiones espirituales de la existencia; constituyeran invitaciones visuales para reflexionar sobre las verdades del cristianismo. Enfrentado a una imagen impresionante de la Anunciación, la Asunción de la Virgen, la Adoración de los Magos, las Negaciones de San Pedro o la Pasión,

el espectador trataba de completar dicha imagen reflejándola sobre el acontecimiento tal como él lo conocía, y sobre sus relaciones personales con los misterios que ésta narraba. "Pues una cosa es adorar una pintura", como apuntaba un pastor dominico al defender el virtuosismo del arte, "pero otra muy distinta es aprender aquello que debe adorarse a partir de una narración pintada"¹⁵.

Aún así, la relación entre las ideas religiosas y las imágenes pictóricas (y creo que esto es cierto para el arte en general) no era simplemente expositiva; las pinturas no eran ilustraciones de catecismo. El pintor, o al menos el pintor religioso, estaba en primer lugar interesado en invitar a su público a interesarse por las cosas, aunque, en segundo lugar, no deseaba proporcionarle una receta o sucedáneo de tal interés, ni tampoco una transcripción de éste. Su relación con la cultura en un sentido amplio, o con mayor exactitud, las relaciones de su pintura con ésta, eran interactivas o, como apuntó Baxandall, complementarias. Al hablar de la *Transfiguración* de Giovanni Bellini, una reproducción generalizada, casi tipológica, de la escena, pero por supuesto maravillosamente plástica, Baxandall la considera un vestigio de la cooperación entre Bellini y su público - "La experiencia del siglo XV de la *Transfiguración* constituía una interacción entre la pintura, su plasmación sobre el lienzo y la actividad visualizadora del público- un público con utillaje y disposiciones diferentes a las nuestras"¹⁶. Bellini podía contar con una contribución por parte de los espectadores, y diseñar su cuadro con el fin de reclamar, y no representar, esa contribución. Su aspiración descansaba sobre la idea de construir una imagen ante la cual debiese reaccionar a la fuerza una espiritualidad característica. Como señala Baxandall, el público no necesita lo que ya se ha conseguido. Lo que necesita es un objeto lo bastante rico como para reflejarse en él, lo bastante rico, incluso, para, una vez reflejado, profundizar en él.

Por supuesto, todo tipo de instituciones culturales que tomaron parte activa en la formación de la sensibilidad de la Italia cuatrocentista convergieron con la pintura para producir el *ojo de la época*, y no todas eran de carácter religioso (como no todas las pinturas eran religiosas). Entre las instituciones religiosas, los sermones populares, al clasificar y subclasificar los acontecimientos y personajes reveladores del mito cristiano, y al exponer los tipos de actitud - desasosiego, reflexión, indagación, humildad, dignidad, admiración-

apropiados para cada cual, tanto como al ofrecer dictamen sobre el modo en que se representaban visualmente tales cuestiones, fueron probablemente las más importantes. "Los predicadores populares... adiestraban a su congregación mediante una serie de técnicas interpretativas que se hallaban directamente en el centro de la respuesta del siglo quince a la pintura"¹⁷. Se clasificaban los gestos, se tipificaban las fisionomías, se simbolizaban los colores, y la apariencia física de las figuras centrales se discutía con esmero apologético.

"Me preguntas, -anunciaba otro predicador dominico-, ¿era la Virgen morena o blanca? Alberto Magno dice que no era simplemente morena, ni simplemente pelirroja, ni tampoco rubia. Pues cada uno de esos colores provoca por sí mismo una cierta imperfección en la persona. Es por ello por lo que se dice: "Dios me salve del lombardo pelirrojo", o "Dios me salve del germano de pelo oscuro", o "del hispano de pelo rubio", o "de un belga de cualquier color". María era una mezcla de aspectos, dividida en todos ellos, ya que un rostro así dividido es un rostro hermoso. Es por esta razón que las autoridades médicas declaran que una tez compuesta de rojo y blanco resulta mejor cuando se le añade un tercer color: el negro. Y con todo, dice Alberto, debemos admitir: ella poseía una tez ligeramente oscura. Existen tres razones para pensar así -primero, en razón de su constitución, pues los judíos suelen ser morenos, y ella era judía; en segundo lugar, en razón de los testimonios, puesto que San Lucas realizó las tres descripciones de María en Roma, en Loreto y en Bolonia, y éstas eran siempre de tez oscura; en tercer lugar, en razón de la afinidad. Un hijo se parece por lo común a su madre, y viceversa; Cristo era moreno, por lo tanto....."¹⁸.

De los restantes dominios de la cultura renacentista que contribuyeron a definir el modo en que los italianos del siglo quince observaban las pinturas, Baxandall encuentra dos que tuvieron particular importancia: otro arte, aunque menor, las danzas, así como una actividad notablemente práctica que él llama medición -es decir, estimar las cantidades, volúmenes, proporciones, relaciones, etc., para propósitos comerciales.

La danza tenía relevancia para la contemplación pictórica porque era menos un arte temporal relacionado con la música que un arte gráfico relacionado con el espectáculo -desfiles religiosos, mascaradas, etc.; un asunto de agrupamiento de figuras y no, o en todo caso no principalmente, de movimiento rítmico. Como tal, la danza dependía y agudizaba la capacidad para discernir la interacción psicológica entre figuras estáticas agrupadas mediante pautas sutiles, una suerte de ordenamiento de los cuerpos -una capacidad que los pintores compartían y empleaban para evocar las respuestas de sus espectadores. En particular, la *bassa danza*, una danza lentamente

