ALTERIDADES, 1993
3 (5): Págs. 35-50

Salvajismo, civilización y modernidad: la etnografía frente al mito

ROGER BARTRA[*]

Este ensayo propone una discusión sobre algunas de las formas nuevas en que se puede abordar el tema de la "civilización", mediante ejemplos concretos. El estudio etnográfico de la manera en que los antiguos mitos son absorbidos por la modernidad occidental, nos da claves sobre la construcción de las identidades y de los sistemas de legitimación en las sociedades contemporáneas, y nos permite hacer una crítica de la etnografía estructuralista. Los antropólogos pueden aplicar las técnicas de observación y de reflexión etnográfica a los problemas de la historia de la civilización moderna. Creo, además, que la observación etnográfica puede ser aplicada provechosamente a las manifestaciones elitistas de la cultura, y no sólo a sus expresiones populares.[1] Es necesario localizar a lo largo de las metamorfosis de la cultura moderna ciertos puntos de articulación, en los cuales los viejos mitos se refuncionalizan.

Para plantear este problema me propongo estudiar las transformaciones del mito del hombre salvaje, en algunos momentos sintomáticos de su evolución. Se trata de abordar la historia iconográfica, literaria y científica de los mitos desde el punto de vista de la etnografía. Me referiré a diversos momentos, pero me extenderé solamente en el estudio de unos grabados de Durero, examinados desde una perspectiva etnográfica, que ejemplifican la inquietante mutación de un antiguo mito en los albores de la modernidad. Esta mutación, que significó la invención del buen salvaje mucho antes de que la Ilustración francesa lo entronizase, permitió que el mito sobreviviese hasta nuestros días. En este ensayo continúo las reflexiones que inicié en mi libro *El salvaje en el espejo* (1992), donde expongo ampliamente los antecedentes históricos del mito. Quiero iniciar esta discusión mediante un experimento etnográfico que puede realizarse hoy en día fácilmente en los Estados Unidos.

* * *

Un grupo de hombres salvajes se reúne en los bosques de Minnesota para celebrar un ritual mitopoético. Comienza con un ejercicio de "nombramiento" en el que cada uno, después de decir su nombre, habla de sus experiencias. El ejercicio, que ocurre en 1989, es dirigido por un personaje llamado Pastor Buenaventura. A esta ceremonia no pueden asistir mujeres y dura dos o tres días. Los salvajes se forman en círculo, crean un espacio ritual y se pasan unos a otros un bastón. De acuerdo a una tradición indígena, el que sostiene el bastón puede hablar cuanto tiempo lo desee sin ser interrumpido por los demás que lo escuchan. Cuando todos terminan de hablar, bailan desenfrenadamente, baten el tambor, caminan a gatas por el suelo como animales, aúllan, se olisquean entre sí, se ponen máscaras que ellos mismos han confeccionado durante la reunión y entrechocan sus cabezas como machos cabríos o renos. Creen que deben matar al niño que aún llevan dentro, para liberar una fuerza interior masculina reprimida. El ritual busca conectar a los hombres con un padre-tierra al que han perdido. En ocasiones alguien recita unos versos:

> Las fuertes hojas del maple
> se hunden en el viento, y a desaparecer nos llaman

* Investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y profesor de FLACSO, México

> en los yermos salvajes del universo
> donde nos sentaremos al pie de una planta
> y viviremos para siempre como el polvo

Hay centenares de grupos como éste en los Estados Unidos en las más diversas regiones. Un practicante del ritual, celebrado en Topanga Canyon, declaró: "cantábamos y sudábamos y chillábamos y gritábamos. Era divertido y edificante porque ello implicaba rezos y mucha afirmación. La gente hablaba sobre el dolor." El dirigente de la ceremonia suele explicar a los participantes el sentido de los rituales. Uno de ellos decía en Santa Fe que era un error creer que nuestras necesidades pueden ser satisfechas:

> Las necesidades son manifestaciones del alma. Deben preguntarse: ¿qué necesita la necesidad? Dejen que la necesidad surja realmente. Díganlo en voz alta. Escúchenlo en su propio cuerpo. Canten las tristezas. Quéjense. Sientan la carencia como una carencia, en lugar de pensar en lo que podría satisfacerla.

