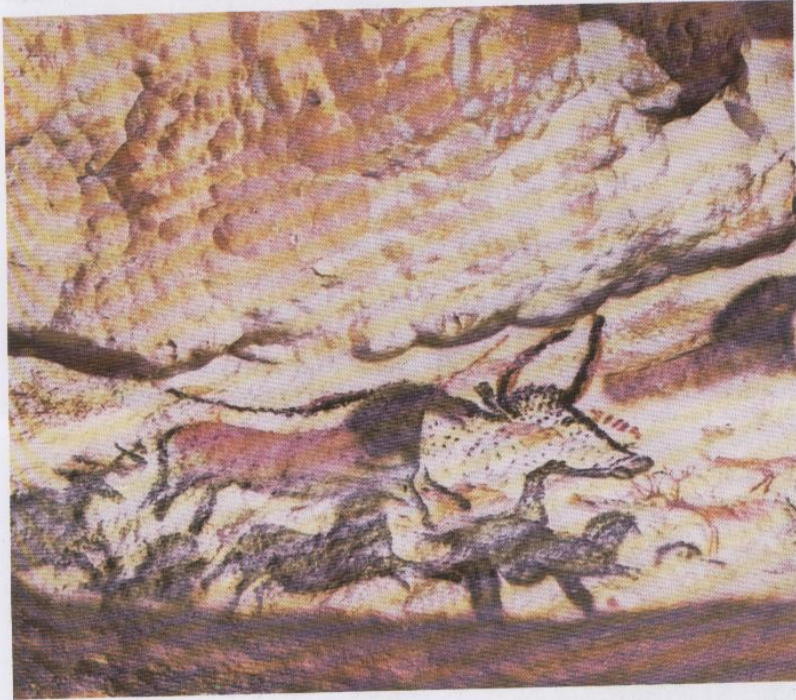


1 Extraños comienzos

Los pueblos prehistóricos y primitivos; la América antigua

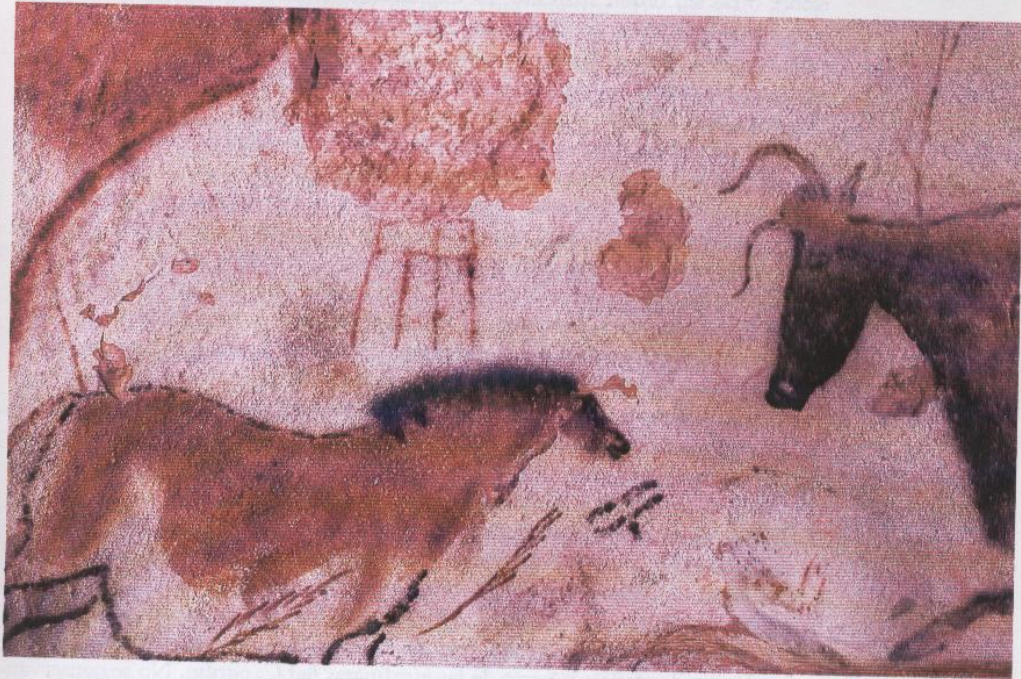


19. Pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux realizadas hace unos 15.000 años.

No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o tejer motivos, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si, por otra parte, entendemos por arte una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y en las exposiciones, o determinada cosa especial que sirva como preciada decoración en el mejor salón, tendremos que advertir entonces que este empleo de la palabra corresponde a una evolución muy reciente y que muchos de los mayores arquitectos, pintores y escultores del pasado jamás pensaron en ella. Podemos comprender mejor esta diferencia si nos fijamos en la arquitectura. Todos sabemos que existen hermosos edificios y que algunos de ellos son verdaderas obras de arte; pero rara es, en todo el mundo, la construcción que no haya sido erigida con algún fin determinado.

Los que emplean estos edificios como lugares de culto, esparcimiento o vivienda, los juzgan ante todo y principalmente según un criterio de utilidad. Pero aparte de esto, puede gustarles o no el diseño, la proporción de su estructura, y apreciar los esfuerzos del buen arquitecto para construirlos, no sólo de manera práctica, sino correcta. En el pasado, la actitud con respecto a los cuadros y a las estatuas fue, con frecuencia, análoga. No eran concebidos como simples obras de arte, sino como objetos que poseían una función definida. Estaría pobremente dotado para juzgar la arquitectura quien ignorara los requerimientos a que obedecía su construcción. Análogamente, no somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos completamente los fines a que sirvió. Cuanto más retrocedemos en la historia, más definidos, pero también más extraños, son esos fines a los cuales se suponía que el arte tenía que servir. Y lo mismo sucede actualmente si dejamos las villas y ciudades y nos dirigimos al campo o, mejor aún, si abandonamos nuestros pises civilizados para viajar por aquellos otros cuyos modos de vida conservan todavía semejanza con las condiciones en las cuales vivieron nuestros remotos antepasados. Llamamos «primitivos» a esos pueblos, no porque sean más simples que nosotros —sus procesos de pensamiento son a menudo más complejos—, sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la Humanidad. Entre esos primitivos no existe diferencia entre construcción útil y creación de imagen, en cuanto a la necesidad concierne. Sus chozas existen para resguardarles de la lluvia, del viento, del sol, y también de los espíritus que los producen, las imágenes están hechas para protegerles contra otras fuerzas que son, en su concepto, tan reales como las de la Naturaleza. Pinturas y estatuas, en otras palabras, son empleadas con fines mágicos.