acompañada, geométrica, popular en la Italia de aquel tiempo, presentaba modelos de agrupamiento de figuras que pintores tales como Botticelli, en su *Primavera* (que por supuesto gira en torno a la danza de las Gracias) o su *Nacimiento de Venus*, empleaban para organizar su trabajo. La sensibilidad que la *bassa danza* representaba, dice Baxandall, "implicaba una técnica pública para interpretar modelos de figuras, una experiencia general de formación semidramática [de los cuerpos humanos] que permitió a Botticelli y a otros pintores asumir una preparación pública similar para interpretar sus propios grupos de figuras"¹⁹. Dada esa familiaridad general con formas de danza altamente estilizadas consistentes esencialmente en secuencias discretas de *tableaux vivants*, el pintor podía contar con una comprensión visual inmediata de su propio tipo de agrupamiento de figuras, comprensión no demasiado común en una cultura como la nuestra, donde la danza es más bien un movimiento articulado en posturas, y no unas posturas articuladas en movimientos, y donde el sentido general para el gesto tácito es ténue. "El problema estriba en si es posible que la transmutación de un arte social vernacular de agrupamiento en un arte de otro tipo de pueblo -un pueblo que no gesticula, ni se abalanza súbitamente, ni hace muecas- pueda aún estimular un fuerte sentido de... la interacción psicológica: es improbable que nosotros dispongamos de las predisposiciones correctas para observar una insinuación tan refinada de forma espontánea"²⁰.

Más allá de esta tendencia a concebir las danzas y las pinturas como modelos de ordenación del cuerpo que comportan un significado implícito se sitúa, por supuesto, una tendencia más amplia que afecta a la sociedad en su conjunto, y particularmente a sus clases cultivadas, a considerar el modo en que los hombres se agrupan entre sí, la disposición de posturas en que incurrir en compañía de otros, no como algo accidental, sino como resultado de los tipos de relaciones que tienen con los demás. Sin embargo, para Baxandall, es evidente que es otro dominio -el de la medición- el que parece haber tenido un impacto formativo sobre el modo en que los hombres del Renacimiento contemplaban las pinturas.

Baxandall señala que un hecho importante de la historia del arte es que las mercancías se han transportado regularmente en envases de tamaño estándar sólo desde el siglo XIX (e incluso entonces, podría haber añadido, sólo en Occidente). "Previamente, un envase -barril, saco o fardo- era único, y

calcular su volumen rápida y acertadamente era una condición del negocio²¹. Y lo mismo sucedía con las longitudes, como en el comercio textil, con las equivalencias, como en la correduría, o con las proporciones, como en la agrimensura. No se sobrevivía en el comercio sin tales capacidades, y eran esos comerciantes los que, en su mayor parte, encargaban las pinturas, aunque en algunos casos, como Piero della Francesca, que escribió un manual matemático sobre las mediciones, las pintaran.

En cualquier caso, tanto los pintores como sus patrones comerciantes poseían una educación similar en tales materias -estar alfabetizado significaba al mismo tiempo controlar los tipos de técnicas disponibles para juzgar las dimensiones de las cosas. Por lo que se refería a los objetos sólidos, estas capacidades implicaban la habilidad para descomponer masas irregulares o desconocidas en compuestos regulares y familiares, y por tanto calculables -cilindros, conos, cubos etc.; en el caso de los objetos bidimensionales, una habilidad para analizar las superficies no uniformes en planos simples: cuadrados, círculos, triángulos, hexágonos. Las dimensiones a las que podían ascender vienen indicadas en un fragmento que Baxandall extrae del manual de Piero della Francesca:

"Tenemos un barril, cada uno de cuyos extremos mide 2 brazos de diámetro; el diámetro de su tapón es de $2 \frac{1}{4}$ brazos, y la distancia entre el tapón y el extremo es de $2 \frac{2}{9}$ brazos. El barril tiene 2 brazos de longitud. ¿Cuál es su medida cúbica? El barril es como un par de conos truncados. Elevemos al cuadrado el diámetro de los extremos: $2 \times 2 = 4$. Luego, hagamos lo mismo con el diámetro medio $2 \frac{2}{9} \times 2 \frac{2}{9} = 4 \frac{76}{81}$. Sumémoslos, [dándonos] $8 \frac{76}{81}$. Multipliquemos $2 \times 2 \frac{2}{9} = 4 \frac{4}{9}$. Sumemos esto a $8 \frac{76}{81} = 13 \frac{31}{81}$. Dividámoslo por 3 = $4 \frac{112}{243}$... Ahora, elevemos al cuadrado $2 \frac{1}{4}$, [lo que nos da] $5 \frac{1}{16}$. Sumemos esto al cuadrado del diámetro medio: $5 \frac{1}{16} + 4 \frac{76}{81} = 10 \frac{1}{129}$. Multipliquemos $2 \frac{2}{9} \times 2 \frac{1}{4} = 5$. Añadamos esto a la suma previa, [resultando] $15 \frac{1}{129}$. Dividamos por 3 [lo que da] $5 \frac{1}{3888}$. Sumemos esto al primer resultado... = $9 \frac{1792}{3888}$. Multipliquemos dicha cifra por 11 y luego dividámosla por 14 [es decir, multipliquemos por $\pi/4$]; el resultado final es $7 \frac{23600}{54432}$. Esta es la medida cúbica del barril".²²

Este es, como dice Baxandall, un mundo intelectual especial; pero en un mundo como ese vivían las clases cultas de lugares tales como Venecia y Florencia. Su conexión con la pintura, y con la percepción de ésta, residía menos en los procesos calculadores como tales que en una disposición para prestar atención a la estructura de formas complejas a través de otras más simples, regulares y comprensibles. Incluso los objetos implicados en las pinturas -aljibes, columnas, torres de adobe, suelos empedrados, etc.-eran los

mismos que los manuales empleaban para adiestrar a los estudiantes en el arte de la medición. Y de este modo, cuando Piero della Francesca, en calidad de pintor, presenta la *Anunciación* avanzando y retrocediendo, situada en el pórtico de una columnata de Peruggia, compuesta de varios niveles, o la *Madonna* en un pabellón abovedado, protegida a medias por una tela, un vestido tejido por sí misma, está invocando la habilidad de su público para ver tales formas como componentes de otros y por ello interpretar -medurar, si se quiere-sus pinturas, así como comprender su significado:

"Para un comerciante, casi todas las cosas eran reducibles a figuras geométricas subyacentes bajo las irregularidades superficiales -ese montón de grano reducido a un cono, el barril a un cilindro, o a un compuesto de conos truncados, el manto a un círculo de tela al que se le permite derivar hacia un cono de tela, la torre de adobe a un cuerpo cúbico compuesto formado por un número calculable de cuerpos cúbicos más pequeños, y... este hábito de análisis es muy próximo al análisis de las apariencias que lleva a cabo el pintor. Del mismo modo que un hombre calibra una bala, el pintor contempla una figura. En ambos casos, hay una reducción consciente de masas irregulares, así como una descomposición en combinaciones de cuerpos geométricos manejables.... Al ser expertos en la manipulación de relaciones y en el análisis del volumen o la superficie de cuerpos compuestos, [los italianos del siglo quince] eran sensibles a las pinturas que acarreaban indicios de procesos similares"²³.

