

Al acecho del mensaje

El pensamiento estético de Claude Lévi-Strauss

SANTOS ZUNZUNEGUI
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Lying in Wait for the Message: Claude Lévi-Strauss' Thought on Aesthetics

Abstract

Claude Lévi-Strauss' thought on aesthetics relies on refusing to construct an insurmountable wall between Nature and Culture, that is, the two poles that mythical thinking tries to reconcile. Art, regarded both as a source of aesthetic pleasure and a way of knowledge, is conceptualized as the minimum abiding trace that the human race, destined to disappear in the future, is able to leave behind it in an unconcerned universe. Within this framework, it is feasible to overcome one of the antinomies the Western thinking relies on: the distinction between the sensible and the intelligible. In the manufacture of the work of art, a mechanism shows itself as being crucial: the *bricolage*, which serves the artist to give a new shape to old objects by using the virtual properties of the unconnected things from the materials that he/she has convened and reused.

Key words: *Bricolage*. Aesthetics. Model. Significance. Subject.

Resumen

El pensamiento estético de Claude Lévi-Strauss se edifica sobre la negativa a establecer una muralla china entre la naturaleza y la cultura, esos dos polos que el pensamiento mítico trata de conciliar. El arte, que se piensa tanto como fuente de placer estético como forma de conocimiento, se concibe como ese mínimo rastro perdurable que una humanidad, llamada a desaparecer en el futuro, puede dejar tras de sí en un universo indiferente. En este campo de maniobras se puede superar una de las antinomias que han fundado el pensamiento occidental: la separación de los territorios de lo sensible y lo inteligible. En la fabricación de las obras de arte un mecanismo se revela como fundamental: el *bricolage*, mediante el que el artista da una nueva forma a viejos objetos, utilizando las propiedades virtuales que le ofrecen las partes disjuntas de los materiales que ha convocado y reutilizado.

Palabras clave: *Bricolage*. Estética. Modelo. Significación. Sujeto.

Interrogado en 1966 por André Parinaud para la revista *Arts* con motivo de la gran exposición titulada "Hommage à Picasso" que tuvo lugar por aquellas fechas en el Grand Palais de París, Claude Lévi-Strauss realizó la que puede ser la única referencia que existe en toda su obra a un film concreto¹. Se sirve de *El coleccionista* (*The Collector*, William Wyler, 1965) para presentar lo que él mismo denomina un "apólogo" en el que se sintetiza buena parte de su pensa-

¹ "A propósito de una exposición retrospectiva", incluido en *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI Editores, 1979, pp. 262-266 (edición original *Anthropologie structurale deux*, París, Plon, 1973).

miento estético. Porque el antropólogo, que por aquellos días acaba de publicar el segundo volumen de su "tetralogía" mitológica (*Mitológicas II. De la miel a las cenizas* aparecerá ese mismo año), con el pretexto de la película de Wyler aborda, en filigrana, toda una serie de problemas que están en el corazón de su reflexión acerca del arte y la estética. Para Lévi-Strauss los dos protagonistas del film sintetizan los polos entre los que se mueve la sensibilidad contemporánea: de un lado, el héroe masculino que, aunque tenga un "comportamiento no muy ortodoxo desde el punto de vista del derecho" y sea mostrado por la película como "poco cultivado, asocial y moralmente perverso", es alguien que vierte su pasión en objetos reales, las mariposas, y en bellezas naturales, ya sean insectos o una guapa muchacha"; de otro, "la bonita muchacha a la que secuestra [el protagonista] y a la que la película da el papel de buena: encarna la cultura verdadera en vigor en la sociedad contemporánea: pertenece a la mejor clase social, ha leído libros, ha visto cuadros que el otro desconoce (...) y se esfuerza vanamente en redimirlo [al joven] tratando de interesarlo en libros de arte donde se aprecian reproducciones de Picasso, ni más ni menos, que escandalizan al muchacho".

La conclusión de Lévi-Strauss, que puede sorprender a los bienpensantes, es la siguiente: la película, por supuesto, privilegia el punto de vista de la joven y al hacerlo procede a "un vuelco total de un auténtico sistema de valores" en la medida en que la película hace apología de una sensibilidad capaz de satisfacerse con "reproducciones en vez de con realidades, y, a través de ellas, con obras de arte que ofrecen una reinterpretación de la naturaleza de segundo o tercer grado". Como señala de inmediato, el arte de un Picasso no es, desde este punto de vista, sino un avatar de esa manera de concebir el arte "donde el hombre, frente a frente con sus obras, se imagina bastarse a sí mismo" y que tiende a constituir al hombre como un "reino separado" de la naturaleza.

En el fondo estas consideraciones no hacían sino prolongar las que había realizado un año antes para la misma revista²:

"¿qué podrá ser del arte en una civilización que, cortando al individuo de la naturaleza y constriñéndolo a vivir en un medio fabricado, disocia el consumo de la producción y vacía ésta del sentimiento creador? Ya adopte el culto del arte la forma de una contemplación beata o de una decoración ávida, tiende a hacer de la cultura un objeto trascendental, de cuya lejana existencia el hombre obtiene colectivamente una vanagloria tanto más necia cuanto que, como individuo, confiesa su **importancia** para engendrarlo"

² "El arte en 1985", en *op. cit.*, pp. 266-268.