El principal objetivo de estas ceremonias es la recuperación del hombre salvaje que subsiste reprimido en el fondo de cada varón.

Estos rituales salvajes son parte de un movimiento moderno, encabezado por el poeta Robert Bly, que pretende encauzar las frustraciones de muchos hombres hacia una nueva forma de liberación masculina.[2] Lo interesante es que este sensible poeta de inspiración bucólica ha construido su propuesta a partir del antiguo mito del hombre salvaje, y toma como eje de su interpretación un cuento recopilado por los hermanos Grimm en el siglo XIX. No deseo detenerme aquí a explicar el complejo proceso que, a fines del siglo XX, ha impulsado a miles de varones en los Estados Unidos a canalizar sus angustias por medio de un culto del hombre salvaje. Quiero, eso sí, destacar el hecho inquietante de que un antiguo mito, reinterpretado por un poeta, logra ejercer una gran influencia en el corazón mismo de la más poderosa de las civilizaciones industriales de nuestra época. El núcleo de la leyenda que utiliza Robert Bly es la historia de un hombre salvaje, llamado Juan de Hierro, que es encerrado por el rey en una jaula y que es liberado por su hijo. Según Bly (1990: 6), el antiguo mito sugiere que en el fondo de la psique de todo hombre moderno yace un gigantesco ser peludo y primitivo. Es necesario, afirma, que la cultura contemporánea establezca contacto con este hombre salvaje que se asocia con las tendencias sexuales e instintivas. La interpretación de Bly, de inspiración jungiana, tiene el mismo defecto que los famosos análisis que hicieron Erich Fromm (1951) y Bruno Bettelheim (1977) de la leyenda de la Caperucita Roja: simplemente atribuye al salvaje una función simbólica –similar a la asignada al lobo que devora a la abuela y a Caperucita–, que sólo tiene sentido si la comprendemos como una imposición ahistórica de los dogmas psicoanalíticos del siglo XX a un mito cuyo complejísimo desenvolvimiento y gran difusión a lo largo de milenios es preciso tomar en cuenta.[3] En realidad es necesario observar el fenómeno desde otro punto de vista: las interpretaciones modernas de Bly, lo mismo que las de Bettelheim y Fromm, son un eslabón reciente de la misma cadena mitológica que pretenden analizar. Quiero decir que ellos no son sólo descodificadores del mito sino, principalmente, parte de la historia del mito, y en este sentido pueden ser vistos como Geoffrey de Monmouth (1986) o como Paracelso (1983) quienes, uno en el siglo XII y el otro en el siglo XVI, retomaron e interpretaron el tema del hombre salvaje.

Estamos, pues, enfrentados al problema de la continuidad del mito durante un tiempo muy prolongado y, más específicamente, a la dificultad de comprender las conexiones entre la tradición popular oral y su recuperación por las formas escritas y cultas de codificación mitológica. Dejaré para otro momento el tema de la resurrección, en la segunda mitad del siglo XX, de movimientos primitivistas como el que encabeza Robert Bly, que sin duda ofrecen un ejemplo vivo de la forma en que la élite intelectual recicla y transfigura antiguas tradiciones. En este caso, Bly utiliza como fuente del mito una versión recogida, corregida y elaborada por los hermanos Grimm a principios del siglo XIX.