La famosa solidez lúcida de la pintura del Renacimiento tenía al menos parte de sus orígenes en algo más que las propiedades inherentes de la representación del plano, la ley matemática y la visión binocular.

En efecto, y este es un detalle fundamental todas estas cuestiones culturales más amplias, así como otras que no he mencionado, trabajaban conjuntamente para producir la sensibilidad en la que se formó y tuvo sus inicios el arte del Quattrocento. (En un trabajo anterior, *Giotto y los Oradores*, Baxandall conecta el desarrollo de la composición pictórica a las formas narrativas, y más especialmente a la oración periódica, de la retórica humanista; la jerarquía del orador entre el período, la oración, la frase y la palabra era conscientemente equiparada, por Alberti y otros, a la del pintor entre la pintura, el cuerpo, el miembro y el plano)²⁴. Pintores diferentes jugaban con diferentes aspectos de esa sensibilidad, aunque el moralismo de la predicación religiosa, el boato de las danzas, la perspicacia de la medición comercial y la grandeza de la oratoria en latín se combinaban para proporcionar lo que en efecto es el justo medio del pintor: la capacidad de su audiencia para encontrar sentido en las pinturas. Un pintura antigua, dice Baxandall, aunque podía

haber omitido el atributo, es un registro de una actividad visual que uno ha aprendido a leer, como se aprende a leer un texto de una cultura diferente. "Si observamos que Piero della Francesca tiende hacia un tipo de pintura mesurada, Fra Angelico hacia un tipo predicador y Botticelli hacia un tipo danzante, estamos observando algo que no sólo les afecta a ellos, sino a su sociedad"²⁵.

La capacidad, tan variable entre pueblos como entre individuos, para percibir el significado de las pinturas (o poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas, estatuas) es, como todas las capacidades humanas restantes, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, pues es una capacidad mucho menos frecuente el situarla en primer lugar. Es gracias a la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura que es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de ésta. Una teoría del arte es por lo tanto al mismo tiempo una teoría de la cultura, no una empresa autónoma. Y si es una teoría semiótica del arte la que debe trazar la vida de los signos en sociedad, no ha de hacerlo mediante un mundo inventado de dualidades, transformaciones, paralelismos y equivalencias.

3

Difícilmente puede haber un mejor ejemplo del hecho de que un artista trabaja con signos que tienen lugar en sistemas semióticos que se extienden mucho más allá del oficio que él practica que el poeta en el Islam. Un musulmán compone versos enfrentándose con una serie de realidades culturales tan objetivas a sus intenciones como las rocas o la lluvia, no menos sustanciales por ser inmateriales, y no menos tenaces por ser creadas por el hombre. Actúa, y siempre ha actuado, en un contexto donde el instrumento de su arte, el lenguaje, tiene un status peculiar, elevado, de una significación tan característica y misteriosa como el pigmento *abelam*. Todas las cosas desde la metafísica a la morfología, desde la historia sagrada hasta la caligrafía, desde los modelos de recitación pública al estilo de conversación informal conspiran para hacer del habla y de la palabra una cuestión cargada con una importancia, si no única en la historia humana, sí ciertamente extraordinaria. El hombre que adopta el papel del poeta en el Islam comercia, y no con total legitimidad, con la sustancia moral de su cultura.

Incluso con el fin de empezar a demostrar esto, resulta necesario en primer lugar reducir el tamaño del objeto de estudio. No es mi intención examinar el curso completo del desarrollo poético desde la Profecía en adelante, sino sólo realizar unos pocos comentarios generales, y bastante poco sistemáticos, acerca del lugar de la poesía en la sociedad islámica tradicional -más particularmente la poesía arábiga, más particularmente en Marruecos, y más particularmente sobre el nivel oral y popular de versificación. La relación entre la poesía y los impulsos fundamentales de la cultura musulmana es, creo, bastante similar más o menos en cualquier parte, y más o menos desde sus inicios. Pero más que intentar establecer esta afirmación, simplemente la asumiré y procederé, sobre la base de un material de algún modo especial, a sugerir lo que parecen ser los términos de esa relación -incierto y difícil.

Hay, desde esta perspectiva, tres dimensiones del problema que deben analizarse e interrelacionarse. La primera, como siempre en cuestiones islámicas, es el status y naturaleza peculiar del Corán, "el único milagro del Islam". La segunda es el contexto de actuación de la poesía, que, como cosa viva, es tanto un arte dramático y musical como literario. Y la tercera, y la más difícil de bosquejar en un espacio corto, es la naturaleza general -agonística, como la llamaré- de la comunicación interpersonal en la sociedad marroquí. Tomadas en conjunto, hacen de la poesía un tipo de acto de habla paradigmático, un arquetipo de la conversación, que requeriría, si quisiéramos descomponerlo, y si tal cosa fuera concebible, un análisis completo de la cultura musulmana.

