

La circunstancia social en el arte

Escribe: LUIS VIDALES

Personas de todo mi acato me han solicitado que aplique el método empleado en *Puntos sobre las íes en la literatura colombiana* a los dominios de la historia del arte. A fin de complacerlas, se darán algunos ejemplos, acogido al generoso abrigo del *Boletín cultural y bibliográfico*. Tampoco acá deberán buscarse las amplitudes de una historia del arte, sino, sencillamente, la toma de razón de algunos períodos que permiten mostrar cómo opera el hecho social en el arte, en cualquier época, y que por tanto dé al método empleado la solvencia indispensable para las que no se citan y para el arte de la época actual. Cuanto tenga de didáctica esta forma de exposición por quien se considera un aprendiz deberá tomarse como una paradoja de la que el primero en hacerse cargo es el autor.

I

PIMIENTA SOCIAL EN EL ARTE DE LA PREHISTORIA

Desde el punto de vista social, se ha convenido en señalar la existencia de tres etapas diferentes en la prehistoria del hombre. Primero, la horda y la tribu, generalmente nómades, dedicadas a la pesca y la caza, y que suelen desplazarse dentro de un determinado cerco geográfico, movidas por la necesidad de recolectar los frutos naturales para la subsistencia. Segunda, la radicación en una determinada comarca, impulsada por la siembra de los frutos por la mano del hombre, etapa en torno a la cual, por lo mismo, nace el concepto de agricultura. Tercera, con el crecimiento de la tribu, demográficamente, y de los resultados de su trabajo, aparecen nuevas necesidades; ensanchar el radio de acción, intercambiar los productos sobrantes, plantear la relación —guerrera y pacífica— entre tribus.

Estas tres demarcaciones tienen relación con el arte prehistórico. Para comprobarlo se estudia hoy, a) el arte de las excavaciones, y b) el modo de vida y el arte de los pueblos primitivos que todavía existen en algunas partes del mundo.

A base de estos estudios se ha podido dilucidar: primero, que el arte del nomadismo tiene por objeto principal el animal. Segundo, que en la etapa de radicación geográfica o nacimiento de la agricultura, el arte

atraviesa por la faz del "hombre-máscara", en que animal y hombre son representados como una sola entidad, ya sea con cabeza de animal y cuerpo de hombre o viceversa. Tercero, la etapa subsiguiente, de más compleja organización social, en que el hombre mítico ocupa en la plástica la importancia que anteriormente tenía la figuración de animales.

Estas tres sociedades se caracterizan en cuanto a su organización interna por una estructura pareja u homogénea, sin accidentes de preeminencias individuales. Solo en el tercer tipo de sociedad, el de la relación, pugna y fusión de tribus, pudo ser posible la aparición de los primeros asomos del esclavismo, o sea una base, común también, aunque no integral, en que reposa la pirámide social. Este acontecimiento tiene lugar en la era neolítica, con las invasiones.

El arte de estas tres sociedades pertenece, correlativamente, a las épocas del mito y del animismo. Todas las representaciones plásticas son suprapersonales. Los animales, es cierto, adquieren gran individualidad en la plástica, pero en cambio son tratados genéricamente en cuanto al color, sin modelado, que solo sirve para cubrir las vastas superficies. Esta simplicidad del color, sin accidentes, fuera de la atmósfera física y por tanto ausente de las tres dimensiones, es decir, del destaco individual, es una exacta reproducción de la estructura social, de constancia uniforme.

Tan perfecto es el arte animalista prehistórico, dentro de su simétrica transcripción, que por mucho tiempo se dudó de su autenticidad, siendo incluso atribuido a artistas modernos. La fotografía ha demostrado que el hombre primitivo conocía hasta en el más mínimo detalle los más sutiles movimientos del animal, los que condensaba en el rasgo geométrico rítmico.

