

cuaderno misceláneo de cultura y de antropología nº 169

Prehistoria: el tiempo del misterio

Octave Larmagnac-Matheron, publicado el 12 de febrero de 2023

El museo del Hombre, en París, acoge hasta el 23 mayo del 2023, la exposición *Arts et Préhistoire*. Venus, frescos célebres y otras pinturas rupestres nos permiten navegar por el espacio, el tiempo, pero sobre todo por las diversas interpretaciones posibles: pues ¿se podrá realmente hablar de arte prehistórico de una forma que no sea en plural?

«El “hombre de Lascaux” se comunica incluso [...] con [...] la humanidad presente, a la que por fin le han llegado, por un descubrimiento de ayer, estas pinturas que la duración interminable de los tiempos no han alterado. Esta mensaje, sin parecido con ningún otro, invoca en nosotros el recogimiento del ser por entero. A Lascaux, lo que nos perturba y nos transfigura en la profundidad de la tierra es la visión de lo más lejano.» Con una emoción parecida a la que evoca Georges Bataille en *Lascaux ou la naissance de l'art* (Skira, 1955), escrito luego de su visita a uno de los sitios más notables del arte parietal en el mundo, que uno sale de la exposición *Art et Préhistoire* organizada en el museo del Hombre. Comentando el texto de su amigo, Maurice Blanchot añade, en *La Amistad* (Gallimard, 1971): «Lascaux nos proporciona el sentimiento de lo maravilloso, [...] que debieron experimentar los primeros espectadores, como nosotros y con otro tanto de ingenua sorpresa, la revelación maravillosa, lugar desde donde el arte irradia y cuya irradiación es la de un mundo con el que no tenemos ya nada en común», pero que nos hacen entrar «en un espacio de íntimo conocimiento».

Algo de este arte brotado de la noche de los tiempos nos toca como si no hubiera envejecido, como si pusiera en juego una «expresión imperecedera». Una especie de eterna juventud enjambrando las edades. Algunos verán incluso, en este «origen» del arte, un horizonte paradójico. Blanchot lo pensaba: «Desde su nacimiento el arte se revela tal que bien podrá cambiar infinitamente y renovarse incesantemente, pero no mejorarse.» Picasso (que al mismo tiempo está siendo objeto de una exposición secundaria) tenía más o menos la misma opinión: «Nunca hemos hecho nada mejor... y ninguno de nosotros llegará a hacer algo parecido.»

De la caverna al museo

La exposición de estos vestigios inmemoriales entre las cuatro paredes relucientes de un museo les quita, ciertamente, un poco de su aura. Las herramientas y otros objetos de arte mobiliario que ocupa la primera parte

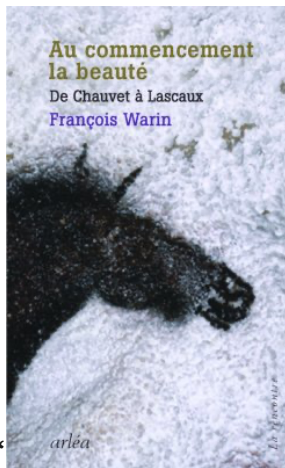
del recorrido están como arrancadas de la materialidad en bruto del entorno natural en que antaño tenían sentido. La reproducción digital de los frescos del arte rupestre (sobre rocas al aire libre) y parietal (cuando van en las paredes de las grutas) las sustraen de la aspereza y del relieve bruto de la piedra donde ellas se han trazado. Ella las separa al mismo tiempo de la penumbra cavernosa que las envolvía y contribuía sin duda a su extraño brillo. El recorrido organizado en el museo del Hombre contrabalancea sin embargo esta ausencia de la que no puede dar cuenta por dos cualidades importantes. Primero, contra la focalización que se hace sobre algunos sitios juzgados como excepcionales, comenzando por Lascaux, la exposición propone un viaje al largo curso en el espacio como en el tiempo. Las épocas se mezclan, como las proveniencias: Europa, por supuesto, pero también China, Brasil, Australia, Corea, etc.