Pero como digo, dondequiera que acabe esta cuestión, empieza con el Corán. El Corán (que no significa ni "testamento", ni "enseñanza", ni "libro", sino "recitación") difiere de las otras grandes sagradas escrituras del mundo en que contiene, no relatos acerca de Dios emitidos por un profeta o sus discípulos, sino Su Palabra directa, las sílabas, palabras y sentencias de Allah. Como Allah, es eterno e increado, uno de Sus atributos, como la Gracia o la Omnipotencia, no una d sus criaturas, como el hombre o la tierra. La metafísica es abstracta, y no se ha desarrollado de manera muy consistente, pues se ocupa, a partir de un texto eterno, la Tabla Bien Guardada, de la traducción de la palabra de Allah a extractos de prosa árabe rimada, y del dictado de éstos, uno a uno y sin un orden particular durante un buen número

de años, de Gabriel a Muhammad, y a su vez del dictado de este último a sus seguidores, los llamados recitadores del Corán, quienes los memorizaron y transmitieron a la comunidad en general, la cual, repitiéndolos diariamente, los ha mantenido desde entonces. Pero lo importante es que todo aquel que recita los versos coránicos - sea Gabriel, Muhammad, los recitadores del Corán o los musulmanes ordinarios, trece siglos a lo largo de una cadena ininterrumpida- no recita palabras sobre Dios, sino de El, y en efecto, puesto que esas palabras son Su esencia, es Dios mismo el que recita. El Corán, como dijo Marshall Hodgson, no es un tratado, una relación de hechos y normas, sino un acontecimiento, un acto:

Nunca fue diseñado para leerse a título de información o incluso como fuente de inspiración, sino para recitarse como un acto de compromiso en el culto... No se trataba de leer con atención el Qur'án, sino de adorar a Allah por medio de éste; no había de recibirse con pasividad, sino, mediante la recitación, reafirmarlo ante uno mismo: el acontecimiento de la revelación era renovado cada vez por uno de los fieles, en el acto de culto, reviviendo [esto es, pronunciando de nuevo] la afirmación coránica²⁶.

Ahora bien, hay un buen número de implicaciones que derivan de esta visión del Corán -entre éstas, que su equivalente más próximo en la Cristiandad no es la Biblia, sino Cristo-, aunque para nuestros propósitos la consecuencia más notoria es que su lenguaje, el árabe de la Meca del siglo séptimo, se distingue no sólo como vehículo de un mensaje divino, al igual que el griego, el pali, el arameo o el sánscrito, sino como objeto sagrado en sí mismo. Incluso una recitación individual del Corán, o de porciones de éste, se considera una entidad increada, algo que ofusca a una fé centrada en personas divinas, aunque para una fé islámica, centrada en la retórica divina, signifique que la palabra es sagrada en la medida en que se parece a Dios. Una consecuencia de ello es la famosa esquizofrenia lingüística de los pueblos arabófonos: la persistencia del árabe escrito "clásico" (*mudari*) o "puro" (*fusha*), logró que la lengua se atuviera en lo posible a la coránica, y que por ello fuese raramente empleada fuera de contextos rituales, junto a uno u otro lenguaje vernacular no escrito, llamado "vulgar" (*'ammiya*) o "común" (*darija*), y que se consideraba incapaz de comunicar verdades formales. Otra es que el status de aquellos que pretenden encarnar las palabras, y especialmente para propósitos seculares, es sumamente ambicioso. Desvían la

lengua de Dios hacia fines propios, lo que, si no es un tanto sacrílego, raya en ello; sin embargo, al mismo tiempo, manifiestan su poder incomparable, lo que, si no es en cierto modo un culto, se le aproxima. La poesía, que rivalizaba únicamente con la arquitectura, llegó a ser el arte mayor cardinal en la civilización islámica, y especialmente la poesía expresada en lengua árabe, mientras pisaba el margen de la forma más grave de blasfemia.

Esta percepción del árabe coránico como modelo de lo que debería ser el habla, así como una reprensión constante del modo en que la gente habla en la actualidad, es reforzado por el modelo de la vida musulmana tradicional. Casi todos los niños (y, más recientemente, también muchas niñas) van a escuelas de instrucción, donde aprenden a recitar y memorizar versos del Corán. Si el niño es hábil y diligente, puede aprender los aproximadamente 6200 versos de memoria, y llegar a ser un *hafiz*, un "memorizador", consiguiendo una cierta fama entre sus parientes; si, como es lo más probable, no lo consigue, podrá al menos aprender los suficientes versos como para dirigir sus oraciones, matar pollos y comprender los sermones. Si es especialmente devoto, puede incluso trasladarse a una escuela superior en algún centro urbano como Fez o Marrakech, y obtener un sentido más exacto del significado de lo que ha memorizado. Pero si un hombre se marcha con un puñado de versos comprendidos a medias o con la colección completa razonablemente comprendida, el énfasis principal se pone siempre sobre la recitación o sobre el aprendizaje mnemotécnico necesario para éste. Lo que Hodgson ha dicho del Islam medieval -que todas las afirmaciones eran consideradas verdaderas o falsas; que la suma de todas las afirmaciones verdaderas, un corpus fijo que irradia del Corán (que al menos implícitamente las contiene todas) constituía el conocimiento; y que el modo de obtener conocimiento era plasmar en la memoria las frases que se exponían en éste- podría aplicarse hoy día a la mayor parte de Marruecos, donde, por muy debilitada que se experimente la fé, aún ha de relajarse su pasión por la verdad recitativa²⁷.

Unas actitudes y una formación semejantes hacen que la vida cotidiana quede atravesada por líneas que van del Corán a otros testimonios clásicos. Aparte de los contextos específicamente religiosos -las oraciones diarias, el culto del viernes, los sermones de la mezquita, las letanías con las cuentas del rosario en las hermandades místicas, la narración del Corán en ocasiones especiales