*

Una adecuada comprensión de las implicaciones de estas posiciones requiere la individualización metodológica de varios niveles inextricablemente unidos pero que conviene disociar, al menos por motivos analíticos, si queremos captar toda la complejidad de un pensamiento que se resiste a la fórmula estereotipada y a la repetición mecánica de saberes convencionales. En primer lugar, Lévi-Strauss rechaza cualquier oposición que tienda a separar en dos mundos irreconciliables la “naturaleza” y la “cultura”. Tanto si vemos la relación entre la primera y la segunda en términos paradigmáticos (la “naturaleza” como ese fondo continuo, indistinto y caótico sobre el que se sitúa el mundo articulado, discreto e inteligible que denominamos “cultura”) como sintagmáticos (la “cultura” permite el tránsito desde una amalgama informe de datos a la instauración de un orden comprensible) no existe entre ambos territorios una muralla china infranqueable³. De manera poética el mismo Lévi-Strauss ha propuesto, tomándolo de los indios americanos, una definición del mito (mediador esencial entre los dos campos) que tiene en cuenta esta articulación conceptual: “una historia del tiempo en que los animales y los hombres no eran todavía distintos”⁴. Por eso insistirá en que “el arte constituye, al más alto nivel, esta toma de posesión de la naturaleza por la cultura”⁵. De la misma manera, el antropólogo se mostrará no menos sensible a las bellezas de la “naturaleza” que a las construcciones humanas a las que denominamos arte y, de manera significativa, extenderá su atención particularizada hacia “artes” supuestamente menores como es el caso significativo de la cestería tal y como se practica entre ciertas poblaciones autóctonas de América del Norte⁶.

Sobre el primer aspecto individualizado bastará recordar sus palabras a Georges Charbonnier en las famosas y ya citadas *Entretiens*⁷ de 1959 para la R.T.F. (France III), destacando la “fantástica diversidad de las especies vegetales y minerales” que sirven de base a una especie de “arte natural” o insistiendo en su voluntad de encontrar la belleza en “estos objetos privilegiados que son las conchas marinas, los guijarros...”⁸. Estas mismas ideas encontrarán su mejor formulación cuando interrogado por *Le Figaro Littéraire* en 1965⁹ acerca de qué hechos, descubrimientos, invenciones, libros, cuadros de los últimos veinte años guardaría en un cofre destinado a ser sepultado en algún lugar de París y destinado a los arqueólogos del año 3000, señaló que

³ Para una profundización en esos dos aspectos véase Joseph COURTÈS: *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique. Une lecture sémiotique des “Mythologiques”*, Toulouse, Mame, 1973. Puede recordarse, en este contexto, que A. J. Greimas postulaba como las dos grandes oposiciones fundadoras de la posibilidad misma de significar los pares de vida/muerte (nivel individual) y naturaleza/cultura (nivel colectivo).

⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, Didier ERIBON: *De cerca y de lejos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 191.

⁵ Georges CHARBONNIER: *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, París, Plon/Juillard, p. 115.

⁶ Véase el bellissimo capítulo XXIII de *Regarder écouter lire*, París, Plon, 1993, págs. 160-167.

⁷ Georges CHARBONNIER: *op. cit.*, p. 104.

⁸ Georges CHARBONNIER: *op. cit.*, p. 144.

⁹ “Testigos de nuestro tiempo”, en Claude LÉVI-STRAUSS: *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, *op. cit.*, pp. 271-272.



“En el cofre yo guardaría documentos relativos a las últimas sociedades “primitivas” en vía de desaparición, ejemplares de especies vegetales y animales a punto de ser aniquiladas por el hombre, muestras de aire y de agua no contaminados todavía por los residuos industriales, noticias e ilustraciones sobre lugares a punto de ser devastados por instalaciones civiles o militares. (...) Es que, poniéndose a decidir acerca de aquello que de la producción literaria y artística de los últimos veinte años que merece sobrevivir un milenario, se equivocaría uno con seguridad. (...) De manera que más vale dejarles algunos testimonios acerca de tantas cosas que, por la acción maléfica nuestra y de nuestros continuadores, ya no les será dado conocer: la pureza de los elementos, la diversidad de los seres, la gracia de la naturaleza y la decencia de los hombres”.

*

Por otra parte su atención a esas artes aplicadas que parecen ser las de los “pueblos primitivos” sirve al antropólogo para dictar una lección sobre la autoría de la obra de arte. Lección en la que reconocemos uno de los aspectos esenciales del pensamiento estructural. Porque si algo dejan claro artes percederos como el de la cestería y en los que la dimensión decorativa no se lleva a cabo en detrimento de la funcional, es que permiten terminar con la ilusión, que funda buena parte de lo que denominamos “pensamiento moderno”, del sujeto consciente individualizado y creador. Los mitos, como el “arte primitivo”, se constituyen como “relato anónimo” en el que el “autor empírico” se deja investir por un conjunto de leyes y normas que le preceden y que asume, dejándose inundar por ellas. En las páginas finales (significativamente tituladas, precisamente, “Finale” en sentido tanto musical como filosófico), del postrer volumen de las *Mitológicas*, Lévi-Strauss nos entrega su visión de la naturaleza humana tal y como la iluminan veinte años dedicados al estudio de los mitos.