La exposición guarda un as bajo la manga. Tras las huellas de Bataille, la mayor parte de los autores que se han interesado en el arte prehistórico, se han dedicado con prioridad al arte pictórico, es decir a la forma de arte prehistórico aparentemente más liberado de las cuestiones de uso, de trabajo, de utilidad – la forma de arte más libre, la menos alienada. Para Bataille, el advenimiento de este arte pictórico *«opone a la actividad utilitaria la figuración inútil de esos signos que seducen, que nacen de la emoción y que a ella se dirigen»*. Muchos prehistoriadores mostrarán que esto es idealizar en demasía el gesto de los primeros artistas. Como lo ha mostrado en particular André Leroi-Gourhan en *Préhistoire de l'art occidental* (Éditions Mazenod, 1965), este «arte» prehistórico difícilmente es separable de sus usos. Está mucho más próximo del objeto técnico funcional que de la obra autónoma que es la de los contemporáneos. El «arte por el arte» es en gran medida una ilusión retrospectiva. Sin duda que tendremos que admitir con André Malraux que *«el tiempo del sílex no nos llega a través de las mismas ondas que el tiempo de Lascaux»* en la medida en que *«casi todos los objetos que el hombre ha creado sirven para algo»*; por supuesto que habrá que reconocer que *«dibujar el bisonte que se quiere matar no es lo mismo que dispararle o fabricar un arco para hacerlo, [...] aunque la representación, desde el alba del hombre, aparezca aislada, distinta de cualquier otra actividad.»* (*Écrits sur l'art*, Gallimard, 1989). Pero con todo y esto, ¿no será acaso la diferencia un asunto de grado más que de naturaleza? En todo caso la cuestión se le planteó al museo del hombre, que le concedió un sitio especial a este «arte mobiliario» que quizás se estaría demasiado tentado a rechazar del lado de lo utilitario.

Diosa madre, chamanismo, totemismo

Incluso cuando más desprovista parezca de función directa, el arte prehistórico difícilmente se lo puede separar de las prácticas sociales, en particular de las religiosas. Bataille ya lo remarcaba: *«La religión, o al menos la actitud religiosa, que casi siempre está asociada al arte, nunca ha sido tan solidaria como en sus orígenes.»* Y es igualmente esta hipótesis la que es evocada en la tercera parte de la exposición del museo del Hombre, consagrada a las «Venus prehistóricas» y a sus reinenciones contemporáneas. Esas estatuillas gravadas

con mujeres de forma redondeadas participaban quizás, de una o de otra manera, de una diosa madre primitiva de la naturaleza fecunda. Pero esos grandes frescos prehistóricos que han elegido domiciliarse de forma privilegiada en las profundidades de las cuevas, ¿no plantean ellas mismas igualmente este enigma del surgimiento, del advenimiento, de la emergencia de los seres desde la oscuridad maternal de la Tierra? Los animales dibujados en las paredes están precisamente en su período de celo, justo antes de la gestación, en ese momento singular en el que se desbordan las energías vitales. Para el filósofo François Warin, el arte parietal pone en escena el «*combate fundamental entre tierra y mundo, combate que proviene del Caos, de las profundidades de la Tierra*» de donde procede todo pero que, por la muerte, también le recuerda todo ([Au commencement la beauté. De Chauvet à Lascaux, Arléa, 2020♦♦](#)). <



”> La belleza parece indisociable de este terror ante un «*principio femenino*» tan fascinante como repulsivo. Milagro de la generación, horror de la corrupción. Eco, quizás, de un mito original de «*la emergencia primordial*», según Jean-Loïc Le Quellec.

Mito, religión, magia: las líneas se pierden donde se confunden.