tales como el mes de Ramadán, la ofrenda de versos en funerales, bodas y ceremonias de circuncisión-, la conversación ordinaria enlaza con fórmulas coránicas hasta el punto de que incluso las cuestiones más mundanas parecen emplazadas en un ámbito sagrado. Los discursos públicos más importantes - por ejemplo, los que se pronuncian desde el trono- se emiten en un árabe tan clásico que muchos de los oyentes apenas sí pueden entenderlos. Los periódicos, revistas y libros árabes se escriben de forma similar, con el resultado de que el número de personas que pueden leerlos es escaso. La exigencia de arabización -la demanda popular, impulsada por las pasiones religiosas, para impartir la educación en árabe clásico, y para emplearlo en el gobierno y la administración- es una fuerza ideológica potente, que comporta una considerable hipocresía lingüística por parte de la élite política y unas dosis notables de alboroto público cuando la hipocresía se vuelve demasiado aparente. Es en un mundo de estas características, donde el lenguaje es tanto tanto más un símbolo que un medio, donde el estilo verbal es una cuestión moral, y donde la experiencia de la elocuencia de Dios se enfrenta con la necesidad de comunicar, en el que existe el poeta oral, y es la disposición de un mundo semejante ante los cantos y las fórmulas la que éste explora, como Piero della Francesca exploraba la de Italia ante los fardos y los barriles. "Memorizé el Corán", dijo un poeta de esta índole, intentando con dificultad explicar su arte. "Pero luego olvidé los versos y recordé las palabras".

Olvidó los versos durante una meditación de tres días en la tumba de un santo célebre por inspirar a los poetas, pero recuerda las palabras en el contexto de la representación. En Marruecos, la poesía no se compone en primer lugar, para luego recitarse; se compone en la misma recitación, reunidas ambas acciones en el acto de cantar la poesía en un espacio público.

Por lo común, dicho espacio se halla junto a la casa de algún celebrante de boda o circuncisión, iluminado por una lámpara. El poeta se sitúa, erguido como un árbol, en el centro del espacio, mientras sus asistentes redoblan los tambores a ambos lados. La parte masculina de la audiencia está sentada directamente enfrente suyo, y los hombres se levantan de vez en cuando para dejar caer una moneda en su turbante, mientras la parte femenina espía discretamente desde las casas del entorno, o bien bajan los ojos desde la oscuridad de los terrados. Detrás suyo se disponen, a ambos lados, dos hileras de danzantes, con las manos de unos descansando sobre los hombros

de otros, y girando sus cabezas a medida que avanzan un par de medios pasos hacia la derecha, y un par hacia la izquierda. El poeta canta su poema, verso a verso, acompañado por los tambores, y en un falsete metálico, lloroso, los asistentes le acompañan en el estribillo, que suele ser fijo, y que sólo se relaciona en términos generales con el texto, mientras los danzantes adornan los temas con súbitos y extraños chillidos rítmicos.

Por supuesto, como los famosos yugoslavos de Lord Albert, el poeta no crea su texto de la fantasía pura, sino que lo construye molecularmente, pieza por pieza, como ciertos procesos artísticos de Markov, a partir de un número limitado de fórmulas establecidas. Algunas son temáticas: la inevitabilidad de la muerte (“incluso si vives sobre una alfombra de oración”); la desconfianza ante las mujeres (“que Dios salve, oh amante, a quien se deje arrebatar por sus ojos”); la inutilidad de la pasión (“tantas personas han acabado en la tumba a causa de la pasión ardiente”); la vanidad del aprendizaje religioso (“¿Dónde está el erudito que puede intentar justificar el aire?”). En cambio, algunas son figuradas: las muchachas como unos jardines, la riqueza como un ropaje, la vida terrenal como un mercado, la sabiduría como un viaje, el amor como unas alhajas, los poetas como caballos. Y, finalmente, algunas son formales -esquemas mecánicos y estrictos de rimas, metros, versos y estrofas. El recitante, los tambores, los danzantes, las peticiones de género y la audiencia profiriendo exclamaciones de aprobación o silbidos de censura; cada una de esas cosas se ensambla efectivamente con las restantes, formando un conjunto integral del cual no puede abstraerse el poema, del mismo modo que el Corán no puede abstraerse de su recitación. Es, asimismo, un acontecimiento, un acto; constantemente nuevo, constantemente renovado.

Y, al igual que con el Corán, los individuos, o al menos muchos de ellos, matizan su habla ordinaria con versos, tropos, alusiones extraídas de la poesía oral, en ocasiones de un poema particular, otras veces relacionadas con un poeta particular cuya obra conocen, y otras del corpus general que, aunque amplio, está, como ya he señalado, constreñido dentro de fórmulas bastante definidas. En ese sentido, tomada en su conjunto, la poesía, la representación de lo que es general y regular, y más especialmente en el campo y entre las clases llanas en las ciudades, forma en sí misma una especie de “recitación”, otra colección, menos elevada aunque no necesariamente menos valiosa, de

verdades memorizables: la lujuria es una enfermedad incurable, y las mujeres una cura ilusoria; la lucha es el fundamento de la sociedad, y la firmeza la principal de las virtudes; la soberbia es la fuente de toda acción, mientras la hipocresía moral es poco realista; el placer es la flor de la vida, y la muerte el fin del placer. En efecto, el término para designar la poesía, *s'ir*, significa "conocimiento", y aunque ningún musulmán podría explícitamente exponer ese aspecto, permanece como una suerte de contrapeso secular, una nota a pie de página mundana, a la Revelación misma. Lo que, en virtud del Corán, el hombre sabe de Dios y de los deberes contraídos con El, hechos establecidos a través de su Palabra, lo sabe de los seres humanos y de las consecuencias de serlo en virtud de la poesía.

El marco de representación de la poesía, su carácter como acto de habla colectivo, refuerza las dos principales cualidades de ésta -a caballo entre la canción ritual y la conversación llana- porque, si bien sus dimensiones formales, quasi-litúrgicas hacen que se parezca al sermón coránico, sus dimensiones retóricas, quasi-sociales, hacen que se parezca al habla cotidiana. Como ya he dicho, no es posible describir aquí el tono general de las relaciones interpersonales en Marruecos con verdadera concreción; uno sólo puede pretender, y entonces esperar que le crean, que dicho tono es antes que nada combativo, un testimonio constante del afán con el que luchan los individuos para apropiarse de lo que codician, defender lo que tienen y recuperar lo que han perdido. Por lo que se refiere al habla, la poesía concede a todo, incluso a la charla más insustancial, la categoría de lucha libre en palabras, una colisión frontal de blasfemias, promesas, mentiras, excusas, súplicas, órdenes, proverbios, analogías, citas, amenazas, evasivas, halagos, que no sólo otorga un enorme prestigio a la fluidez verbal, sino que le da a la retórica una fuerza directamente coercitiva; *'andu klam*, "él poseía palabras, oratoria, máximas, elocuencia", significa también, y no sólo metafóricamente, "el tenía poder, influencia, fuerza, autoridad".