Enseñanza fundamental: la escasa consistencia del yo individual cuya pretendida “continuidad totalizadora” ya había cuestionado en *El pensamiento salvaje* en plena polémica con un Jean-Paul Sartre al que reprochará tanto el haberse dejado atrapar “en la trampa de la identidad personal” como su adhesión a una noción de historicidad entendida como último refugio del humanismo trascendental. El yo sólo podrá ser definido como

“lugar de un espacio, momento de un tiempo en relación el uno con el otro, en donde han pasado, pasan y pasarán acontecimientos cuya densidad, también relativa con relación a otros acontecimientos no menos reales pero más dispersos, permite que se lo circuns-

criba de manera aproximativa, en tanto que este nudo de acontecimientos pasados, actuales o probables no existe como substrato, sino sólo en la medida en la que ahí pasen cosas y que esas cosas mismas, que se entrecruzan, surjan de innumerables sitios y que muy a menudo no se sepa de dónde...¹⁰

10 Claude LÉVI-STRAUSS: *Mithologiques IV. L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 559.

Lo que no impide que los mitos, como el arte al que se homologan ("el etnólogo no podría dejar de reconocer que los mitos no consisten solamente en composiciones conceptuales; son también obras de arte que suscitan entre los que los escuchan profundas emociones estéticas. ¿Podría decirse que los dos problemas no son sino uno?"¹¹), tengan siempre un origen individual. Origen que queda en un segundo plano en tanto en cuanto que a medida que son desarrollados por la tradición oral "únicamente los niveles estructurados que reposan sobre fundamentos comunes permanecerán estables, en tanto que los niveles probabilistas manifestarán una extrema variabilidad en función de la personalidad de los narradores sucesivos". De ahí que pese a que toda estructura (la del mito, la de la obra de arte) sea "necesariamente engendrada" no deberíamos interesarnos, desde un punto de vista científico, tanto por la dimensión genética de la misma como por lo que la semiótica de inspiración greimasiana denomina la dimensión generativa de todo objeto significativo. Por tanto, el que las estructuras, por transformación, generen otras estructuras no debe impedirnos reconocer que "el hecho de la estructura es primero"¹². De esta manera el pensamiento *estructural* (que no *estructuralista*) busca "captar ante todo las propiedades intrínsecas de cierto tipo de orden". Propiedades que, conviene tenerlo muy en cuenta, "no expresan nada que les sea exterior". Lo que supone que toda nueva lectura de un mito (de una obra de arte) viene a integrarse con naturalidad en la serie de variantes ya conocidas de ese mito (de esa obra de arte). Corolario que nos importa a la hora de acercarnos al arte: la necesidad de colocar cualquier obra sobre el fondo de transformaciones que le ofrecen aquellas otras con las que necesariamente dialoga. No se trata de reivindicar una supuesta intertextualidad generalizada en la que "todo tendría que ver con todo" sino de ser sensibles a la manera en que cada pieza artística se inserta en una cadena precisa de acontecimientos sin cuya toma en consideración no llegaría a cobrar sentido preciso. Si el mito no es, en último término, más que una perspectiva sobre otro mito, la obra de arte no es sino aquello que nos permite releer, enriqueciéndolas, otras obras que la han precedido en términos genéticos pero con las que forma un sentido que sólo revela su coherencia en términos generativos.

11 En la presentación de Roman JAKOBSON y Claude LÉVI-STRAUSS: *Los gatos de Baude-laire*, Buenos Aires, Ediciones Sig-nos, 1970, p. 21. Desde este punto de vista es desde el que hay que considerar una de la "pequeñas Mitológicas" publicadas por Lévi-Strauss (*La voie des masques*, Genève, Skira, 1975; deuxième édition revue, augmentée et rallongée de *Trois excursions*, Plon 1979) en la que se señala que "un método que ha sido probado en el estudio de los mitos encontrará su verificación si, en último análisis, somos capaces de encontrar, entre los mitos fundadores de cada tipo de máscara, relaciones de transformación homólogas de aquellas que, desde el punto de vista plástico, prevalecen entre las máscaras propiamente dichas" (p. 15). Para un desarrollo semiótico, en profundidad, de este aspecto del pensamiento de Lévi-Strauss véanse los trabajos fundamentales de Jean-Marie FLOCH, en especial *Petites mytologiques de l'oeil et de l'esprit* (Paris/Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985) e *Identités visuelles* (Paris, P.U.F., 1995).

12 Claude LÉVI-STRAUSS: *Mithologiques IV, op. cit.*, p. 561.

*

Pero las implicaciones mayores están aún por venir. El "borrado del sujeto" se convierte, por tanto, en una *necesidad* metodológica que autoriza una toma de conciencia de tipo intelectual que "no es sino esas realidades mismas accediendo a su propia verdad". Como señala Lévi-Strauss no es sustituyendo la "lógica del concepto" ni por una "metafísica del deseo individual", ni dejando de lado la noción del *yo* por la de un *otro anónimo*, como puede llegar a producirse una obra de conocimiento. El único espacio tolerado, desde este punto de vista, para una emergencia del yo, se produciría cuando

13 Claude LÉVI-STRAUSS: *Mithologiques IV*, op. cit., pp. 563.

"habiendo acabado su obra que le excluía totalmente (ya que, a la inversa de lo que pudiera creerse, era menos el autor que la obra misma mientras que se escribía, no se convertía en el autor de un ejecutante que sólo vivía por él), puede y debe adquirir una vista de conjunto tal y como harán aquellos que la leerán sin encontrarse en el caso azaroso de haber tenido que escribirla"¹³.