Chamanismo, totemismo... ¿de qué género de comercio espiritual se trata precisamente? El filósofo Bruce Bégout subraya en *Pensées privées* (Éditions Jérôme Million, 2007): «*El aislamiento como la privación dan perfecta cuenta de la búsqueda de un arte del silencio y de la soledad que expresan las paredes*

♦♦ < “La belleza que agrada y arrebató, la que se manifiesta con fuerza deslumbrante, existió desde el principio, desde el comienzo. Y eso es lo que nos queda desde entonces. El descubrimiento del arte paleolítico de Chauvet y Lascaux supuso un momento de ruptura y surgimiento. La idea de progreso de la que nuestra civilización podía enorgullecerse se vio trastocada, y los cimientos mismos del hombre occidental se tambalearon. La primera manifestación, las primeras manos del «primer hombre», eran ya «manos de oro», y fue el esplendor de la animalidad lo que eligieron representar. Al contemplar sus manos extendidas y ofrecidas, que no muestran nada, no toman nada, no agarran nada y tal vez no significan nada, nos enfrentamos al abrumador enigma que subyace en el corazón del libro de François Warin” ed. Arléa.

Por nuestra parte estamos traduciendo de Alain Testard, *Arte y Religión; de Chauvet a Lascaux*. París: Gallimard, 2016. Paláu >

con aquellas figuras, pintadas y esculpidas. De un arte reputado como permitiendo el acceso al mundo de los espíritus o de las fuerzas medio-animales medio-cósmicas que pueblan la tierra. Debían actuar como condiciones propicias a ejercicios espirituales y corporales en los límites mismos de lo sostenible.» Algunas anotaciones de Bataille parecen ir en este sentido, al menos en el sentido de una cierta sacralidad de la caverna pintada: «Tenemos que suponer que las cavernas pintadas, que no eran lugares de habitación (solo las partes más cercanas al aire libre pudieron servir alguna vez de hábitats), atraían en razón del horror que el hombre le tiene naturalmente a la oscuridad profunda. El terror es “sagrado” y la oscuridad es religiosa.»

El signo y la forma

Sin embargo ninguna de estas interpretaciones precisas de la religiosidad prehistórica han logrado la unanimidad. Por su lado Leroi-Gourhan – especialmente en *el Gesto & la Palabra* (“cap. VI: los Símbolos del lenguaje”. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971)– subraya que las pinturas parietales son indisolubles de relatos mitológicos orales. «*Me di cuenta sobre todo de la importancia de los signos presentes por todas partes en medio de las figuras*», escribe él. So capa de «realismo», el arte parietal es claramente «*transposición simbólica más bien que calco de la realidad*». Funciona como un relevo o como un punto de anclaje y de estructuración para la palabra mítica. «*Antes de todo circulaba el relato que le daba la trama a las representaciones. [...] El gesto interpreta la palabra, ésta comenta el grafismo.*» El arte prehistórico es «*mitográfico*» <p. 190>: es una forma de escritura no lineal.

Dice Grosos que aun cuando la interpretación estructural del arte prehistórico pueda ser fecunda, no por ello deja de ser reductora.

Reductora en el sentido en que oblitera la forma en provecho del signo. Sin embargo es en la forma, en la charnela del cuerpo y del alma, de la materia y del espíritu, del gesto y del soporte, de la representación y de la simbolización, donde se juega lo esencial. «*La obra de arte [...] no es signo; ella es puesta en forma de una emoción que incluso cuando tiene valor de signo no es reducible a él.*» Puesta en forma de una emoción que, en la prolongación de la mano, se exterioriza y se aprehende ella misma por fuera de ella misma^{▲▼}.

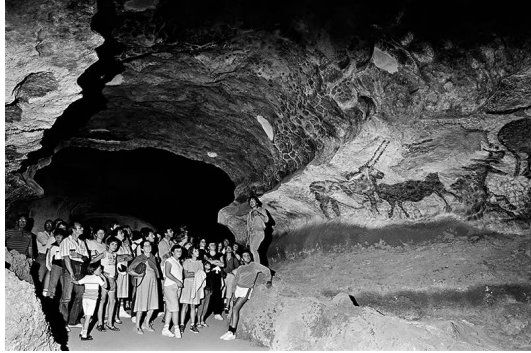
Henri Focillon ya había escrito en su *Elogio de la mano* (1934; [https://www.academia.edu/33352560/La vida de las formas seguida de Elogio de la mano?auto=download](https://www.academia.edu/33352560/La_vida_de_las_formas_seguida_de_Elogio_de_la_mano?auto=download)): «*Mientras que por una de sus caras el artista representa quizás el tipo más evolucionado, por otra continua siendo el hombre prehistórico. [...] Conserva el sentimiento mágico de lo desconocido, pero sobre todo la poética y la técnica de la mano*». Como lo muestra muy bien la exposición del museo del Hombre, esta mano está por lo demás en el corazón