No podemos esperar comprender esos extraños comienzos del arte a menos que tratemos de introducirnos en el espíritu de los pueblos primitivos y descubrir qué clase de experiencia es la que les hizo imaginar las pinturas, no como algo agradable de contemplar, sino como objetos de poderoso *empleo*. No creo que sea tan difícil asimilar este modo de sentir. Lo único que se requiere es la voluntad de ser absolutamente sinceros con nosotros mismos y preguntarnos al propio tiempo si no seguimos conservando también algo de «primitivos» en nuestra existencia. En lugar de comenzar por la época glacial, empecemos por nosotros mismos. Supongamos que tomamos un retrato de nuestro jugador de fútbol favorito o de la estrella de cine que preferimos, publicados en un período del día. ¿Disfrutaríamos pinchándoles los ojos con una aguja?, ¿nos sentiríamos tan indiferentes como si hiciéramos un agujero en otro lugar cualquiera del papel? Creo que no. A pesar de saber muy bien, con plena conciencia, que lo que hagamos en esos retratos no perjudica para nada a los representados, experimentamos un vago reparo en herir su imagen. De alguna manera sigue existiendo en mí el absurdo sentimiento de que lo que se hace en un retrato se hace también a la persona que representa. Ahora bien, si no estoy equivocado, si esta extraña e irrazonable idea sobreviene realmente, incluso entre nosotros, en la edad de la bomba atómica y de la radio, es bastante menos sorprendente que nociones semejantes existan en la casi totalidad de los pueblos llamados primitivos. En todas partes del mundo los brujos o hechiceros han tratado de operar mágicamente en análogo sentido; han realizado pequeñas imágenes de un ser odiado y han punzado el corazón del pobre



20. (Arriba) Bisonte de las cuevas de Altamira.
21. (Abajo) Animales de las cuevas de Lascaux.

muñeco, o lo han quemado, esperando hacer padecer al enemigo. Incluso el «guy» quemado en Inglaterra el día del Guy Fawkes es un residuo de semejante superstición. Los hombres primitivos poseen una idea aún más vaga acerca de qué es lo pintado y qué lo real. En una ocasión, al dibujar un artista europeo los animales en un poblado de Africa los nativos se alarmaron: «si usted se los lleva consigo, ¿de qué viviremos nosotros?»