En el contexto poético, este espíritu agonístico aparece por todas partes. Ahora bien, no sólo aparece en el contenido de lo que el poeta argumenta -al denunciar la frivolidad de los hombres de ciudad, la bellaquería de los mercaderes, la perfidia de las mujeres, la avaricia de los ricos y la hipocresía de los moralistas-, sino que se dirige a objetivos precisos, normalmente a aquellos que se hallan presentes, a los que prestan atención. Un maestro

coránico local, que había criticado los fastos matrimoniales (y la poesía recitada en éstos) por considerarlos inmorales, es vituperado públicamente, y es expulsado de la aldea:²⁸

Mira cuántas cosas abyectas hacía el maestro;
Sólo trabajaba para llenar sus bolsillos.
Es codicioso, corrupto.
Por Dios, tras esta humillación.
Dale simplemente su dinero y dile "vete"
"Deja la carne de gato y sigue con la de perro".

Averiguaron que el maestro
únicamente había memorizado
cuatro capítulos del Corán
[una referencia a la obligación que tenía
de haber memorizado todo el libro].
Si conociese a fondo el Corán,
y pudiera considerarse un erudito,
No habría concluido tan rápidamente sus oraciones.
Su alma está poseída por malos pensamientos.
Ya que, incluso en medio de la oración,
su mente sólo piensa en mujeres;
perseguiría a una si pudiese encontrarla.

Un huésped tacaño no recibe mejor trato:

En cuanto a aquel que es débil y avaro, se sienta únicamente,
pues no se atreve a hacer nada

.....
Los que vinieron por el banquete
se sintieron como en una prisión
[la comida era tan mala como en aquella].
La gente quedó hambrienta durante toda la noche
y nunca satisfecha.

.....
La esposa del huésped se pasó toda la tarde
haciendo lo que quiso,
Por Dios, no quería ni siquiera levantarse a preparar el café.

Y un curandero, un antiguo amigo con quien se había peleado el poeta,
escribió treinta versos del estilo que ahora sigue:

Oh, el curandero ya no es un hombre sensato.
Tomó el camino que lleva a ser poderoso,
y se transformó en un loco traidor.
Siguió el sendero del diablo; decía que era afortunado,
pero no creo que lo fuese.

Y así sucesivamente. El poeta no censura únicamente a individuos (pueden pagarle para que ejerza su crítica; una gran parte de esos asesinatos verbales son contratos de trabajo); también a los habitantes de una aldea, facción, o familia rival; a un partido político (una confrontación poética entre miembros de partidos semejantes, cada uno de ellos encabezado por su propio poeta, tuvieron que ser disueltos por la policía cuando pasaron de las palabras a los golpes); sus víctimas pueden ser incluso grupos enteros de individuos, por ejemplo, panaderos o funcionarios. Además, puede modificar la actitud de su audiencia en medio de la actuación. Cuando se lamenta de la veleidad de las mujeres, osa hablar de la penumbra de las azoteas; y cuando finalmente arremete contra la lujuria de los hombres, su mirada rinde la multitud a sus pies. En efecto, toda la representación poética tiene un tono agonístico, por mucho que la audiencia grite en señal de aprobación (y arroje su dinero al poeta), o bien le silbe y abuchee en señal de desaprobación, a veces hasta el punto de provocar su desalojo de la escena.

Pero tal vez las expresiones más genuinas de ese tono sean los combates directos entre poetas, que intentan superarse entre sí con sus versos. Se elige un tema cualquiera -puede ser simplemente un objeto como un vaso o un árbol- para poner las cosas en marcha, y entonces los poetas cantan alternativamente, en ocasiones durante toda la noche, a pesar de que la

multitud vocífera su decisión, hasta que uno se retira, derrotado por el otro. A continuación proporciono unos breves extractos de una contienda de tres horas, en cuya traducción se ha perdido prácticamente todo, excepto el espíritu del fenómeno:

Metido de lleno en la batalla, el poeta A, desafiante, "se pone en pie y dice":

Lo que Dios le concedió [al poeta rival]
lo malgasta comprando vestidos de nylon
para una muchacha;
encontrará lo que busca.
Y comprará lo que quiere [esto es, sexo]
e irá a visitar todo tipo de lugares [indecentes].

A su vez, el poeta B responde:

Lo que Dios le concedió [es decir, a sí mismo, al poeta B]
lo empleó en la oración, en el diezmo y en la caridad.
Y no se dejaba guiar por malas tentaciones,
ni por muchachas elegantes,
ni por muchachas tatuadas*;
no se olvida de alejarse del fuego del infierno.

Entonces, aproximadamente una hora más tarde, el poeta A, aún desafiante, y pese a que era respondido con eficacia, se pasó al enigma metafísico:

De un cielo a otro cielo transcurrirían 500,000 años,
y después de eso, ¿qué ocurriría?

El poeta B, puesto en guardia, no le responde directamente, sino que, tomándose su tiempo, irrumpe en amenazas:

Alejadle de mí [al poeta A],
o pediré auxilio a las bombas,
pediré auxilio a los aeroplanos,
y a soldados de terrible apariencia

.....
Haré, oh señores, la guerra ahora,
incluso si ésta es menor.
Vean, tengo el poder más grande.

Y aún más tarde, el poeta B, estimulado tras esas arengas, se recupera y replica al enigma de los cielos, pero no lo responde, sino que lo satiriza con una serie de acertijos irrefutables, concebidas para exponer la estupidez de plantear cuestiones del tipo "¿cuántos ángeles caben sobre la cabeza de un afiler?"