Quizás debamos a Octavio Paz la mejor síntesis de este aspecto del pensamiento de Lévi-Strauss cuando señala que para el autor francés la dicotomía entre historia y estructura no es esencial, ya que "cada acontecimiento es único y en ese sentido no es el estructuralismo, sino la historia, quien puede, hasta cierto punto, explicarlo. Al mismo tiempo, todos los acontecimientos están regidos por la estructura, esto es, por una razón universal inconsciente. Esta última es idéntica entre los salvajes y los civilizados. La estructura no es histórica y en ella reside la verdadera *naturaleza* humana. (...) si no hay sujeto, el hombre no es el ser significativo ni el ser significado. El hombre es, apenas, un momento en el mensaje que la naturaleza emite y recibe"¹⁴.

14 Octavio PAZ: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 121-122.

No debe por tanto, extrañarnos que un pensamiento de este tipo conceda al hombre un modesto lugar en el interior del universo. Ese "momento" al que hace referencia Paz encuentra una formulación estoica, primero, en *El pensamiento salvaje* cuando, bajo la advocación de Rousseau, el antropólogo recuerda la principal tarea que incumbe a las ciencias exactas y naturales: "reintegrar a la cultura en la naturaleza, y, finalmente, a la vida en su conjunto de sus condiciones fisicoquímicas"¹⁵. Idea retomada, aún con mayor énfasis en la página postrera de *L'homme nu* al afirmar que la vida humana se mueve entre los polos de una oposición contradictoria e inapelable:

15 Claude LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 358.

“realidad del ser, que el hombre experimenta en los más profundo de sí mismo como lo único capaz de dar razón y sentido a sus gestos cotidianos, a su vida moral y sentimental, a sus elecciones políticas y a su compromiso en el mundo social y natural, a sus actividades prácticas y a sus conquistas científicas; pero al mismo tiempo, realidad del no-ser cuya intuición acompaña indisolublemente a la otra puesto que incumbe al hombre vivir y luchar, pensar y creer, mantener el coraje, sin que nunca le abandone la certidumbre adversa de que no estaba presente antaño sobre la tierra y que no lo estará siempre, y que con su desaparición de la superficie de un planeta también destinado a la muerte, será como si no hubieran existido sus trabajos, sus penas, sus alegrías, sus esperanzas y sus obras, en la medida en que al no permanecer allí ninguna conciencia capaz de preservar el recuerdo de estos movimiento efímeros, salvo, a través de algunos rasgos que desaparecerán rápidamente de un mundo de rostro en adelante impasible, la constatación abolida de que tuvieron lugar, es decir nada”¹⁶

Es evidente que nos encontramos ante lo que Ricoeur describió con una fórmula precisa: “un kantismo sin sujeto trascendental”¹⁷. Por eso al final del primer volumen de las *Mitológicas*, Lévi-Strauss al preguntarse por el significado último del mito responde que “los mitos significan el espíritu que los elabora en medio del mundo del que forma parte él mismo”¹⁸. Con una fórmula que se ha hecho célebre, habría que decir que no son los hombres los que piensan los mitos sino que los mitos se piensan en los hombres, pensándose entre ellos en el juego de sus posibles transformaciones. Llegados a esta altura conviene precisar lo que separa el pensamiento de Lévi-Strauss de las posiciones de un Jung. Si para éste último el pensamiento se funda sobre la base de un inconsciente colectivo, para el primero las leyes del espíritu, tal y como ayuda a comprenderlas la lingüística estructural, son “condiciones de todas las vidas mentales de todos los hombres de todos los tiempos”. Como señala Eco, atento lector de Lévi-Strauss, estamos ante el intento de hallar las “raíces arquetípicas de toda actividad estructurante”¹⁹. En ese texto fundamental que es su discurso de entrada en el College de France (*Leçon inaugurale faite le mardi 5 Janvier*, París, Chaire d’anthropologie sociale, 1960), encontramos la mejor expresión de esta idea decisiva cuando el antropólogo intenta describir sus métodos de actuación:

“no haremos otra cosa que elaborar un lenguaje, cuyos únicos méritos consistirían en la coherencia, como en todo lenguaje, y en el manifestar por medio de un pequeño número de reglas una serie de fenómenos considerados hasta entonces como muy diversos. A falta de una verdad de hecho inaccesible, habremos llegado a una verdad de razón”.

16 Claude LÉVI-STRAUSS: *Mithologiques IV*, op. cit., p. 621.

17 Tómese nota de la manera en la que Lévi-Strauss describe los principios que ha retenido de Kant: “Que el espíritu tiene sus coacciones, que las impone a un real por siempre impenetrable, y que sólo lo capta a través de esas coacciones” (Didier ERIBON, Claude LÉVI-STRAUSS: op. cit., p. 149).

18 Claude LÉVI-STRAUSS: *Mitológicas I. De la miel a las cenizas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 334.

19 Umberto ECO: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 397-450.

No se trata, por tanto, de postular la existencia de contenidos universales transculturales sino de afirmar la universalidad de los mecanismos de aprehensión de la realidad que constituyen el “espíritu humano”. “Mecanismos a los que se halla sujeto el ejercicio del pensamiento”²⁰ y que, siguiendo la enseñanza de la lingüística de inspiración saussuriana, tienen que ver no con contenidos sustanciales sino con *formas* operativas que enmarcan, modelan y dan sentido a esos contenidos variables según las culturas y los momentos históricos²¹. En el fondo se trata de dar una respuesta lógica a las siguientes preguntas:

20 Claude LÉVI-STRAUSS: *La alfarera celosa*, Barcelona, Paidós, 1986, pág. 182. Para una rápida toma de postura en este terreno véanse las siguientes líneas que corresponden a un texto sobre Max Ernst: “el método estructuralista procede mediante la demostración y la explotación sistemáticas de las oposiciones primarias que predominan entre elementos proporcionados por la observación, fonemas de los lingüistas o mitemas de los etnólogos. Dicho método no sufre incomodidad alguna en reconocerse en la fórmula enunciada por Max Ernst en 1934, en la que preconiza ‘la comparación de dos (o varios) elementos de naturaleza aparentemente opuesta en un plano de naturaleza opuesta a la suya’, es decir, un doble juego de oposición y correlación, por un lado entre una figura compleja y el fondo sobre el cual ésta se perfila, y por otro entre los elementos constitutivos de la propia figura” (“Una pintura meditativa”, en *La mirada distante*, Barcelona, Argos.Vergara, 1984, p. 277).