Aunque sin duda su origen se remonta al medioevo, los hermanos Grimm dejaron en la transcripción del cuento, titulado *Der eisenhans*, las improntas de su visión romántica.[4] Nos encontramos aquí con un ejemplo especialmente interesante de la forma en que la élite culta refuncionaliza los cuentos y mitos populares. En realidad los hermanos Grimm no tomaron los cuentos de fuentes campesinas, sino que fueron por lo general transcritos de los relatos que les hicieron sus amistades, en muchos casos mujeres educadas de la burguesía o de la aristocracia alemanas que, a su vez, los habían leído en libros franceses (de Perrault principalmente) o los habían escuchado de sus nanas y sirvientas. Pero esto no lo supieron los folkloristas que durante todo el siglo XIX se interesaron enormemente y discutieron incansablemente los cuentos de los hermanos Grimm, quienes no solían citar las fuentes de los textos recopilados.[5] El verdadero origen de los cuentos no se conoció sino hasta que, poco antes de terminar el siglo XIX, Hermann Grimm, hijo de Wilhelm, le permitió a

Johannes Bolte consultar ejemplares de las primeras ediciones de los cuentos que habían sido anotadas por los recopiladores. En las notas marginales, escritas a mano, asignaban nombres a los textos, lo que permitió comprender que las verdaderas fuentes de los cuentos eran exclusivamente amigos cercanos de los hermanos Grimm y sus familiares (Bolte y Polivka, 1913: 32).[6] El problema radica en que, gracias a los intermediarios, quedaba eliminado de los relatos todo lo que ellos no consideraban interesante para transmitírselo a los Grimm y todo aquello que los sirvientes creían que podía ofender a sus señores, ya fuera por obsceno o por manifestar rencores de clase. A esta selección se agregaba la que hacían los propios hermanos Grimm, que eliminaban lo que no les parecía artístico. El cuento sobre el hombre salvaje, *Der eisenhans*, fue proporcionado por la aristocrática familia von Haxthausen, que fue una de las principales agencias recopiladoras de cuentos para los Grimm (casi un tercio de los cuentos procede de esta familia).[7] Hoy sabemos, gracias al descubrimiento de sus verdaderas fuentes, que estos cuentos no tienen el carácter popular que se les asignó en un principio; ello ha ocasionado no pocas fracturas en el edificio de los estudios del folklore europeo, en cuyos cimientos se encuentran los famosos *Kinder-und Hausmärchen*. Sin embargo, como lo ha señalado Heinz Rölleke (1988: 109), hemos ganado la posibilidad de iluminar el fascinante y multifacético fenómeno que provocó que los cuentos de los Grimm se convirtiesen en la obra alemana más traducida, más publicada y mejor conocida de todos los tiempos. El proceso civilizatorio, o de aburguesamiento y modernización, que sufrieron los relatos recopilados por los hermanos Grimm, hasta convertirlos en uno de los libros más leídos del mundo, no es un fenómeno inédito en la historia de los mitos; por el contrario, es una manifestación moderna del extraño proceso que permite localizar los nexos y las coyunturas que explican la continuidad, a veces milenaria, de algunos mitos.

El cuento ha sido recogido en diversas variantes, algunas de las cuales dan al hombre salvaje el nombre de Merlik, Murlu o Merlín, lo que conecta la tradición oral con el texto de Geoffrey de Monmouth, la *Vita Merlini*, donde el legendario adivino de la literatura arturiana se vuelve salvaje y es capturado por los hombres del rey. La versión oral francesa que Delarue y Tenèze consideran prototípica ofrece un gran interés, pues nos muestra un cuento seguramente mucho más cercano a la forma medieval que la presentada por los hermanos Grimm. En este cuento, el salvaje es un ser bondadoso y noble que es encerrado por el rey en una jaula; el hijo del rey lo libera a cambio de que el salvaje le devuelva una naranja con la que jugaba el niño. El pequeño, que es la versión masculina de la Cenicienta, es castigado por su padre y condenado a muerte, pero el hombre salvaje, agradecido, le regala al niño un anillo mágico que lo vuelve todopoderoso y lo salva.[8]