▲▼ <nos parece muy pobre el argumento esgrimido para acusar de reduccionista a la explicación estructuralista del arte prehistórico desarrollada por Leroi-Gourhan. Primero, porque en ninguna parte en su obra está dicho que el arte sea solo “signo”; las pinturas rupestres son “mitogramas”. Segundo porque no basta con acusar a Leroi-Gourhan de no tener en cuenta eso de “darle forma a una emoción (sic.)”. Traduzco a continuación materiales que puedan enriquecer el problema antes de ir a descartar la explicación de Leroi-Gourhan por “reduccionista”. Paláu>

del arte prehistórico. Manos positivas, realizadas por la colocación de una palma coloreada, sobre la superficie de la roca; manos negativas, obtenidas por contorno. El deslizamiento de la una en la otra es él mismo bien significativo, como lo anota el psicoanalista Henri Rey-Flaud en su *Elogio de la nada* (1996; Buenos Aires: Paidós, 2000): «*La mano negativa no [puede] ser identificada como mano derecha o izquierda, puesto que se traza de una mano o de la otra según que sea presentado al muro la cara o el dorso de la mano. La mano negativa no es pues especularizable, no tiene que ver con el registro de la representación, no presenta la figura imaginaria de “una” mano, sino que suscita la forma eidética, la esencia de la mano.*» En esas manos negativas se esboza una relación consigo mismo completamente diferente. Emerge «*la negatividad que funda la simbolización del sujeto. Esos trazos que expresan el retiro de la mano inscriben al sujeto “retirado” – ausente. Es un sujeto inexpugnable*», que no se reduce a sus determinaciones empíricas, y que experimenta, en el fondo, la indeterminación de una libertad alejada del orden condicionado de la naturaleza.

Conquistar la humanidad

Más allá de la pregunta sin duda insoluble de la función del arte en las sociedades prehistóricas, puede ser necesario interrogar el hecho artístico desde el punto de vista de sus efectos antropológicos. Para decirlo con Bataille, seguramente en el arte prehistórico se trata del advenimiento de la humanidad de la humanidad. Hay que comprender «*hasta qué punto la obra de arte [está] íntimamente ligada a la formación de la humanidad. Fue [...] lo que aconteció, de una manera quizás más significativa que en otra parte, en la caverna de Lascaux.*» Es cierto que el homo sapiens, como especie, existía mucho antes de este suceso. Blanchot evoca aquel «*tiempo infinito durante el cual el pre-hombre, antes de ser un hombre, se había vuelto ya un trabajador*», capaz de fabricar herramientas e instrumentos. Pero se ha precisado ciertamente de la mediación del arte para que el hombre se recompusiera como hombre, por medio de la aprehensión de esta profundidad de la intimidad de sí, de esta «*vida interior, de la que el arte –y sólo el arte– asume su comunicación*», como lo dice Bataille. Esta dilatación de la interioridad abre un espacio de juego, el de la fabricación tanteante de la forma, que impone como una suspensión del tiempo de la urgencia vital, una brecha en la inmediatez de la vida pulsional del animal. Por supuesto que muchas de esas obras prehistóricas a primera vista parecen limitadas a «*la imitación fiel, naturalista de la apariencia*», como lo subraya Bataille. Pero en realidad ellas proceden claramente más de un «*esquema inteligible e ingenuo de la forma*» dotado de un estilo propio, con un manejo particular de la mano lejano de la subordinación a la que se supone debería ser. Bataille invita a tener en cuenta «*este movimiento indeterminado en su esencia, sugerido por la fantasía, sin el que no podemos imaginar el encanto del arte*». Se lo encuentra en particular en el trazado de «*“unicornio” de Lascaux, que no se parece a nada* », y que sin embargo se sostiene en medio de los otros



animales:

«En este arte naturalista, ordinariamente colocado bajo el signo del interés, ella es la parte de la fantasía, la parte del sueño, que no los ha determinado ni el hambre ni el mundo real», sino más bien lo posible. Sin ni siquiera hablar de las manifestaciones no-figurativas –simples motivos geométricos– que le hacen decir a Michel Ragon, en *L'Aventure de l'art abstrait* (Robert Laffont, 1956), que «el arte abstracto no es para nada absolutamente nuevo».

El surgimiento del arte, continua Blanchot, «le abrió al hombre una estadía de excepción cerca de él mismo y cerca de la maravilla tras la cual necesitaba esconderse y borrarse para poderse descubrir; la majestad de los grandes toros, el oscuro esplendor de los bisones, la gracia de los caballitos, la liviandad soñadora de los ciervos y hasta el ridículo de aquellas vacas largas que saltan». No es un azar si el animal está omnipresente en las representaciones parietales: representar es además mantener a distancia aquella animalidad que se trata precisamente de conjurar o de expulsar. El arte es a la vez el vector y la escena de esta desnaturalización característica de una humanidad «que apenas si emergía de la noche animal». Durante muchos tiempos, los hombres «tuvieron lo esencial en común con los animales». Con el arte se produce un distanciamiento: «Con una especie de felicidad imprevista, los hombres de Lascaux harán sensible el hecho de que al ser hombres se nos parecían, pero lo hicieron dejándonos la imagen de la animalidad que abandonaban. Como si tuvieran que adornar un prestigio naciente con la gracia animal que habían perdido», escribe Bataille.

Muerte y transgresión

Paradójicamente, el hombre está con frecuencia ausente de aquellas grandes representaciones. Por supuesto que no siempre: la exposición organizada en el museo del Hombre lo muestra con abundancia. Pero los animales siguen estando super-representados. En Lascaux, anota Blanchot, «el hombre [...] solo está representado, y esto en algunos rasgos esquemáticos, en la escena del fondo del pozo, extendido entre un bisonte que enviste y un rinoceronte que se da vuelta». ¿Será quizás que aprehende precisamente a partir de ese momento, su irremisible sustracción del orden, del todo de la naturaleza? Para François Warin, «la desaparición del hombre ante el animal, característico del arte paleolítico, podría testimoniar la vergüenza de ser un hombre [...] y de tener aspiraciones completamente distintas». La conquista de la humanidad es una traición bajo ciertos respectos. La apertura al mundo del

arte es la entrada a la abstracción y al símbolo, que mata al mismo tiempo que recubre la cosa a la que sustituye. El «sujeto» mismo se pierde, irremediablemente, en el momento en que emerge. Cuando el hombre aparece sobre las paredes, con mucha frecuencia lo hace, como en Lascaux, en rincón disimulado, con su forma apenas dibujada, anota Bataille, en la *«puesta en juego de su propia muerte»*, de su evanescencia en las franjas del ser y del no-ser. Blanchot ve, en esta representación casi inaparente del hombre, *«la primera firma del primer cuadro, la marca dejada modestamente en un rincón, la huella furtiva, temerosa, imborrable del hombre que por primera vez nace de su obra, pero que también se siente gravemente amenazado por ella y quizás ya herido de muerte»*. Y termina resumiendo: *«El hombre latente siempre se ha sentido infinitamente débil en todo lo que lo ha hecho poderoso, ya sea que presente la carencia esencial que es la única que le permite volverse algo completamente diferente, ya sea que volviéndose otro, experimente, como una falta, todo lo que lo ha conducido a fallarle a lo que llamamos la naturaleza. Este vacío entre él y la comunidad natural, es lo que parece haberle revelado la destrucción y la muerte, pero es también de este vacío del que ha aprendido a servirse, no sin dolor ni retorno; uso y profundizamiento de su debilidad para volverse más fuerte.»*