Esta cualidad puede resultar más extraña aún, cuando podemos observar al autor de este arte: el Hombre de Cromagnon, habitante de la segunda época cuaternaria. Pero el animal era el centro de su atención, el foco de la economía o sistema que le permitía arbitrar el sustento. Era el tótem u objeto de la veneración social. Hoy mismo, en algunas tribus del Africa que viven del pastoreo se ha comprobado que el 90% de la conversación diaria gira en torno del tema del ganado. Por contraposición, cuando el hombre prehistórico hace las figurillas de terracota o de hueso, la plástica varía por completo. Se ha convenido en aceptar, con muy poca lógica, que se trata de un arte grosero o mal hecho, sin parar mientes en que son obras del mismo hombre social que ha pintado y esculpido los animales que a todos nos parece arte tan maravilloso. Lo que pasa, sencillamente, es que el hombre de las épocas del mito no se planteó nunca la representación de figuras individuales, por cuanto en el orden social no tenía el concepto de lo individual. Se ha hecho el experimento con negros del Africa que viven dentro de sociedades primitivas comunes, con el objeto de observar hasta dónde tienen conciencia del individuo social. Se les ha mostrado la fotografía de su propia madre, sin que logren identificarla. Hasta tal punto se subsume todo lo aislado en la férrea uniformidad de la masa social.

Estas estatuillas, de las que hay miles y de las que hace apenas unos años se han encontrado numerosas en China, son, pues, genéricas. Representan a la madre en el sentido de generalización que rige en una socie-

dad cohesiva, y no a una madre o una mujer en particular. Su plasticidad expresa exactamente la mentalidad social que las produjo, y no son por tanto inacabadas o titubeantes expresiones de un torpe aprendizaje, como se ha dicho de ellas, sino obras de arte maduras y cabales, de las épocas del matriarcado. De consiguiente, así como es tonto ver un inexplicable y prodigioso misterio en el arte rupestre, lo es meter en el saco de la inhabilidad artística el de las terracotas prehistóricas.

* * *

Cuando se habla sobre el arte prehistórico se suele decir “el artista que lo produjo”, lo cual traslada a nuestra imaginación “moderna” la idea del artista aislado frente a su obra, también aislada. Es el concepto renacentista entrañado ya subcientemente en nosotros, que, por ningún motivo válido, podemos aplicar a este arte. La verdad es que en una sociedad común la ejecución es una actividad común a la que suele estar ligada toda la entidad humana y, por supuesto, numerosos artistas. Es presumible que el acto mismo de la ejecución forme parte integrante de los ritos al tótem o dios, pues la ideología religiosa absorbe por entero el pensamiento en dichas sociedades. Y si no hay comprobantes de esta disposición en cuanto a las eras prehistóricas, del mito y del animismo, los hay de sociedades como la egipcia y la hindú, por ejemplo, donde la obra de arte fue por mucho tiempo producto de grupos de artífices, que ejecutaron sobre ella un trabajo constante de tipo indiferenciado. El último y más reciente episodio de esta forma de ejecución artística puede ser señalado en las catedrales góticas. De modo que el artista solitario que labora en su obra solitaria no pudo darse en entidades sociales establecidas dentro de una norma común de convivencia humana. Y cuando lo hizo, si es que lo hizo, tuvo que ser en el mismo sentido del “mago”, es decir, en representación íntegra de la ideología social y jamás como propia inventiva.

* * *

A esta forma de sociedad corresponde un arte basado en la parábola geométrica, lo que se observa por primera vez en los artes prehistóricos. Después, este hecho no hace más que repetirse a través de la historia del arte, con la única condición de que su oportunidad de aparición provenga de la historia del hombre. El último ejemplo de ello es el del arte actual.