Este cuento es una de las versiones más frescas y vivas que podamos tener hoy de lo que durante el Renacimiento fue una extendida y antigua tradición popular de leyendas y cuentos sobre el hombre salvaje.[9] Cuando cuentos como éste comenzaron a ser recopilados y clasificados sistemáticamente en el siglo XIX, se generó una gran polémica y surgieron muchas interrogantes: ¿cómo habían logrado sobrevivir leyendas y mitos de la antigüedad grecorromana y oriental? ¿Cómo podrían explicarse los elementos irracionales, demenciales, monstruosos y sobrenaturales que aparecen con tanta frecuencia en los cuentos populares? Cuando el gran folklorista escocés Andrew Lang (1910) preparó la introducción a los *Kinder-und Hausmärchen* de los hermanos Grimm intentó responder estas preguntas. Se oponía a las tesis de Max Müller, cuyos

estudios filológicos lo llevaron a la conclusión de que los ancestros de los griegos y de los hebreos no podían haber pasado por un periodo en que predominasen las desagradables costumbres de los salvajes (véase Lang, 1873: 618-631) y establece, basado en las teorías evolucionistas de Tylor, que los cuentos populares tienen su origen en un primitivo estado salvaje (*savage*, Lang usa la palabra de raíz latina, no la sajona *wild*). Los cuentos primitivos fueron elaborados por los antiguos griegos (y por otras civilizaciones antiguas) hasta convertirlos en mitos complejos; según Lang, los cuentos populares, como los recopilados por los hermanos Grimm, ocupan un lugar intermedio, en el proceso evolutivo, entre las historias relatadas por los salvajes y los mitos de las civilizaciones antiguas. De esta forma se explicaban las peculiaridades irracionales de los cuentos: precisamente su irracionalidad era la prueba de que los cuentos eran previvencias –en las regiones rurales de Europa– del estado salvaje original del hombre. Pero quedaba un problema por resolver: ¿cómo podía explicarse la enorme difusión de los cuentos populares, con el mismo motivo y similar relato, en culturas diferentes y en regiones muy alejadas? Lang admite que no tiene una contestación precisa a esta pregunta, pero señala que podría deberse a la "identidad de la fantasía humana" en todo el mundo; en tanto que los elementos irracionales de los cuentos y los mitos son supervivencias de "las cualidades de la imaginación incivilizada".

Los difusionistas criticaban a Lang por hacer un énfasis excesivo en la transmisión vertical de mitos (persistencia en el tiempo) y por despreciar la transmisión lateral (dispersión en el espacio); la polémica entró en un callejón sin salida, pero difusionistas como Joseph Jacobs establecieron puntos importantes. Se percataron, con mayor claridad, de que el mito se transmitía con mucha frecuencia sin el contexto cultural que lo había generado y subrayaron el hecho de que las supervivencias se habían transmitido cuando ya habían alcanzado el estado de supervivencias. A partir de esto Jacobs (1894: 129-146) estableció su teoría de la *supervivencia del cuento popular más apto*, de manera que su persistencia y difusión dependía del grado de habilidad artística que se agregaba al mito, que partía de los cuentos "informes y vacíos" de los pueblos salvajes (lo que explicaría la gran influencia de los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm).

Como puede verse, en estas discusiones encontramos ya esbozadas las tres grandes interpretaciones que se ofrecen al estudioso de los mitos y su pervivencia: a) el mito *evoluciona* a partir de una fuente primigenia; b) el mito se *difunde* en la medida de su aptitud; c) los mitos derivan de la *identidad* estructural del espíritu humano. Todavía hoy seguimos discutiendo estas interpretaciones, aun cuando se formulan de manera diferente.[10]