Todas estas extrañas ideas son importantes porque pueden ayudarnos a comprender las más antiguas pinturas que han llegado hasta nosotros. Esas pinturas son tan viejas como cualquier otro rastro de obra humana. Y, sin embargo, cuando en el siglo XIX se descubrieron pinturas rupestres en España (fig. 20) y en el sur de Francia, los arqueólogos, en un primer momento, se negaron a creer que esas representaciones de animales tan vivas y realistas pudieran ser obra de hombres de la era glacial. Poco a poco, las toscas herramientas de piedras y hueso halladas en estas regiones fueron evidenciando que esas representaciones de bisontes, mamuts o renos habían sido garabateadas o pintadas por los hombres que los cazaban y que, por tanto, los conocían muy bien. Constituye una extraña experiencia internarse en estas cuevas, a veces por bajos y angostos pasadizos, adentrándonos en la oscuridad de la montaña, y ver cómo de pronto la linterna del guía ilumina la representación de un toro. Una cosa está clara: nadie se habría arrastrado por las misteriosas profundidades de la tierra simplemente para decorar lugares tan inaccesibles. Además, pocas de estas pinturas están claramente distribuidas sobre la superficie del techo o las paredes de las cuevas, exceptuando algunas de Lascaux (figs. 19 y 21). Por el contrario, a veces están pintadas o garabateadas una sobre otras sin orden aparente. La explicación más verosímil sigue siendo que constituyan residuos de aquella creencia universal en el poder de la creación de imágenes; en otras palabras, que esos cazadores primitivos creían que con sólo pintar a sus presas —haciéndolo tal vez con sus lanzas o sus hachas de piedra— los animales verdaderos sucumbirían también a su poder.

Naturalmente, esto es una mera conjetura, pero encuentra su mejor apoyo en el empleo del arte entre los pueblos primitivos de nuestros días que han conservado aún sus antiguas costumbres. Bien es verdad que no encontramos ninguno ahora —al menos en lo que a mí se me alcanza— que trate de operar exactamente según esta clase de magia; pero la mayoría de su arte se halla íntimamente ligado a ideas análogas acerca del poder de las imágenes. Aún existen pueblos primitivos que no utilizan más que herramientas de piedra y que graban representaciones animalísticas sobre las rocas con fines mágicos. Existen otras tribus que celebran regularmente fiestas en las que sus componentes se disfrazan de animales e imitan sus movimientos en danzas solemnes. Ellos también creen que esto ha de darles, de algún modo, poder sobre sus presas; a veces imaginan que ciertos animales se hallan emparentados con ellos de manera semejante a la de los cuentos de hadas, y que toda la tribu es una tribu de lobos, de cuervos o de ranas. Parece bastante extraño, pero no debemos olvidar que incluso esas ideas no han desaparecido de nuestra propia época tanto como pudiera creerse. Los romanos creían que Rómulo y Remo habían sido amamantados por una loba, y poseían una imagen de bronce representándola, en el Capitolio de Roma. Aun en nuestros días, tienen siempre una loba viva dentro de una jaula cerca de las escalinatas del Capitolio. No se conservan