21 Puede consultarse el temprano texto “La noción de estructura” (1953), luego incluido en *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968, pp. 249-289.

22 Claude LÉVI-STRAUSS, Didier ERIBON: *op. cit.*, p. 195.

“¿Seguiremos buscando explicaciones parciales, diferentes para cada caso considerado? ¿O bien trataremos de descubrir un orden subyacente, una estructura profunda por cuyo efecto podamos dar cuenta de esa diversidad aparente, en una palabra, vencer la incoherencia?”²²

*

Retornemos al terreno del arte. Cuando en las ya aludidas páginas finales del postrer volumen de las *Mitológicas*, Lévi-Strauss cierra el círculo que abrió con la “Obertura” del primer texto de la serie, plantea, “a modo de hipótesis de trabajo”, que el campo de los estudios estructurales está formado por cuatro familias: los seres matemáticos, las lenguas naturales, las obras musicales y los mitos. Seres matemáticos y lingüísticos, dirá, ocupan posiciones simétricas en la medida en que los primeros consisten en “estructuras en estado puro y libres de cualquier encarnación” y los segundos existen únicamente en tanto que doblemente encarnados en el sonido y en el sentido y nacen de su intersección.

¿Cuál es la relación que se establece entre las otras dos familias?: “Menos completamente encarnadas que las estructuras lingüísticas, pero más que las matemáticas, las estructuras musicales se hallan desplazadas del lado del sonido (menos el sentido), las estructuras míticas del lado del sentido (menos el sonido)”. De donde se deduce que tanto mitología como música son, en cada caso, un lenguaje del que algo habría sido retirado, lo que los convierte en derivaciones del mismo. Aunque no conviene forzar la simetría ya que la música no toma del lenguaje natural más que el ser del sonido y el mito necesita de la lengua al completo para significar. En otras palabras, en el mundo de la mitología “algo del sonido persiste en el sentido y no se puede evacuar (...) en música, al contrario, el sentido está fuera

del sonido y no puede ser reintegrado a menos que veamos ahí como Baudelaire una forma común en la que, según la personalidad de cada auditor, pueden insertarse una serie ilimitada de contenidos significativos diferentes”²³.

23 Cl. LÉVI-STRAUSS: *Mithologiques IV*, op. cit., pp. 578-580.

Las citas anteriores permiten ver con claridad la manera precisa en la que el pensamiento de Lévi-Strauss opera intentando en todo momento trascender la oposición entre lo *sensible* y lo *inteligible*, mediante la elección de un terreno que intervención que no es otro que el de los *signos* en la medida en la que éstos expresan lo uno por medio de lo otro. Se trata, en sus propias palabras de la “búsqueda de un camino medio entre el ejercicio del pensamiento lógico y la percepción estética”²⁴. Por eso definirá su actividad científica como una “ciencia de lo concreto” y su reivindicación del “pensamiento salvaje” debe contemplarse como la reevaluación de una forma de aprehender la realidad que, en lugar de alejarse y desplazarse lejos de los objetos observados en busca de los niveles de abstracción que parecen fundar la posibilidad misma del conocimiento científico tradicional, ajustara su intervención al nivel de la percepción y la imaginación con una atención maniática a las propiedades sensibles del mundo. De aquí se deriva que el arte, “situado a mitad de camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico” es capaz de ofrecer un “modelo reducido” de la realidad del que se derive tanto un *placer estético* como un *conocimiento* de aquella. Pero es que, además, estas dos dimensiones aparecen inextricablemente unidas.

24 Claude LÉVI-STRAUSS: *Mitológicas I*, op. cit., p. 23.

Placer estético que

“está hecho de multitud de emociones y treguas, de esperas engañadas y recompensadas más allá, resultado de los desafíos preparados por la obra; y del sentimiento contradictorio que brinda de que las pruebas a que nos somete son insuperables, precisamente mientras se dispone a procurarnos los medios maravillosamente imprevistos que permitirán atravesarlas”²⁵

La emoción estética brota en la obra de arte de la integración de un acontecimiento contingente con una estructura, mediante la fabricación (en el caso, por ejemplo de la pintura) de un objeto radicalmente nuevo. En su análisis de la gorguera de encaje del retrato de Isabel de Austria pintado por François Clouet incluido en *El pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss muestra cómo el artista pinta la gorguera

25 Claude LÉVI-STRAUSS: *Mitológicas I*, op. cit., p. 26.

“tal cual es absolutamente, pero también tal como, en el mismo instante su apariencia se ve afectada por la perspectiva en que se

26 Claude LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*, op. cit., p. 48.

presenta, que pone en evidencia algunas partes y oculta otras, cuya existencia continúa, por tanto influyendo en el resto (...) A mitad de camino siempre entre el esquema y la anécdota, el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir, con su pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento”²⁶