Me parece que el cuento de Juan de Hierro, el salvaje enjaulado por el rey, contiene un elemento que nos permitirá arrojar un poco de luz sobre los problemas de la *longue durée* de los mitos, para usar la expresión de Braudel. Este cuento nos presenta un hombre salvaje que se presta bondadosamente a ayudar al hijo del rey, como retribución por haberlo liberado; se trata de un *salvaje noble*, que es capaz de hacer a un lado su ferocidad natural para dar poder y riquezas al niño que ha robado la llave que le permite escapar. Hay que señalar que este hecho paradójico –la existencia de un salvaje bueno– es un aspecto marginal, que sólo aparece embrionariamente en la tradición medieval del *homo sylvestris*. Los salvajes eran seres feroces que solían ser cazados por los señores, pues asolaban con su agresividad a los aldeanos. No se suponía que pudiesen ser personajes benefactores. Por su parte, la imagen de las mujeres salvajes, debido a su carácter maléfico, se asociaba a veces con la brujería; pero en general es posible comprobar que estas mujeres de los bosques constituían un grupo de leyendas separadas: las silvanas que menciona Burchard de Worms, la *raue* Else que seduce a Wolfdietrich, la horrible Faengge de enormes pechos o la peluda Skogsnufra de Suecia. El mejor relato que nos ha llegado de la mujer salvaje medieval lo escribió con gracia extraordinaria Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en el *Libro de Buen Amor*. La salvaje Alda, la cuarta serrana con que se topa el narrador, notable por su gran lujuria y extrema fealdad, es gigantesca.

La imagen más extendida del hombre salvaje contrasta con la que refleja el cuento de Juan de Hierro, donde aparece un salvaje noble. Lo interesante es que este contraste está conectado a un proceso de transición, que se inicia durante el Renacimiento y que da origen a la versión ennoblecida del hombre de la naturaleza, que se desarrolla entre los siglos XVI y XVIII.

Mircea Eliade (1955: 231) sostiene que el mito del buen salvaje no es más que un relevo y una prolongación del mito de la Edad de Oro, del paraíso perdido y de la perfección original de los tiempos primordiales, que encontramos tanto en las antiguas civilizaciones europeas y orientales como en las culturas primitivas (véase además Levin, 1969). Sin duda durante la Edad Media se conservó la imagen mítica del hombre natural descrito por Hesíodo y Horacio, y que fue recogida tanto por Pedro Mártir y Las Casas como por la literatura pastoral. Pero hay que señalar también que durante muchos siglos la cultura religiosa medieval

condenó al hombre en estado natural, como se puede comprobar en los numerosos libros de penitencia y tratados confesionales, cuyos autores como dice Aron Gurevich "asumían que era inevitable el conflicto entre el *homo naturalis* pecador e incivilizado y el *homo Christianus*, el hombre correcto que sigue las enseñanzas cristianas". (1988: 26)

Yo creo que el mito del buen salvaje no es simplemente una prolongación de los antiguos sueños en una Edad de Oro perdida, sino que proviene de una mutación en la figura del *homo sylvaticus* medieval, que a su vez se conecta con las leyendas grecorromanas de sátiros, faunos y centauros; el hombre salvaje no es un espectador o un habitante de la naturaleza primordial: él mismo es un ser animal. Los habitantes de la Edad de Oro o del Edén no eran seres salvajes. A diferencia de los pastores que viven pacífica y bucólicamente en contacto con la naturaleza, o de Adán y Eva en el Paraíso, los salvajes son ellos mismos seres semibestiales. En todo caso, más que una lenta evolución del mito del paraíso original, encontramos su *confluencia* conflictiva y contradictoria en el mito del *homo sylvestris*. Es muy probable que esta confluencia se haya producido primero en las creencias populares, donde la influencia de la teología era menos fuerte, y haya pasado posteriormente a las expresiones cultivadas de escritores como Montaigne. Personajes del tipo de Juan de Hierro son indicios de que en la cultura popular medieval se desarrollaron elementos que, si bien marginales, formaron un punto de partida para el desarrollo de la imagen de un salvaje virtuoso, tan necesaria para la configuración del pensamiento renacentista y moderno. La continuada influencia de la imaginería ligada a la Edad de Oro contribuyó seguramente a modelar las nuevas formas que fue adoptando el mito del hombre salvaje.