Voy a responder a aquel que dijo, "Sube hasta el cielo
y observa la distancia que hay entre un cielo y otro,
en línea recta".

Voy a decirle, "Cuenta para mí todas las cosas que hay
en la tierra".
Responderé al poeta, aunque esté loco.
Dime, ¿qué pecados hemos cometido, que serán castigados en
el Más Allá?
Dime, ¿cuántas semillas hay en el mundo, que podamos
consumir?
Dime, ¿cuántos árboles hay en el bosque, que puedas quemar?
Dime, ¿cuántas bombillas existen, de oeste a este?
Dime, ¿cuántas teteras están llenas de té?

En ese punto, el poeta A, injuriado, abucheado, enojado y derrotado, dice,

Dame la tetera.
Voy a asearme para la oración.
He tenido suficiente por hoy

y se retira.

En suma, en tanto habla, o más exactamente en tanto acto del habla, la poesía se halla situada entre los imperativos divinos del Corán y el ir y venir retórico de la vida diaria, y es esa posición la que le concede su status incierto y su extraña fuerza. Por un lado, forma una especie de para-Corán, recitando unas verdades que no son transitorias pero que tampoco llegan a ser eternas con un estilo que está más estudiado que el coloquial, pero que no llega a ser tan misterioso como el clásico. Por el otro, proyecta el espíritu de la vida diaria en el dominio, si no de lo sagrado, al menos sí de lo inspirado. La poesía es moralmente ambigua, porque no es lo bastante sagrada como para justificar el poder que realmente tiene, y no es lo bastante secular como para que ese poder sea equiparable a la elocuencia ordinaria. El poeta oral marroquí habita una región entre dos tipos de habla que es al mismo tiempo una región entre dos mundos, entre el palabra de Dios y la lucha de los hombres. Y, si no son comprendidos ni él ni su poesía, nos hemos de ocupar de lograr dicha comprensión, no importa cuántos descubrimientos de estructuras latentes o análisis gramaticales de formas poéticas debamos llevar a cabo. La poesía, o en todo caso esta poesía, construye una voz al margen de las voces que la rodean. Si puede decirse que posee una "función", sin duda es ésta.

El "arte", reza mi diccionario, cuya mediocridad me resulta útil, es "la producción consciente o la combinación de colores, formas, movimientos, sonidos u otros elementos de una manera tal que afecte al sentido de la belleza", un modo de plantear la cuestión que parece sugerir que los hombres han nacido con el poder de percibir, como han nacido con el poder de captar

las bromas, y que únicamente se les han de proporcionar las ocasiones para ejercer dicho poder. Como mis afirmaciones a lo largo de este capítulo deberían indicar, no creo que esto sea cierto (no creo que sea cierto tampoco por lo que se refiere al humor); antes bien, mis afirmaciones señalan que “el sentido de belleza”, o como quiera llamarse a cualquier capacidad para responder con inteligencia ante cicatrices faciales, óvalos pintados, pabellones abovedados o insultos rimados, no es menos un artefacto cultural que los objetos y mecanismos inventados para “afectar” a dicho sentido. El artista trabaja con las capacidades de su audiencia -capacidades para ver, escuchar, palpar, a veces incluso degustar y oler, esto es, con su comprensión. Y aunque ciertos elementos de estas capacidades son en efecto innatos -por lo común es preferible no ser daltónico-, éstos se hallan introducidos en la existencia real mediante la experiencia de vivir en medio de ciertos tipos de cosas que hemos de considerar, escuchar y manipular, sobre las que debemos reflexionar, a las que hemos de enfrentarnos y ante las que debemos reaccionar; variedades particulares de mariposas, tipos particulares de reyes. El arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller.

Si una aproximación a la estética puede ser considerada semiótica -esto es, se ocupa de la significación de los signos-, significa que no puede ser una ciencia formal como la lógica o las matemáticas, sino que debe ser una ciencia social, como la historia o la antropología. Difícilmente puede prescindirse de la armonía y la prosodia, como tampoco de la composición y la sintaxis; pero exponer la estructura de una obra de arte y dar testimonio de su impacto no son la misma cosa. Lo que Nelson Goodman ha llamado “el absurdo y peligroso mito del aislamiento de la experiencia estética”, la idea de que los mecanismos del arte generan su propio sentido, no puede producir una ciencia de signos o de cualquier otra cosa; sólo un vacío virtuosismo en el análisis verbal²⁹.

Si estamos dispuestos a tener una semiótica del arte (o, al fin y al cabo, de cualquier sistema de signos que no sea axiomáticamente independiente), tendremos que dedicarnos a una especie de historia natural de los signos y símbolos, una etnografía de los vehículos del significado. Tales signos y símbolos, tales vehículos del significado, juegan un importante papel en la vida de una sociedad, o en alguna parte de una sociedad, y es eso lo que, de hecho, les otorga validez. También en este caso, el significado es uso, o con

mayor exactitud, proviene del uso, y sólo localizando tales usos de una forma tan exhaustiva como la que solemos aplicar a las técnicas de irrigación o a las costumbres matrimoniales podremos ser capaces de averiguar algo general sobre ellos. Esto no constituye un alegato a favor del inductivismo - ciertamente no tenemos necesidad de un catálogo de ejemplos-, sino a favor de una transferencia de los poderes analíticos de la teoría semiótica, ya sea la de Peirce, la de Saussure, la de Lévi-Strauss o la de Goodman, de una investigación de los signos en abstracto hacia una investigación de éstos en su hábitat natural -el mundo corriente en el que los hombres observan, nombran, escuchan y actúan.