leones vivos en Trafalgar Square, pero el león británico todavía se muestra lleno de vida en las páginas del *Punch*. Naturalmente, existe una gran diferencia entre esta clase de símbolos heráldicos y caricaturísticos y la profunda seriedad con que los salvajes observan sus relaciones con el *tótem* —como ellos denominan a sus parientes animales—, pues parece que, en ocasiones, viven en una especie de mundo imaginario en el cual pueden ser hombres y bestias al propio tiempo. Muchas tribus poseen ceremonias especiales en las cuales ostentan máscaras con rasgos de esos animales, y, cuando se las colocan sobre sí, sienten que se han transformado, que se han convertido en cuervos o en osos. Es muy semejante a cuando los niños juegan a ser piratas o detectives, y llega un momento en que no saben cuándo termina el juego y comienza la realidad. Pero junto a los niños siempre se halla el mundo de los adultos, el de las personas que dicen: «No hay que hacer tanto ruido», o «Es hora de irse a acostar». Para el salvaje no existe ese otro mundo que le arrebatara la ilusión, porque todos los miembros de la tribu toman parte en los ritos y danzas ceremoniales con sus fantásticos juegos de ficción. Han aprendido su significado desde las primeras generaciones, y se hallan tan absortos en ellos que poseen muy pocas posibilidades de salirse fuera y contemplar críticamente su conducta. Todos tenemos creencias que presuponemos ciertas, tanto como los «primitivos» las suyas, hasta tal punto que no lo advertimos, sino cuando nos encontramos a gentes que las ponen en duda.

Todo esto parece que tenga poco que ver con el arte, pero el hecho es que lo condiciona en varios aspectos. Muchas de las obras de los artistas están hechas para tomar parte en estos extraños rituales; de lo que se trata, entonces, no es de si la pintura o escultura es bella para nuestro criterio, sino de si «opera», es decir, si puede ejecutar la magia requerida. Además, el artista trabaja para gentes de su propia tribu, que conocen exactamente lo que cada forma y cada color se proponen significar. No se espera de ellos que inventen o cambien esas cosas, sono tan sólo que apliquen toda su destreza y su saber a la ejecución de sus obras.

Una vez más, no tenemos que ir tan lejos para establecer paralelismos. El objeto de una bandera nacional no está en ser un trozo de tela bellamente coloreada, que cualquier fabricante pueda alterar según su fantasía. El objeto de un anillo de boda no está en constituir un adorno que puede llevarse o cambiarse según nuestro antojo. Pero, aun dentro de lo que prescriben los ritos y costumbres de nuestras vidas, sigue existiendo un cierto elemento de elección y de campo libre para que se manifiesten el gusto y la habilidad personal. Pensemos en el árbol de Navidad. Sus rasgos principales han sido moldeados por la costumbre. Cada familia, en efecto, posee sus propias tradiciones y sus predilecciones propias, sin las cuales el árbol no les parece estar bien. Sin embargo, cuando llega el gran momento de adornarlo, queda mucho por decir. ¿Se debe poner en esta rama una velita? ¿Hay bastante espumillón en lo alto? ¿No es demasiado pesada esta estrella, o este lado se sobrecarga en exceso? Tal vez, para un forastero, el conjunto del adorno sea un tanto extraño. Puede pensar que los árboles son mucho más bonitos sin espumillón. Pero para nosotros, que conocemos su significado, se convierte en un asunto de gran importancia el de decorar el árbol de acuerdo con nuestra idea.

El arte primitivo se realiza precisamente de conformidad con semejantes

líneas preestablecidas, y, con todo, deja al artista campo de acción para que muestre su ingenio. La maestría técnica de algunos artesanos nativos es realmente sorprendente. No debemos olvidar nunca que al hablar de arte primitivo, la palabra no implica que los artistas sólo posean un conocimiento primitivo de su arte. Por el contrario, muchas tribus han desarrollado una habilidad verdaderamente asombrosa en la talla, la cestería, la preparación del cuero o, incluso, en el trabajo de los metales. Si comprobamos la simplicidad de los utensilios con que han sido realizadas esas obras, no podremos sino maravillarnos de la paciencia y la maestría de toque adquiridos por esos artesanos primitivos a través de siglos de especialización. Los maoríes de Nueva Zelanda, por ejemplo, han aprendido a realizar verdaderas maravillas en sus tallas de madera (fig. 22). Claro es que el hecho de que una cosa haya sido difícil de realizar no nos prueba necesariamente que sea una obra de arte. Si fuera así, a los hombres que construyen modelos de barcos de vela dentro de botellas de cristal habría que colocarlos entre los más grandes artistas. Pero esta prueba de destreza nativa debiera prevenirnos contra la creencia de que sus obras parecen extraordinarias porque no han podido hacer nada mejor. No es su criterio de ejecución artística el que se aparta de los nuestros, sino sus ideas. Es importante advertir esto desde el principio, porque toda la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias. Existe una evidencia cada vez mayor de que, bajo ciertas condiciones, los artistas primitivos pueden producir obras tan correctas en su reproducción de la Naturaleza como las mejor ejecutadas por un maestro occidental. Hace unas décadas se descubrieron en Nigeria cierto número de cabezas de bronce que son las más convincentes representaciones de negros que puedan ser imaginadas (fig. 23). Parecen datar de hace muchos siglos y no existe ninguna razón para creer que los artistas nativos aprendieron su arte de algún extraño.