También es posible documentar otras tendencias que, en el seno mismo del pensamiento cristiano, auspiciaron una apreciación positiva del hombre salvaje. Con gran sensibilidad Michel de Certeau comprendió que la figura del salvaje emana naturalmente del misticismo y prepara el camino para la definición –por contraste– del *homo oeconomicus*, en la medida en que este último se presenta como la inversión del místico. Al igual que el salvaje, el místico se opone tanto a los valores del trabajo, como al orden económico y político que se consagran en el siglo XVII: iletrado iluminado, monje inflamado o profeta vagabundo, el místico de los siglos XVI y XVII será vencido, pero su silueta aplastada contribuirá a perfilar el hombre nuevo de la modernidad. (Certeau, 1983: 277-405) Estos santos salvajes, capaces de comunicarse directamente con Dios, tienen una larga historia desde la época de los padres del desierto egipcio. En el siglo XVI la tradición mística, cuyo salvajismo radica en saltarse las instituciones religiosas salvadoras para establecer comunicación directa con el Señor, adquiere proporciones importantes; Juan de la Cruz (*Cántico Espiritual* 6) le exige a su Dios:

> Acaba de entregarte ya de vero;
> no quieras enviarme
> de hoy ya más mensajero
> que no saben decirme lo que quiero

La animadversión contra los "mensajeros", intermediarios entre los hombres comunes y la divinidad, respondía a un impulso popular que desconfiaba de las instituciones eclesiásticas establecidas, y que contribuyó a crear un clima espiritual favorable para la exaltación de la pobreza, la apertura de caminos de unión con Dios para todos y la reivindicación de la vida salvaje y sencilla. No en balde la teología institucional veía con malos ojos a los místicos que, como el maestro Eckhart, propiciaban que mucha gente creyese en la posibilidad de unirse con el mismísimo ser de Dios: temían que ello pudiese tener –y de hecho tuvo– serias consecuencias teológicas y políticas (véase Ozment, 1980). Una de las consecuencias del nuevo espíritu fue, sin duda, el gran movimiento reformista encabezado por Lutero. Por lo que se refiere al tema que nos ocupa, desde el siglo XV encontramos en tapiceros, grabadores y pintores, con actitudes a veces más sensibles a la cultura popular que los escritores, la expresión iconográfica de nobles salvajes haciendo una vida familiar pacífica en los bosques y las montañas.

Estudios recientes han mostrado la importancia de la polaridad salvaje/domesticado en los tapices de Basilea y Estrasburgo del siglo XV, donde se muestra una gran variedad de hombres salvajes que aparecen con frecuencia en escenas paradisiacas, pastorales y agrícolas. (Rapp Buri y Stucky-Schürer, 1990) A lo largo de los siglos XV y XVI diversos grabadores y pintores desarrollaron la nueva imagen de un hombre salvaje pacífico, capaz de vivir en familia monógama con sus hijos: Martin Schongauer, Jean Bourdichon, el Maestro bxg y Hans Schäuffelein nos han dejado grabados e ilustraciones con imágenes de este nuevo silvestre, que representa una alternativa idílica y virtuosa a los males del mundo civilizado. Este último hizo un grabado en 1530 para ilustrar un poema de Hans Sachs; el texto es uno de los más sintomáticos e interesantes ejemplos de la transición del mito del hombre salvaje. El grabado que lo ilustra representa una mujer salvaje desnuda mirando a su pareja y un hombre salvaje que sostiene un largo garrote; ambos