Si el hombre emerge en la afirmación de una diferencia, de una separación que lo bruñe con el sello de la precariedad, esta afirmación debe llevarlo, anota Blanchot, hasta la posibilidad de su propia transgresión. *«El hombre no se vuelve un hombre por todo lo que él tendría de propiamente humano y que lo distingue de los otros vivientes, sino cuando se siente lo suficientemente firme como para concederse el poder ambiguo de aparentar romperlas y gloriarse a sí mismo, no por sus prodigiosas adquisiciones, sino por abandonarlas, abolirlas y, ¡ay!, expiarlas.»* A la *«primera transgresión»*, que arranca al hombre de la naturaleza, debe sucederle una segunda, que se atreve a regresarse hacia la animalidad y confirmar así la prohibición en el preciso momento en que se liberaba de ello. Comulgando con las bestias, el hombre parece perderse, pero en verdad se reafirma a través de esa pérdida. *«Se requiere de esta otra transgresión, [...] regreso a la inmensidad primera, pero se trata siempre de un regreso que es algo más que un retorno, porque él que reaparece [...] no se pierde solamente en un sueño de existencia total, sino que se afirma como lo que se añade a esta existencia y, más secretamente, como la parte ínfima que, a distancia y por medio de un juego ambiguo, se puede volver amo y señor de todo, apropiándose simbólicamente o comunicándose con él y haciéndolo ser.»* Este instante es por excelencia el de la fiesta, que instaura un estado de excepción: las pinturas de Lascaux *«están probablemente ligadas a ese movimiento de efervescencia, a esa generosidad explosiva de la fiesta, cuando, interrumpiendo el tiempo del esfuerzo y del trabajo, el hombre – entonces por primera vez verdaderamente hombre– regresa, en el júbilo de un breve intermedio, a las fuentes de la superabundancia natural, a lo que él no era cuando todavía no era.»*

Addenda

<Materiales para tener en cuenta en la discusión en torno a qué es un signo, qué es un símbolo, qué es el sentido y cuál es la importancia de la reaparición del estudio de la forma, la causa formal, las morfogénesis en ciencias y filosofía contemporáneas, y la importancia de las interfaces. L.A. Paláu>

Primero: sobre la noción de “símbolo” de Ortigues.

En efecto necesitamos interrogarnos sobre la etimología del término *símbolo*; ella nos revela que el verbo griego *symbolleîn* significa poner (*balleîn*) junto (*syn*), juntar, ensamblar. Esto remite a un procedimiento bien conocido por la tradición griega o romana: consistía en romper en dos una pieza de cerámica, cada compañero guardaba una mitad que, luego al reunirse con la otra siguiendo las líneas aleatorias de la fractura, podrá dar testimonio del pacto concluido. Un punto esencial que tendremos que aclarar es por qué el *symbolon* ha sido de entrada tomado como alianza o convención. Como escribe Edmond Ortigues, autor de uno de los mejores estudios aparecidos sobre el tema:

El *sym-bolon* consiste en la correlación entre elementos sin valor aislado, pero cuya reunión (*sym-ballô*) o el ajuste recíproco permite a dos aliados hacerse reconocer como tales, es decir como aliados entre ellos (*sum-ballontes*, contratantes). O también, los símbolos son valores distintivos que se oponen entre ellos, cuyas posibilidades de combinaciones significativas testimonian una regla de intercambios o de obligaciones mutuas: tu ley será mi ley. Dos ideas parecen pues esenciales: 1) el principio del simbolismo: vínculo mutuo entre elementos distintivos cuya combinación es significativa, y 2) el efecto del simbolismo: vínculo mutuo entre sujeto que se reconocen comprometidos el uno con el otro en un pacto, una alianza (divina o humana), una convención, una ley de fidelidad¹.