Al geometrismo o principio simétrico corresponde, en primer lugar, el diseño o contorno de los objetos de la representación, los que se llenan con color entero, como puede verse en los bisontes, mamuths, renos, caballos, etc. de la sociedad solutrense. La naturaleza es trasladada a la mentalidad mágica o religiosa expresada en simples líneas ornamentales, como ocurre actualmente en algunas tribus del Brasil (citadas por Ehrenreich) y entre los australianos con el escudo. En el primer caso, las líneas geométricas ornamentales representan al murciélago con las alas extendidas o tótem de la tribu, y en el segundo, el dibujo de la piel de la serpiente sagrada o animal protector. Nadie distingue ya las formas naturales con el simple ojo renacentista, porque ellas han entrado por entero al convencionalismo social en que lo mágico tiene existencia plena, muy lejos aún del convencionalismo en que la sociedad se afianzó al salir de la Edad Me-

dia. El geometrismo sigue siendo la forma de arte en sociedades más avanzadas, siempre que medien dos condiciones históricas: primera, que ellas se sustenten sobre alguna base común (el esclavismo, el servilismo, la comunidad laica o religiosa), y segunda, que como corresponde a sociedades de estructura común en algún sentido, en su base, las tres artes plásticas —arquitectura, escultura, pintura— constituyan una sola entidad, funcional o integral. Llama la atención a este respecto que la Cueva de Altamira, denominada “La capilla sixtina del arte cuaternario”, no esté ya destinada a la habitación. Ella es ya el templo del dios tutelar.

* * *

A juzgar por los estudios de la antropología y la etnografía debemos atribuir al llamado Hombre de Neanderthal el sílex o hacha de piedra con intento de talla artística del paleolítico inferior, inicio de la edad de piedra. Esto quiere decir que cuando asoma el arte, lo hace formando una sola entidad con el instrumento de trabajo. Acaso la primera aplicación del arte fuera del utensilio sea, a excepción de algunas inscripciones, la escena de combate del arte capsense, del noroeste de Africa, de la primera etapa del paleolítico superior (auriñaciense), y la impresionante “Dama del capuchón”, pequeña escultura genérica encontrada en Brassempouy, Landes, del mismo período. La representación misma del orden guerrero en la escena mencionada, alude ya a la presencia del tercer tipo de sociedad que hemos indicado anteriormente y, con esta, al anuncio del esclavismo nacido de la pugna entre tribus.

Es en el paleolítico superior que tiene lugar un invento de vastas consecuencias en el destino del hombre. Hasta entonces, el sílex era un tosco instrumento de piedra trabajada por percusión. Ahora, la técnica avanza, seguramente da un salto, y la piedra comienza a ser trabajada por medio de pulimento, lo que permitió hacer instrumentos más finos, precisos y fuertes. Partió de allí el período más alto de la prehistoria, con civilizaciones tan avanzadas como la magdaleniense (de la región francesa de Madeleine), llamada también “época ebúrnea” por la predominancia en el trabajo del hueso (huesos de mamuth, de reno, etc.). Surge por entonces el primer ciclo de arte conocido, en el que obra de arte e instrumento de trabajo son integrales. Así, el arte se da en los mangos, arpones, anzuelos, puñales, utensilios de muy variada clase, y, sobre todo, en el llamado “propulsor”, un largo bastón de hueso para el lanzamiento de los arpones, que representa por sí mismo y los grabados por incisión que le acompañan, la obra capital escultórica del hombre de aquellas edades. En el mango o cabeza del propulsor la talla hizo bisontes, mamuths o peces, trabajados con el estricto criterio geométrico que acompañó al mito en la prehistoria.

* * *

Ateniéndonos a estos antecedentes, lo mismo que al del sílex lanceolado hecho por percusión, del paleolítico inferior, es posible avanzar el concepto de que el hombre fue primero escultor que pintor. La opinión puede ser sorpresiva —y lo es para nosotros mismos— pero nos alivia el pensar que ello es lo más lógico, por cuanto de todos modos necesitaba tallar los instrumentos que debían servirle para la pintura.

Efectivamente, conquistado el conocimiento de la piedra pulimentada que le permite afinar los instrumentos, el hombre entra al dominio de la pintura. Requería ello, sin embargo, la conquista de las cavernas habitadas por los osos. Allí, sobre los muros toscos de las cuevas surge la pintura, lo que quiere decir que su primera manifestación es el mural y, de este, el primer procedimiento es el del fresco, muchas de cuyas obras, felizmente, se han conservado intactas a través del tiempo.