llevan guirnaldas en la cabeza y ramas de vid enrolladas en sus cuerpos velludos cubren sus sexos; acarician la cabeza de dos niños salvajes, uno de los cuales sostiene a un perro con una correa.[11] El poema de Hans Sachs no puede menos que hacernos meditar sobre el hecho de que hace más de cuatro siglos este poeta utilizó el mito del *homo sylvestris* de manera similar a como hemos visto que Robert Bly lo ha hecho en los Estados Unidos de hoy. Hans Sachs –el más célebre de los maestros cantores, gracias a Wagner– conocía perfectamente la leyenda del hombre salvaje, pero decidió en uno de sus poemas presentarnos su imagen invertida, bajo la forma de unos seres puros, sencillos y humildes que denuncian las atrocidades de la so-ciedad mundanal. El poema está construido en la tí-pica forma monótona de las *doléances* o *Klagreden* medievales, que expresaban quejas lastimeras contra los males del mundo. (Schweitzer, 1887) Su título es revelador: *Lamento de los salvajes del bosque sobre el pérfido mundo* (Sachs, 1870-1908: III, 561-64) y comienza así:

> Oh Dios, qué podredumbre en todo el mundo
> Con qué fuerza se impone la perfidia
> Qué dura prisión sufre la justicia
> Y la injusticia, con qué fuerza brilla[12]

Aunque Hans Sachs era una persona fundamentalmente religiosa, que apoyó con incansable fervor a Lutero, su obra se encuentra en las antípodas del misticismo. La suya es una poesía terrenal que trata los temas de la vida cotidiana, que preocupaban a las personas comunes y corrientes; como ha escrito Mary Beare, era "un zapatero –un hombre ordinario– que escribía para el hombre de la calle", que no se interesaba por los misterios de la naturaleza o del alma ni se preocupaba por invitar a una sublime renuncia ante los males del espíritu; no era el cantor angustiado que presenta Wagner en la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg*. (Beare, 1983) Hans Sachs posiblemente tomó su figura del hombre salvaje del popular carnaval de Nuremberg, donde desfilaban actores con los típicos disfraces de hierba y hojas, rodeados de una turba infernal de seres monstruosos, y lanzando fuegos artificiales. (Bernheimer, 1952: 61-62) No le preocupó la dimensión metafísica o teológica del *Wilde Mann*, pero decidió despojarlo de su naturaleza maléfica para ponerlo como un ejemplo de conducta virtuosa, enfrentada a la corrupción mundanal de la que se queja en repetitiva jeremiada:

> Qué malherida ha quedado la fe
> Cómo se ha reducido la paciencia
> La devoción, cómo se ha ido extinguiendo
> Y se hace burla de la disciplina

Hay que señalar que el uso de una figura bestial para poner en su boca lamentos, quejas e ironías contra las miserias y perversiones humanas es un recurso frecuente en la literatura medieval. El mismo Sachs escribió otro poema[13] donde el quejoso es un lobo mucho menos malo que el hombre, "aunque no es más que un animal sin razón, que no ha recibido como herencia ni la capacidad de discernir el bien del mal, ni la revelación de la santa doctrina cristiana, con su promesa de vida eterna". (Sachs, 1870-1908: III, 554) El *Lamento del lobo sobre los malvados hombres*, que usa la misma irónica inversión de valores que el *Lamento del hombre salvaje*, tiene su raíz en la antigua tradición, que se extendió durante el Medioevo, de contrastar el comportamiento animal con el humano, o de trasladar las costumbres sociales a personajes animales. Dos ejemplos importantes son el *Roman* de Renart y, de Ramon Llull, el *Libre de les bèsties*. Encontramos en Sachs la continuación de esta tradición medieval, la misma que podemos reconocer en el cuento de Juan de Hierro, donde el horrible hombre salvaje, que ayuda al niño, es un ser benéfico que contrasta con la extrema perversidad del rey.