Así se comprende que toda comunidad se constituya en el proceso por el cual, a través de dicho pacto simbólico, se establece un *reconocimiento recíproco*. El proceso de simbolización es ante todo la entrada en un orden de reconocimiento público, en una comunidad en la que se comparte, una *κοινωνία*. Proceso que es el mismo del devenir humano como lo han comprendido muy bien muchos paleontólogos (cfr. nota 6♦♥). Pacto implícito que es el zócalo invisible de toda convención y de toda comunicación. Tras las huellas de Benveniste o de Jacobson, Ortigues comprende esta estructura simbólica, inmanente a la lengua misma, como la condición del proceso de significación. En efecto existe en el lenguaje un nivel implícito, no consciente, constituido por la interdependencia de los elementos diferenciales y opositivos (con los fonemas en el primer rango) que forma la armadura propiamente simbólica y que permite la emergencia misma del signo:

Los símbolos son elementos formadores de un lenguaje considerados los unos con respecto a los otros en tanto que constituyen un sistema de comunicación o de alianza, una ley de

¹ E. Ortigues. *Le Discours et le Symbole*. París: Aubier, 1962, p. 61.

♦♥ <de mi propio caletre añadiría: Alain Testard. *Sobre los dones y sobre los dioses. Antropología religiosa y sociología comparativa*. París: Errance, 2006. tr. Paláu – Envigado, co, julio – octubre de 2018. Pascal Picq. *Sapiens frente a sapiens. La espléndida y trágica historia de la humanidad*. Flammarion, 2019. Pascal Picq. *Primeros Hombres. A nuestra especie le encanta contar historias y sobre todo... las de sus orígenes*. Flammarion, 2018. tr. Paláu. Envigado, co, diciembre de 2019 - enero 6 de 2020. Pascal Picq, Michel Serres & Jean-Didier Vincent. *¿Qué es lo humano?* tr. Paláu. Medellín 2007 – 2015. Alain Testard. *La amazona y la cocinera. Antropología de la división sexual del trabajo*. Gallimard, 2014. tr. Paláu, Medellín, junio – julio de 2017>

reciprocidad entre los sujetos. Mientras que el signo es la unión de un significante y un significado, el símbolo es el operador de una relación entre un significante y otros significantes. Mientras que el signo propone un significado de otro orden que el significante, el símbolo pertenece a un orden de valores significantes que se presupone él mismo en su alteridad radical con respecto a toda realidad dada².

Este nivel del simbolismo en la lengua es el de la relación ilocutoria, de la inscripción del otro en el hecho mismo de hablar:

El lenguaje no puede *hablar de* (algo) sino porque posee una estructura interna de *hablarle a* (alguien). El signo *expresa*, mientras que el símbolo *testimonia* permanentemente la estructura del lenguaje como tal (...) El signo propone un sentido y presupone un lenguaje. El símbolo pertenece a la génesis de esta presuposición misma³.

Es en este punto y por este camino por donde se puede comprender el simbolismo como pacto implícito, y esto en su relación esencial con la estructura del don ceremonial como acto fundador del reconocimiento recíproco, en suma como *alianza*, lo que quiere decir unión aceptada de lo Mismo y de lo Otro. Es también sobre este punto que importa acoger la lección de Lévi-Strauss. Este último vio claramente en qué momento adviene la sociedad humana como un descuelgue global que constituye la emergencia del orden simbólico en tanto que sistema de términos diferenciales, condición de todo reconocimiento recíproco, de todo discurso articulado, de toda posibilidad de captar un orden en el mundo; se podría decir: de toda posibilidad de tener un mundo y no solamente un entorno.