¿Cuál puede ser, pues, la razón de que gran parte del arte primitivo parezca totalmente extraño? Tal vez debamos volvernos hacia nosotros mismos de nuevo e intentar experimentos que todos podemos llevar a cabo. Tomemos un trozo de papel o de secante y garabateemos sobre él una cara. Tan sólo un círculo para la cabeza, un palote para la nariz, otro para la boca. Una vez hecho esto, miremos el monigote ciego. ¿No parece insoportablemente lastimoso? La pobre criatura no puede ver. Sentimos que debemos «darle ojos», ¡y qué descanso cuando ponemos los dos puntos y, al fin, puede mirarnos!

Para nosotros esto es un juego, pero para el primitivo no lo es. Un trozo de

22. Dintel de
madera tallada,
procedente de la
casa de un jefe
maorí. Londres,
Museum of
Mankind.





23. (izq.) Cabeza en bronce de un negro. Procedente de una excavación en Nigeria; de unos 400 años de antigüedad. Londres, Museum of Mankind. 24. (der.) Oro, dios de la guerra, procedente de Tahiti. Madera cubierta de cuerda entretejida. Londres, Museum of Mankind.

madera con esas cuantas formas esenciales constituye algo nuevo y distinto para él. Toma los signos que realiza como indicio de su mágico poder. No necesita hacer nada más «realista», toda vez que la imagen tiene ojos para mirar. La fig. 24 muestra la imagen de un «dios de la guerra» polinesio llamado Oro. Los polinesios son tallistas excelentes, pero no encuentran, evi-

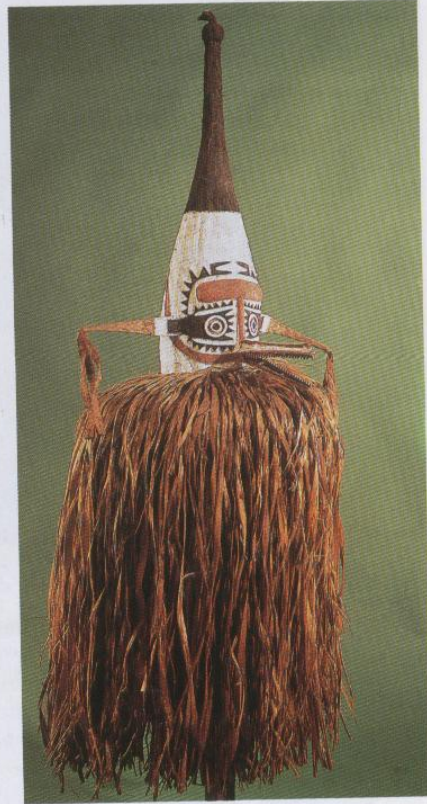
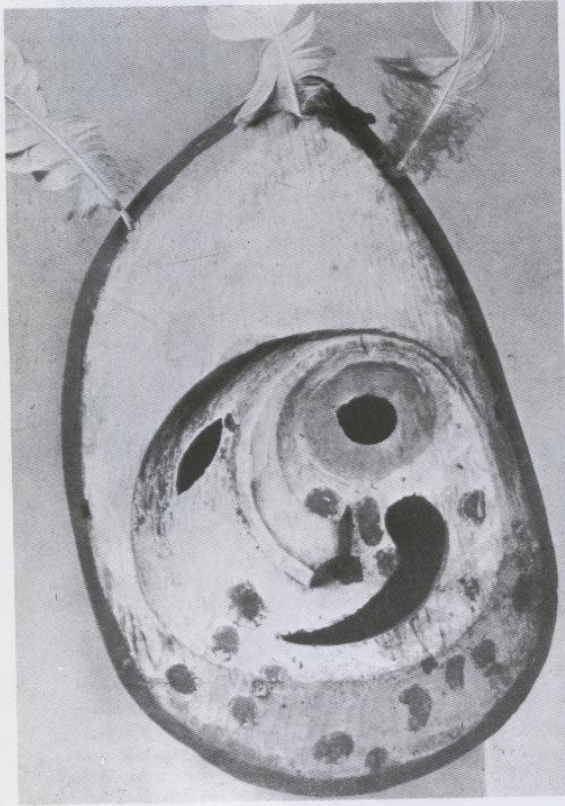
26