Estas pinturas rupestres aparecen en Europa antes de la civilización magdalenense. En la cultura auriñaciense, de la región francesa de Aurignac, ya el hombre se encuentra alojado en las cavernas y en estas han aparecido las pinturas murales. Pero es preciso llegar hasta la etapa magdalenense o principio de la piedra pulimentada para encontrar las obras capitales de la pintura rupestre. Son numerosas las cuevas en que ha sido encontrado este arte. En Europa, donde los estudios han abarcado mayor dimensión, son famosas las del este y sur de España y de Francia, y entre estas las de Alpera (Albacete) y el abrigo de Cogul (Lérida). Pero acaso la más impresionante hasta hoy es la Cueva de Altamira, en la que se destacan las innumerables figuras de los tótems, dominados por los mayores de estos, tres grandes bisontes en sus principales actitudes habituales (la de embestir, la del reposo y la de caminar). Hay un jabalí en carrera, una cierva vigilante, caballos, y, entre figura y figura, pequeños esbozos en negro de bisontes, toros, cabras. "La Capilla Sixtina", en efecto, de aquella religión mítica.

Los colores de aquel mural fantástico son los tres fundamentales o primarios, el rojo, el amarillo, el verde. El gran bisonte en actitud de embestir es una mancha roja, pareja, uniforme. Ni qué decir que toda la pintura se resuelve dentro del plano único. No obstante, las infractuosidades de la roca fueron ingeniosamente aprovechadas para dar la ficción de relieve a las figuraciones. En el bisonte en el acto de embestir, por ejemplo, el realzado de la piedra coincide con la musculatura del animal, y en aquel que se halla en reposo, las salientes de la piedra entran en la composición de la cabeza, los músculos y la joroba o dorso del dios. Es ésta la primera compenetración de la pintura (¡y la escultura!) dentro de la masa arquitectónica, si así podemos llamarla.

Pero no solo en Europa apareció este arte. En Africa, en Asia, en América, hay igualmente comprobantes de él, aunque no ha sido objeto de estudio minucioso como lo fue y lo es el europeo. En el norte de Chile, por ejemplo, pueden admirarse unas llamas que reproducen exactamente el tipo de pintura de la Cueva de Altamira. El hecho de que este arte, pese a las características regionales, sea igual por doquier, en épocas en que las condiciones de vida no permitían con mucho la relación de zonas tan distantes, debe atribuirse, primero que todo, al principio de que a sociedades iguales en su estructura corresponden artes semejantes, por encima de las diversidades locales.

* * *

En Europa, antes de entrar a una civilización completamente nueva, la neolítica, se presentan culturas de transición, cuando ya la de los magdalenienses o cazadores de renos ha pasado. Continuaciones de esta son

a todas luces culturas más locales, de tribus menos desarrolladas. En la aziliense (de Mas d'Azil, sur de Francia) los instrumentos (arpones, sílices, etc.) son más pequeños y defectuosamente trabajados. En la tardenoisiense (de La-Fére-en-Tardenois, sur de Francia) se pierde el trabajo en hueso: los enseres, pequeños, son de piedra, sin que aparezca otro utillaje. Son las oscilaciones en el camino del hombre, cuya proyección al vasto y complejo escenario de hoy no deja de alumbrar nuestra comprensión con magníficas luces.

* * *

La piedra pulimentada, allí donde de la tribu aislada se pasó a la relación entre tribus, significó todavía otros avances no conocidos por los magdalenenses, que marcaron la aparición de la era neolítica, lo que indica que el retroceso es temporal y a veces como el aliento necesario para el salto a la etapa de avance. Baste citar la iniciación de la agricultura, con el cultivo de cereales; la multiplicación de los enseres y armas; la domesticación y el pastoreo de animales, para señalar los progresos de aquella etapa. Asoma la primera arquitectura conocida (excepción hecha de la de innumerables especies animales): la de las ciudades lacustres o palafitos, y la de los monumentos funerarios (el dolmen y el menhir). Los dólmenes son de piedra no encuadrada, tal como la de algunas primitivas y colosales construcciones de América, y los menhires son monolitos, a los que se denomina "cromlech" cuando están dispuestos en círculo y "alineación" cuando lo están en fila. A esta época corresponde igualmente el nacimiento de la cerámica (primero decorada por incisiones y luego por medio de la pintura). Además, hacia el final del período, florece la plástica. Datan de entonces las pequeñas estatuas en barro o esculpidas, halladas en menhires y cuevas.