Conocimiento, por su parte, que se produce en virtud de que la capacidad heurística del “modelo reducido” tiene que ver con que

27 Claude LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*, op. cit., pp. 45-46.

“a la inversa de lo que ocurre cuando tratamos de conocer una cosa o a un ser de talla real, en el modelo reducido *el conocimiento del todo precede al de las partes*. Y aún si esto es una ilusión, la razón del procedimiento es la de crear o la de mantener esta ilusión, que satisface a la inteligencia y a la sensibilidad con un placer que, fundándonos solamente en esto, puede llamarse ya estético (...) El modelo reducido posee un atributo suplementario: es algo construido, *man made* y, lo que es más ‘hecho a mano’. Por tanto no es una simple proyección, un homólogo pasivo del objeto. Constituye una verdadera experiencia sobre el objeto (...) la virtud intrínseca del modelo reducido es la de que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles”²⁷

Parafraseando al propio Lévi-Strauss podríamos decir que la explicación del mundo que ofrece el arte no consiste en el paso de la complejidad a la simplicidad, sino en la sustitución de una complejidad menos inteligible por otra más inteligible, en tanto que sensible.

En último término corresponde al arte el ofrecer el lugar donde se depositan las más nobles acciones del ser humano. En esta dirección apunta el párrafo final de *Regarder écouter lire*, en el que podemos observar una modulación de posiciones antaño expresadas:

28 Claude LÉVI-STRAUSS: *Regarder écouter lire*, op. cit., p. 176.

“vistas a la escala de los milenios, las pasiones humanas se confunden. El tiempo ni añade ni retira nada a los amores y a los odios experimentados por los hombres, a sus compromisos, a sus luchas y a sus esperanzas: antes y ahora, son siempre los mismos. Suprimir al azar diez o veinte siglos de historia no afectaría de forma sensible nuestro conocimiento de la naturaleza humana. La única pérdida irremplazable sería la de las obras de arte que estos siglos hubiesen visto nacer. Pues los hombres no difieren, e incluso existen, sino por sus obras. Como la estatua de madera que nació de un árbol, sólo ellas aportan la evidencia de que en el curso de los tiempos, algo ha sucedido realmente”²⁸

*

Es en este contexto conceptual en el que cobra todo su sentido la impugnación que Lévi-Strauss efectúa de la pintura abstracta. Porque si la crítica que realiza de la misma parece situarse de entrada en un plano lingüístico, éste deja paso, finalmente, a la dimensión heurística.

Para el antropólogo la diferencia sustancial entre un arte como la música (al que suele querer acercarse el arte abstracto por cierta crítica) y otro como la pintura tiene que ver con que ahí donde el primero utiliza una materia prima (los sonidos musicales) que no se encuentra como tal en la naturaleza, el segundo halla precisamente ahí su materia: los colores que son dados antes de cualquier utilización, en la medida en que existen sólo porque hay “seres coloreados”. Otro tanto sucede con la formas, con la excepción de las geométricas y las que de ellas derivan, pero un arte que se limitara a éstas sólo merecería el nombre de decorativo.

En resumen

“Todo pasa, pues, como si la pintura no tuviese a su disposición más que elegir entre significar los seres y las cosas incorporándolos a sus empresas o participar en la significación de los seres y las cosas incorporándose a ellos. Nos parece que la sumisión congénita de las artes plásticas a los objetos viene del hecho de que la organización de las formas y los colores en el seno de la experiencia sensible (que es ya, ni qué decir tiene, una función de la actividad inconsciente del espíritu) desempeña para esas artes, el papel de primer nivel de articulación de lo real. Sólo gracias a él están en condiciones de introducir una segunda articulación, consistente en la elección y disposición de las unidades y en su interpretación conforme a los imperativos de una técnica, de un estilo y de una manera: es decir, en trasponerlos según las reglas de un código, características de un artista o una sociedad”²⁹

29 Claude LÉVI-STRAUSS:
Mitológicas I, op. cit., p. 29.

Por eso la pintura no figurativa, al renunciar al primer nivel de articulación y contentarse con el segundo se niega a sí misma cualquier poder para significar. Si toda obra de arte pone de manifiesto, “dentro del marco inmutable de la confrontación de la estructura y un accidente”, el diálogo “ya sea con el *modelo*, ya sea con la *materia*, ya sea con el *utilizador*”, la pintura abstracta enfatiza el segundo de estos niveles (la contingencia de ejecución) hasta el punto de que

“se pretende convertir en el pretexto o en la ocasión externa del cuadro. La pintura no figurativa adopta ‘maneras’ a guisa de ‘temas’, pretende dar una representación concreta de las condicio-

30 Claude LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*, op. cit., p. 54.

nes formales de toda pintura. De esto resulta, paradójicamente, que la pintura no figurativa no crea, como lo cree, obras tan reales -si no más- como los objetos del mundo físico, sino imitaciones realistas de modelos inexistentes. Es una escuela de pintura académica, en la que cada artista se afana en representar la manera como ejecutaría sus cuadros si, por casualidad, los pintase”³⁰