EXTRAÑOS
COMIENZOS

25. *Máscara ritual de Alaska.*
Berlín, Staatliche Museen, Museum für Völkerkunde.

26. *Máscara ritual procedente de Nueva Guinea.* Londres, Museum of Mankind.

dentemente, que lo esencial sea darle a esa figura la imagen correcta de un hombre. Todo lo que podemos ver en ella es un trozo de madera cubierta de fibras entretrejidas. Tan sólo los ojos y los brazos están someramente indicados por un cordoncillo de esta fibra; pero, al fijarnos nuevamente en ellos, nos damos cuenta de que basta con ello para conferirle un aspecto de misterioso poder. No nos hallamos todavía enteramente en el reino del arte, pero nuestro experimento del monigote puede aún enseñarnos algo más. Cambiemos la forma del rostro que hemos garabateado en todas sus posibilidades. Cambiemos la forma de los ojos de puntos a cruces, o a otro trazo cualquiera que no posea ni la más remota semejanza con los ojos verdaderos. Hagamos de la nariz un círculo y de la boca una espiral. Difícilmente cambiará, en tanto que su relativa posición continúe siendo aproximadamente la misma. Ahora bien, para el artista nativo este descubrimiento significará mucho probablemente, pues le enseñará a sacar sus figuras o rostros de aquellas formas que más le gusten, y que mejor se adapten a su especial habilidad. El resultado puede que no sea muy realista, pero conservará cierta unidad y armonía de diseño que es precisamente lo que, con toda probabilidad, le faltaba a nuestro monigote. La figura 26 muestra una máscara de Nueva Guinea. Seguramente no es una cosa bella, pero no es eso lo que se propone ser; está destinada a una ceremonia





en la que los jóvenes del poblado se disfrazan de espíritus y asustan a las mujeres y a los niños. Mas, pese a lo fantástica o repulsiva que pueda parecernos, hay algo convincente en el modo como el artista ha sabido obtener este rostro de unas formas geométricas.

En algunas partes del mundo los artistas primitivos han sabido desarrollar complicados sistemas para representar ornamentalmente las diversas figuras y *tótems* de sus mitos. Entre los indios de Norteamérica, por ejemplo, los artistas combinan una observación muy aguda de las formas naturales, con su desdén por lo que nosotros llamamos las apariencias reales de las cosas. Como cazadores, conocen la verdadera forma del pico del águila, o de las orejas del castor, mucho mejor que cualquiera de nosotros. Pero ellos consideran uno de tales