Aquí se nos impone un primer balance. Para Lévi-Strauss es en un mismo movimiento en el que, en el hecho de la prohibición del incesto, se instituye la sociedad como orden de la cultura, como sistema de diferencias, como conjunto de términos y de relaciones provisto de reglas y como régimen de alianza. Por esto es una institución. Este proceso que no es consciente no por ello es menos racional en tanto que produce un orden. Es este orden el que Lévi-Strauss puede llamar *simbólico*, y ver en él el advenimiento de una sociedad propiamente humana. *Es también por esto y para esto que él puede hablar de un origen simbólico de la sociedad*. Esta formulación parece legítima precisamente en la medida en que se refiere al concepto literal de símbolo como pacto implícito, como procedimiento de alianza, como aparición y aceptación de reglas sociales que trascienden los procesos naturales de regulación de todo grupo animal. La lógica de la prohibición del incesto nos convence de que *la sociedad humana nace como hecho de alianza*; y nosotros podemos añadir: lo que significa el reconocimiento recíproco entre grupos diferentes y como compromiso, a través de las uniones exogámicas, de consagrar este reconocimiento y de indizarlo así en la renovación de las generaciones. Más aún, habría que decir que la prohibición apunta a que la sociedad humana se constituya en grupos diferentes con el fin de no quedar sometida al sólo vínculo consanguíneo; genera una separación en un campo donde la ley de naturaleza no se aplica, y a partir de tal división, comanda algunas uniones matrimoniales y excluye otras.

<Marcel Hénaf. *Claude Lévi-Strauss, el pasador de sentido*. pp. 95-100>

² E. Ortigues, *ibid.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 65.

Segundo: Invitación a leer por el momento la “introducción” a la obra de G. Chazal, *Interfaces, Averiguaciones sobre los mundos intermediarios*. Envigado, co: Piedra Rosetta, 2026.

Frases de dicho capítulo:

No se podía reducir el sentido a una misteriosa presencia, en una palabra, en un lenguaje. El sentido no se reduce al lenguaje, sino que lo desborda por todas partes. Perdura en el silencio.

poco a poco, en el curso de nuestras reflexiones, la noción de significación se encontró ligada a una noción mucho más general: la de *forma*.

Como las formas preceden y rodean el fenómeno humano, el sentido no compromete exclusivamente nuestra actividad parlante.

El orden de las cosas y el de nuestro entendimiento se inter-fieren sin que por ello el uno engendre al otro.

El retorno al concepto de *forma*, como sustituto o equivalente del de sentido o de significación.

La noción de forma convoca otra noción que el vocabulario de la informática ha antepuesto: se trata de la noción de interfaz. El término designa en informática todo dispositivo, lógico <programa> o material, que asegura la transferencia de la información de una parte del sistema a otra parte, o de un sistema a otro.

En torno a estas nociones de formas y de interfaces se anudan las cuestiones de la comunicación interhumana, y de la formación de una intersubjetividad. Sólo somos seres sociales por y a través de los artificios y de los artefactos. Porque al mismo tiempo pertenecemos y no pertenecemos al mundo natural, la interfaz es una necesidad. Ella es necesaria a la supervivencia de la especie que, contrariamente a las especies animales, no puede nunca coincidir plenamente ni con su medio ni consigo mismo. Nuestra presencia a las cosas y a los otros nunca es inmediata ni directa; tenemos siempre necesidad de intermediarios. No vivimos hundidos en nuestro medio, sino que debemos volvernos dueños de él; a la vez distinguirlo como otra cosa y hacerlo nuestro, plegarlo a nuestro uso. Sin esto seríamos rápidamente aplastados. De la misma manera tampoco podemos vivir solos; la especie humana es desde los orígenes una especie gregaria. Estas comunidades se elaboran sobre relaciones complejas entre los individuos, pero esas relaciones no pueden tampoco sostenerse en la pura presencia del otro.

Todavía ahí se revelan como necesarios numerosos intermediarios a través de los cuales se elaboran los lazos sociales. Ciertamente que abordamos acá el problema de los mensajes que no cesamos de intercambiar con nuestros semejantes. Por eso la interrogación sobre el signo, el símbolo y el lenguaje.

Incluso si nos hemos negado a reducir el sentido al lenguaje, podemos todavía aclarar su uso desde un punto de vista que consiste en considerarlo como una interfaz típicamente humana, constituida en los márgenes de la naturaleza y de la cultura, de lo espontáneo y de lo elaborado, de lo innato y de lo adquirido. Sin embargo, tener en cuenta la constitución de las comunidades humanas conduce a muchas otras cosas. El extraordinario desarrollo de los instrumentos de comunicación, el acortamiento de las distancias, la constitución de un universo virtual, están en el primer rango de las preocupaciones inducidas por estas cuestiones.