*

Si el arte se sitúa a mitad de camino entre el conocimiento científico y el conocimiento mítico, comparte con éste último tipo de pensamiento una técnica para capturar y estructurar la realidad. El artista combina, a un tiempo, habilidades del sabio con las del *bricoleur*, en tanto en cuanto es capaz de fabricar, con medios artesanales, un objeto material (la obra de arte) que es al mismo tiempo objeto de conocimiento. Para Lévi-Strauss el *bricolage*³¹ constituye una forma de pensamiento no “primitiva” sino “primera” cuya práctica enunciativa supone la convocatoria de ciertas formas ya constituidas y en algunos casos incluso fijadas³². El *bricoleur* no moviliza materias primas sino obras terminadas, productos de la historia, que son desviadas de sus fines iniciales y muchas veces desmontadas para reutilizar sus diferentes piezas con vistas a la producción de un nuevo objeto de sentido. El nuevo objeto constituye, por tanto, una obra nueva en todas las acepciones de la expresión sin por eso dejar de “guardar memoria” de las obras anteriores que han sido reutilizadas. El trabajo resultante de la operación de *bricolage* puede y debe ser considerado como la producción de un objeto de sentido dotado de su propia coherencia y clausura. El *bricoleur* dispone de una manera nueva los materiales y las figuras que le ofrecen los signos que ha recogido aquí y allá haciendo “nuevo con lo viejo”. Como subraya Jean-Marie Floch el *bricolage* supone una atención al mundo sensible, pero a un mundo sensible ya modelado por la cultura y la historia. Como dice Lévi-Strauss, el *bricoleur* “se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un sub-conjunto de la cultura”. Como en el caso del caleidoscopio, los fragmentos manejados por el *bricoleur* provienen de un proceso de “rompimiento y destrucción” que los convierte en “escombros indefinibles” de un discurso anterior pero disponibles para “participar útilmente en la formación de un ser de una nueva clase”, consistente en ciertos ordenamientos posibles (existentes en número limitado) susceptibles de expresar un nuevo modelo tanto de uso como de inteligibilidad.

31 Aunque Lévi-Strauss ha manifestado repetidas veces que ha construido toda su interpretación de los mitos sobre la noción de *bricolage*, la manifestación más completa de su teoría se encuentra en el capítulo I de *El pensamiento salvaje* (op. cit., pp. 11-59) significativamente titulado “La ciencia de lo concreto”.

32 El carácter mitopoético del *bricolage* se puede observar “en la arquitectura fantástica de la finca del cartero Cheval, en las decoraciones de Georges Méliès; o aún en la inmortalizada por las *Grandes ilusiones* de Dickens, pero inspiradas sin duda primero por la observación del ‘castillo’ suburbano del señor Wemmick, con su puente levadizo en miniatura, su cañón que saludaba a las nueve, y su fuertecillo de verduras y pepinos gracias al cual los ocupantes podrían sostener un sitio, de ser necesario...” (*El pensamiento salvaje*, op. cit., p. 36).

El *bricoleur* debe, además, arreglárselas con lo que tenga a mano. Su universo instrumental es limitado, formado por un número de elementos a la vez heteróclitos y finitos. Todavía más, su trabajo depende menos de un proyecto que del resultado contingente producido por las diversas oportunidades que se le han ido ofreciendo de enriquecer los materiales de los que puede disponer. Una precisión adicional: cada elemento movilizadado en la operación de *bricolage* es un *operador*, en el sentido de que en él se coagulan toda una serie de relaciones a un tiempo *concretas* y *virtuales*, utilizables para toda una serie de operaciones cualesquiera dentro de un tipo.

Pero es que además Lévi-Strauss insistirá en el hecho de que el producto del *bricolage* escapa siempre de las manos de su autor, en la medida en que su resultado nunca se corresponde con el proyecto inicial, de tal manera que la identidad del sujeto de la enunciación es siempre inestable: “sin lograr totalmente su proyecto el *bricoleur* pone siempre algo de él mismo”. Por tanto la identidad del sujeto enunciadador deberá ser entendida como “una relación a los signos y a las figuras reconocibles por los otros y según la permanencia que esta legibilidad suponga. Pero el sujeto *bricoleur* se revelará también en la manera que tiene de explotar y de transformar los signos según una deformación coherente que le es propia, y en su manera de protestar así contra la erosión del sentido, contra la desesemantización, es decir ‘contra el sin-sentido’”³³.



³³ Jean-Marie FLOCH: *Identités visuelles, op. cit.*, p. 7.

*

Estas palabras parecen haber sido pensadas *ex profeso* para referirse a una obra de arte en la que me parece reconocer varios de los temas que he venido abordando hasta ahora, de manera muy especial la relación entre arte y mito y el papel del *bricolage* como forma privilegiada de creación. Si Lévi-Strauss no dejó de indicar que Richard Wagner podía considerarse como el padre irrecusable del análisis estructural de los mitos, una obra como las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1997) de Jean-Luc Godard sólo puede ser comprendida en toda su trascendencia bajo la doble remisión al mundo del mito y al del *bricolage* entendido como expresión privilegiada de un cierto tipo de pensamiento.