27. Casa de un jefe de los *haida*. Según la maqueta existente en el American Museum of Natural History, Nueva York.

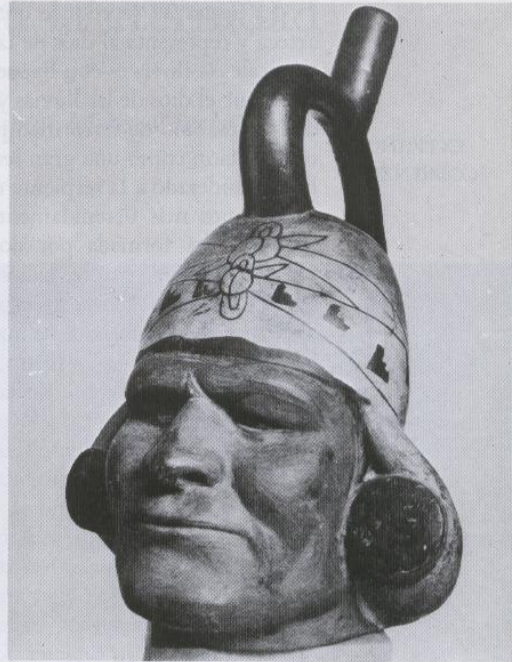
rasgos como enteramente suficiente. Una máscara con un pico de águila es un águila. La figura 27 es un modelo de casa de un jefe de la tribu haida de las pieles rojas, con tres de los llamados postes totémicos en su fachada. Nosotros sólo podemos apreciar un revoltijo de horribles máscaras, pero para el nativo este poste ilustra una antigua leyenda de su tribu. La leyenda misma, para nosotros, es casi tan extraña e incoherente como su representación, pero no debe sorprendernos mucho el que las ideas de los primitivos difieran de las nuestras. Hela aquí: «Hubo una vez un mozo en la ciudad de Gwais Kun que acostumbraba a holgazanear, echado todo el día en la cama, hasta que su suegra le censuró por ello; él se sintió avergonzado, y se fue decidido a matar a un monstruo que habitaba en un lago y que se alimentaba de hombres y ballenas. Con ayuda de un pájaro sobrenatural construyó un cepo con el tronco de un árbol y suspendió encima de él a dos niños como cebo. El monstruo fue capturado y el mozo se disfracó con su piel para apresar peces, que regularmente depositaba sobre los escalones de la casa de su suegra. Esta se sintió tan halagada por estos inesperados dones, que llegó a creerse hechicera. Cuando el mozo, al fin, la desilusionó, se sintió tan avergonzada que murió a causa de ello.»

Todos los participantes en este relato se hallan representados en el mástil central. La máscara que se halla debajo de la entrada es una de las ballenas que el monstruo acostumbraba a comer. La gran máscara de encima de la puerta es el monstruo; sobre ella, la forma humana de la infortunada suegra. La máscara que tiene el pico puesto sobre esta última es el pájaro que ayudó al héroe; éste mismo aparece más arriba disfrazado con la piel del monstruo y con los peces apesados por él. Las figuras humanas son los niños que el héroe utilizó como cebo. Una obra semejante nos parece producto de una extravagante fantasía, pero para los que la hicieron constituía una empresa solemne. Costó años el labrar esos grandes mástiles, con las herramientas primitivas de que disponían los nativos y, algunas veces, toda la población masculina colaboró en la tarea. Fue para señalar y honrar la casa de un poderoso jefe.

Sin una explicación no nos es posible comprender el objeto de esas creaciones en las que se puso tanto amor y trabajo. Así sucede frecuentemente con obras de arte primitivo. Una máscara como de la figura 25 puede parecernos graciosa, pero su significado no lo es en absoluto. Representa a un demonio de montaña devorador de hombres con la cara ensangrentada. Pero aunque quizá no la entendamos podemos apreciar la meticulosidad con la que las formas de la naturaleza se han transformado en un diseño coherente. Existen muchas grandes obras de esta clase que datan de los extraños comienzos del

28. Cabeza del dios de la muerte. De un altar maya. Copán (Honduras), probablemente del 504 d.C., según el vaciado existente en el Museum of Mankind de Londres.