* * *

Quien dijo que "la necesidad es la madre de la historia" no estaba haciendo solo una frase. Son los requerimientos de la agricultura los que impelen al hombre al descubrimiento del mundo de los metales. Primeramente utilizará el cobre puro, el oro, la plata y el plomo, que trabaja a golpes de martillo y aprende después a fundir. A esta edad se atribuye la entrada del hombre en la historia, con la aparición de los primeros Estados: el de Egipto y los mesopotámicos. Cuando llega el descubrimiento del estaño y su aleación con el cobre, da comienzo una nueva edad: la del bronce, en que culmina la civilización de las ciudades lacustres. Del bronce se pasa a la edad del hierro, la que se ha convenido separar en dos culturas, por sus diferencias intrínsecas: la de Hallstatt y la de Tène.

* * *

Se hacía necesario para nuestro tema del arte sacar en negro sobre blanco estos rudimentos, vale decir, ponerlos de presente, por cuanto entrañan una lección que otras veces se ha repetido en el arte. En verdad, con estos progresos se espera naturalmente encontrar un gran desarrollo del arte. No obstante, no es así, propiamente. En la época del cobre puro

o eneolítica, el hombre todavía habita con frecuencia en las cuevas. El arte que se ha encontrado allí, como en las pinturas de Peña-Tú, en Asturias, ya no reproduce animales. Ahora el tótem corresponde al animismo desarrollado, en que aparece el hombre genérico, al que no puede llamarse prácticamente figura humana, ni por su plástica ni por su intención. En la edad de bronce no aparecen estas representaciones. Los menhires esculpidos en forma genérica y las figurillas de tierra cocida son sus obras maestras, junto con lanzas, espadas, puñales, brazaletes, vasos y otros innumerables objetos sobre los cuales se desarrolla una rica decoración de dientes-de-lobo, triángulos, zig-zags, rectángulos, círculos concéntricos, zonas punteadas, expresiones dependientes indudablemente del mito, pero en resumen nada comparables a la culminación de la cultura magdaleniense. Y lo mismo acaece en la edad de hierro. La cerámica de torno o modelada a mano y armas tales como espadas, puñales, puntas de lanza, escudos, cascos, anillos, tijeras, espuelas, con decoración igualmente geométrica, constituyen el mayor testimonio. Solo al final, ya en los principios de la era geológica actual, aparecen las obras capitales de la plástica escultórica: los Toros de Guisando y los Cerdos de Avila. Después, en el decurso de la historia del arte, se hallará la repetición de un fenómeno semejante a raíz de los grandes inventos o los descubrimientos que embargan a las sociedades en la finalidad casi exclusiva del avance material. Se diría que estos grandes sucesos, al plantear un reacomodo de la vida, en el orden práctico de la comunidad, dejan de lado, momentáneamente, el fenómeno arte, que se condensa subterráneamente, por el método de la crisálida, para cuando la nueva estructura social lo solicite y lo necesite para su afianzamiento en la historia.

Conclusión — En el arte prehistórico se dan ya las leyes fundamentales primarias que rigen socialmente el destino del arte. La importancia de su estudio, incluido el aspecto estético, proviene de allí.

Bibliografía de fácil consulta: *Arte antiguo*, Elie Faure.— *La Civilización de los pueblos* (bajo la dirección de Maxim Petit).— *Summa Artis*, José Pijoan.— *Tratado de Estética*, Luis Vidales.