Concebidos y realizados por su autor, a lo largo de diez largos años como trabajo “fuera de horas”, en paralelo a su trabajo cinematográfico de corte convencional (si es que esta palabra tiene algún sentido referida a la obra de un cineasta como Jean-Luc Godard), los ocho capítulos de las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1997) se han constituido en uno de los *monumentos* más singulares que el mundo de la imagen en movimiento ha aportado a las artes del fin de siglo. *Monumento*, sí, porque su dimensión supera ampliamente la de cualquier realización cinematográfica o videográfica habitual para presentarse ante el espectador como una compleja, y a veces desconcertante, mixtura de documento y ficción, reflexión acerca de los poderes y la evolución y futuro del cinematógrafo, pero sobre todo como ensayo multiforme donde la crítica se mezcla con la autobiografía, como personalísima enciclopedia de las artes del siglo XX y, finalmente, como prueba irrefutable de los fracasos y penurias de una civilización que ha convertido al cine en testigo y conservador ejemplar de la memoria de un momento histórico marcado a fuego por la tragedia irrefutable del *Lager* y el *Gulag*. *Monumento*, también, por lo que tiene de lápida funeraria de una manera de vivir y entender el cine acerca de la que se entona un réquiem melancólico por una forma de entender el cine que se resume en la frase de Michel Mourlet que Godard –presentándola como “falsa cita” de André Bazin– ya había colocado como exergo de *El desprecio* (*Le mépris*, 1963) que afirma que “el cine sustituye nuestra mirada por un mundo que se acuerda con nuestros deseos”³⁴. Un cine (el gran cine clásico

³⁴ La cita exacta de Mourlet dice: “Le cinéma est un regard que se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs”, en *Sur un art ignoré*, París, La Table Ronde, 1965, p. 42.

que nos ha acompañado a lo largo de buena parte del siglo XX) concebido como creador de mitos, tal y como recordaba André Malraux, en su *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (escrita en 1939 a partir de la experiencia del rodaje de *Sierra de Teruel* y publicada por primera vez en 1946), cuando afirmaba que “el cinematógrafo en los últimos diez años no ha hecho sino jugar astutamente con el mito”.

De la misma manera que las *Mitológicas* de Lévi-Strauss pueden ser vistas (y así lo ve su autor) como un nuevo avatar del mito, diríamos que con las *Histoire(s)* nos encontramos, parafraseando la fórmula producida por el antropólogo, ante una obra que, al reposar sobre códigos de segundo grado, ofrecería el esbozo de un código de tercer grado, destinado a asegurar la traducibilidad recíproca de varias imágenes.

Para ello el gran *bricoleur* que es Godard dispondrá de un instrumento privilegiado: el montaje, concebido como mecanismo creativo a partir del que el cineasta hace suyos, absorbiéndolos, los materiales más heterogéneos. Pero es necesario advertir que la noción tradicional de montaje, tal y como el cine la ha codificado en múltiples variantes, es radicalmente

insuficiente para dar cumplida cuenta de la operación a la que Godard se entrega. No se trata ni sólo ni simplemente de yuxtaponer, confrontar, contrastar y enfrentar. Utilizando las posibilidades que la tecnología electrónica pone a su disposición el cineasta suizo-francés colorea, deforma, amplía, modifica, escribe, incrusta, recorta, saja, agujerea, desgarrar, superpone, revienta desde su interior esas imágenes que son fagocitadas y reescritas en un *collage* interminable y polifónico. De la misma manera, el cineasta no se limita a tomar sus materiales del mundo del cine. Si algo caracteriza a la voracidad de este *bricoleur* es el hecho de que sus intereses abarcan por igual a la imagen animada que a la fija, a la pintura que a la música, a la novela que a la poesía, a su propio cine como al de los demás. Todas las condiciones que definen al *bricolage* se dan en esta obra: desde la predación de todo tipo de materiales preexistentes³⁵, pasando por la utilización, a modo de núcleos de potenciales relaciones, de toda una serie de imágenes y sonidos que son convocados en tanto que pueden servir de disparadores conceptuales y sensibles de relaciones siempre nuevas.

Pero también esta obra compone una imagen del cineasta. Imagen heteróclita que debe ser buscada a través de los fragmentos de obras que ha convocado (y de aquellas que han sido, quizás, excluidas). Por eso no es de extrañar que esta obra magna adopte a un tiempo el tono de la confesión personal, como testimonia el itinerario que conduce desde esas imágenes iniciales que nos muestran al cineasta escribiendo en su máquina electrónica títulos de obras singulares que forman parte del pasado de la mejor tradición de la cinematografía hasta esa cita postrera de Coleridge –vía Borges– que convierte a Godard en el viajero que habiendo atravesado el paraíso en sueños encontró en su mano, al despertar, una rosa. Rosa a la que, fundiéndose con el retrato del artista, le corresponderá ser, precisamente, la imagen final de las *Histoire(s) du cinéma*. Pero por otro lado, la obra parece aspirar a la indiferencia del relato mítico en el que el autor no es, como ya hemos visto, sino un ejecutante que se deja invadir por un incansable flujo de imágenes y sonidos. Quizás pueda servir como forma de acercamiento a esta idea la manera en la que Godard respondió a la pregunta acerca de la diferencia de aproximación ante el cinematógrafo que representaban el trabajo de Quentin Tarantino y el suyo propio. La fórmula tiene la meridiana claridad de lo obvio. La diferencia entre Tarantino y yo, señaló Godard, es que “él vive en el cine y el cine vive en mí”.

³⁵ Es bien sabido que Godard se arreglaba con lo que tenía a mano como demuestran desde la mediocre calidad de algunas de las imágenes manipuladas como el hecho de que existan varias versiones de diversos de los episodios que componen las *Histoire(s)*, incluso unos *Moments choisis* puestos a punto en 2004. Otro tanto sucede con el hecho de que las *Histoire(s)* no son sino la obra más importante de un grupo de trabajos coetáneos que reutilizan los mismos materiales y que forman lo que Mallarmé llamaría una “constelación”.