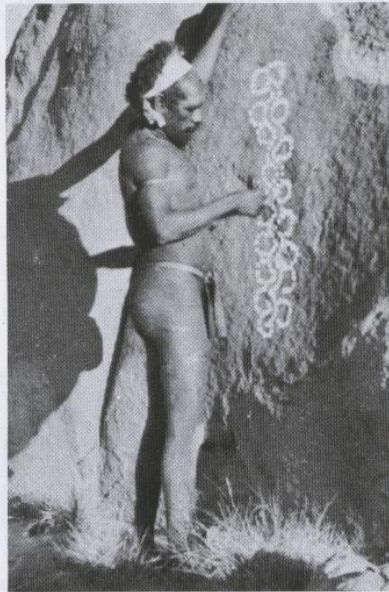


arte, y cuya exacta explicación se ha perdido probablemente para siempre, pero que podemos admirar todavía. Todo lo que nos queda de las grandes civilizaciones de la América antigua es su «arte». He puesto la palabra entre comillas, no porque a esas misteriosas construcciones e imágenes les falte belleza —algunas de ellas son totalmente fascinadoras—, sino porque no debemos acercarnos a ellas con la idea de que fueron realizadas con fines placenteros o «decorativos». La talla terrorífica de una cabeza de la muerte, perteneciente a un altar de las ruinas de Copán, en la actual Honduras (fig. 28), nos recuerda los horribles sacrificios humanos que eran exigidos por las religiones de esos pueblos. A pesar de lo poco que puede saberse acerca del sentido exacto de esas tallas, los enormes esfuerzos de los especialistas que han redescubierto esas obras y que han tratado de penetrar en sus secretos, nos han enseñado bastante para compararlas con otras similares de las culturas primitivas. Claro está que esos pueblos no eran primitivos en el sentido usual de la palabra. Cuando los conquistadores españoles y portugueses del siglo XVI llegaron, los aztecas en Méjico y los incas en el Perú regían poderosos imperios. Sabemos también que en siglos anteriores, los mayas de Centroamérica habían construido grandes ciudades y desarrollado un sistema de escritura y de cálculo de calendario que es todo menos primitivo. Como los negros de Nigeria, los americanos precolombinos eran perfectamente capaces de representar un rostro humano con aspecto natural. A los antiguos peruanos les gustaba modelar ciertas vasijas en forma de cabezas humanas de un realismo sorprendente (fig. 30). Si la mayoría de las obras de esas civilizaciones nos parecen fantásticas y extrañas, la razón reside probablemente en las ideas que se proponían transmitir.

29. (Izq.) *Tlaloc, dios azteca de la lluvia*. Berlín, Staatliche Museen, Museum für Völkerkunde.

30. (Der.) *Vaso de arcilla en forma de cabeza de un hombre tuerto*. Procedente de una excavación en el valle de Chيامa (Perú). Hacia el 500 d.C. Londres, Museum of Mankind (Gaffron Collection).

La figura 29 reproduce una estatua mejicana que se cree data del período azteca y representa al dios de la lluvia, cuyo nombre era Tlaloc. En esas zonas tropicales la lluvia es con frecuencia cuestión de vida o muerte. Se comprende, pues, que el dios de las lluvias y de las tormentas asuma en su espíritu la forma de un demonio de terrorífico poder. El relámpago, en el cielo, aparece en su imaginación como una gran serpiente, y por ello muchos pueblos americanos han considerado a la serpiente de cascabel como un ser sagrado y poderoso. Si observamos más detenidamente la figura de Tlaloc vemos, en efecto, que su boca está formada por dos cabezas de esa clase de ofidios, y que su nariz, asimismo, parece haberse plasmado con el cuerpo retorcido de una serpiente. Tal vez hasta sus ojos puedan ser vistos como dos culebras enroscadas. Vemos así cuán lejos de nuestro criterio acerca de la escultura puede llevar la idea de «construir» un rostro, sacándolo de formas dadas. También podemos percibir algún vislumbre de las razones que han conducido, a veces, a este método. Ciertamente era adecuado formar la imagen del dios de la lluvia con los cuerpos de las serpientes sagradas que corporeizaban la fuerza del rayo. Si consideramos la extraña mentalidad que creó esos terribles dioses, podemos llegar a comprender cómo la realización de imágenes en esas civilizaciones primitivas no se hallaba relacionada tan sólo con la magia y la religión, sino también con la primera forma de escritura. La serpiente sagrada en el arte antiguo de Méjico no fue solamente la representación de la serpiente de cascabel; llegaría a evolucionar hasta constituir un signo para expresar el rayo y, de este modo, crear un carácter por medio del cual pudiera ser conmemorada, o tal vez conjurada, una tormenta. Sabemos muy poco acerca de esos misteriosos orígenes, pero si queremos comprender la historia del arte haremos bien en recordar, siquiera por un momento, que las imágenes y las letras son, verdaderamente, una misma familia.



31. Indígena australiano dibujando el signo de un opossum totémico sobre una roca.