Tampoco es un alegato a favor de una exclusión de la forma, sino a favor de una búsqueda de las raíces de ésta, no en una cierta versión actualizada de la psicología facultativa, sino en lo que yo he denominado en el capítulo segundo "la historia social de la imaginación moral" -esto es, en la construcción y deconstrucción de sistemas simbólicos con lo que los individuos o grupos de individuos intentan dotar de algún sentido al sinfín de cosas que les suceden. Como señala Jacques Maquet, cuando un jefe bamileke asumió el poder, ya había esculpido su estatua; y "tras su muerte, la estatua fue respetada, pero el tiempo fue erosionándola lentamente, del mismo modo que su recuerdo fue erosionándose en la mente de su pueblo"³⁰. ¿Dónde está la forma en este caso? ¿En la figura de su estatua, o bien en la trayectoria de su cargo? Esta se halla, por supuesto, en ambas. Sin embargo, ningún análisis de la estatua que no tenga en cuenta su destino final, un destino tan premeditado como lo es la estructura de su volumen o el brillo de su superficie, comprenderá su sentido o percibirá su fuerza.

Al fin y al cabo, no hemos de enfrentarnos únicamente con estatuas (o pinturas, o poemas), sino con los factores que hacen que esas cosas parezcan importantes- es decir, que les conceden importancia- para aquellos quienes las elaboran o las poseen, y esos factores son tan variados como la vida misma. Si existe algún punto en común entre la totalidad de las artes y los lugares donde uno las encuentra (en Bali, los hombres componen estatuas con monedas, mientras en Australia realizan dibujos con lodo) que justifique incluirlas bajo una única rúbrica de origen occidental, no es que todas las artes apelen a un cierto sentido universal de la belleza. Dicho sentido puede o no existir, aunque, según mi experiencia, lo realmente importante es si ese punto

en común parece o no permitir a la gente responder ante las artes exóticas con algo más que un mero sentimentalismo etnocéntrico en ausencia de un conocimiento de lo que aquellas artes son o de una comprensión de la cultura en la cual se originan. (El uso occidental de motivos "primitivos", aparte de su indudable valor en sí mismo, sólo ha acentuado esto; estoy convencido de que muchas personas contemplan la escultura africana como una derivación de Picasso, y escuchan la música javanesa como si estuviese compuesta por un Debussy ruidoso). Si existe un punto en común, reside en el hecho de que ciertas actividades parecen específicamente diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles y -se necesita acuñar una palabra en este punto- táctiles, que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos las emociones, pueden aplicarse reflexivamente. La variedad de expresiones artísticas proviene de la variedad de concepciones que los hombres tienen del modo en que las cosas son, pues se trata en efecto de una misma variedad.

Para lograr que la semiótica tenga un uso eficaz en el estudio del arte, debe renunciar a una concepción de los signos como medios de comunicación, como un código que ha de ser descifrado, para proponer una concepción de éstos como modos de pensamiento, como un idioma que ha de ser interpretado. No necesitamos una nueva criptografía, especialmente cuando ésta consiste en reemplazar una cifra por otra menos inteligible, sino un nuevo diagnóstico, una ciencia que pueda determinar el significado de las cosas en razón de la vida que las rodea. Por supuesto, habremos de ejercitarnos en la significación, y no en la patología, y deberemos tratar con ideas, y no con síntomas. Sin embargo, al conectar estatuas con incisiones, palmeras de sagú coloreadas, frescos murales y versos recitados con claros en la selva, ritos totémicos, consecuencias comerciales o argumentos callejeros, podemos tal vez empezar por fin a localizar las fuentes de su encanto en el contenido mismo de su entorno.

Traducción: Alberto López

Notas

- 1 Citado en R. Goldwater y M. Treves, *Artists on Art* (Nueva York, 1945), p. 421.
- 2 Citado en *ibid.*, pp. 292-293.
- 3 Ver N. D. Munn, *Walbiri Iconography*. Ithaca, N.Y., 1973).
- 4 Citado en Goldwater y Treves, *Artists on Art*, p. 410.
- 5 P. Bohannan, "Artist and Critic in an African Society", en *Anthropology and Art*, ed. C.M. Otten (Nueva York, 1971), p. 178.
- 6 R.F. Thompson, "Yoruba Artistic Criticism", en *The Traditional Artist in African Societies*, ed. W.L. d'Azaredo (Bloomington, Ind., 1973), pp. 19-61.
- 7 *Ibid.*, pp. 35-36.
- 8 R. Goldwater, "Art and Anthropology: Some Comparisons of Methodology", en *Primitive Art and Society*, ed. A. Forge (Londres, 1973), p. 10.
- 9 A. Forge, "Style and Maning in Sepik Art", en *Primitive Art and Society*, ed. Forge, pp. 169-192. Ver también A. Forge, "The Abelam Artist", en *Social Organization*, ed. M. Freedman (Chicago, 1967), pp. 65-84.
- 10 A. Forge, "Learning to See in New Guinea", en *Socialization, the Approach from Social Anthropology*, ed. P. Mayer (Londres, 1970), pp. 184-186.
- 11 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Londres (1972).
- 12 *Ibid.*, p. 38.
- 13 *Ibid.*, p. 34.
- 14 *Ibid.*, p. 40.
- 15 Citado en *ibid.*, p. 41.
- 16 *Ibid.*, p. 48.
- 17 *Ibid.*
- 18 Citado en *ibid.*, p. 57.
- 19 *Ibid.*, p. 80.
- 20 *Ibid.*, p. 76.
- 21 *Ibid.*, p. 86.
- 22 *Ibid.*
- 23 *Ibid.*, pp. 87-89, 101.
- 24 M. Baxandall, *Giotto and the Orators*. Oxford (1971).
- 25 Baxandall, *Painting and Experience*, p. 152.
- 26 M. G. S. Hodgson, *The Venture of Islam*, vol. 1. Chicago. (1974), p. 367.
- 27 *Ibid.*, vol. 2, p. 438.
- 28 Estoy agradecido a Hildred Geertz, que recopiló la mayor parte de estos poemas, por haberme permitido hacer uso de ellos.
- * En el Magreb, el tatuaje, especialmente con henna, se utiliza tanto en contextos rituales como con intenciones estéticas (N. del T.)
- 29 N. Goodman, *Languages of Art*. Indianapolis (1968). p. 260.
- 30 J. Maquet, "Introduction to Aesthetic Anthropology", in *A Macaleb Module in Anthropology* (Reading, Mass., 1971), p. 14.