El mismo recurso de comparar el odioso mundo humano con el de las fieras fue usado un siglo después por Gracián para exaltar al hombre de la naturaleza, que ha nacido entre las bestias, frente a una humanidad perversa; en *El criticón* dice que "si los hombres no son fieras es porque son más fieros, que de su crueldad aprendieron muchas veces ellas" y que se hallarán "muy pocos hombres que lo sean; fieras sí, y fieros también, horribles monstruos del mundo." (Gracián, s/f: I, iv) Hay, pues, una continuidad en el uso del hombre feral o de los animales como recurso irónico. Y sin embargo encontramos, embrionariamente en el poema de Sachs y en forma desarrollada en Gracián, un cambio fundamental: lo que era un rasgo marginal de la literatura folklórica o un recurso satírico para criticar a la sociedad, se va convirtiendo en una idea fundamental en el pensamiento europeo. Me refiero a la noción de que el lado natural o animal del hombre tiene un carácter benévolo y virtuoso. No es que la idea estuviese ausente de la cultura europea, de ninguna manera, lo que observamos ahora es su codificación en una poderosa figura mítica, capaz de sintetizar alegórica y metafóricamente un problema esencial en la gestación de la identidad de la civilización occidental. El mejor analista del tema del *homo sylvestris*, Richard Bernheimer, comparó no sin un dejo de ironía esta tradición que se observa en Hans Sachs con las

transformaciones experimentadas por los filósofos de la Ilustración: el pecado original no se extiende al hombre salvaje, que se comporta con bondad sin hacer ningún esfuerzo ni contar con ayuda sobrenatural, lo que nos recuerda a Rousseau

> ...cuando nos damos cuenta de que esta recompostura de la personalidad humana no se debe a un proceso interno de purificación, sino meramente a un cambio de su ambiente social, un retorno a la vida natural que, a través de una alquimia extraña e inexplicable se muestra capaz de transmutar el alma del hombre y expulsar el mal de ella. (Bernheimer, 1952: 115)

Esta rara alquimia hace referencia precisamente al problema que estoy exponiendo, el de la transmutación del mito del hombre salvaje. Lo que observamos, afirma Bernheimer, es un cambio histórico del medio social, que ahora necesita proyectar el mito de la bondad natural del hombre. Efectivamente, los mitos –como he concluido en otro texto– no contienen las causas de su evolución, sino que su misma constitución parece condenarlos a la inmutabilidad y, por ello, a morir si el ambiente social y cultural se transforma. Lo que nos permite entender su permanencia es que ciertas facetas del mito, muchas veces marginales, se adaptan a las nuevas condiciones.[14] En la parte final del poema, Hans Sachs desarrolla las facetas marginales del mito del hombre salvaje, al mismo tiempo que conserva los rasgos típicos que permiten identificarlo:

> Con hierbas y follaje nos vestimos
> Y nos sirven de cama y de cobija
> Una cueva en la roca es nuestra casa
> De donde nadie expulsa a los demás
> ...
> Viviendo unidos y en fraternidad
> Entre nosotros nunca hay altercados
> Y cada uno hace por los otros
> Lo que quisiera que hiciesen por él
> ...
> Así con humildad y sencillez
> Aquí abajo pasamos nuestro tiempo
> Hasta que un día se produzca un cambio
> Por todo el ancho mundo, cuando todos
> Se hayan vuelto leales y piadosos
> Y prefieran ser pobres y sencillos
> Tal vez entonces salgamos del bosque
> Y habitemos entre la turba humana

El tema de la bondad básica del hombre natural fue desarrollado admirablemente en la misma época, pero en el otro extremo de Europa, por fray Antonio de Guevara, el gran moralista franciscano español cuya prosa influyera en Montaigne y en toda la cultura europea del siglo XVI.[15] En una famosa narración contenida en el *Reloj de príncipes* aparece un personaje, el villano del Danubio, que es una de las más antiguas encarnaciones del buen salvaje. El texto, escrito hacia 1520 y publicado en 1529, pone en boca del emperador Marco Aurelio la historia de un villano que se presenta ante el senado romano para exponer las desdichas y penurias de los pueblos del Danubio sojuzgados por Roma. Este personaje, cuyo nombre es Mileno, es caracterizado como un hombre salvaje, con sus atributos típicos: peludo y barbado, lleva un árbol en la mano y más parece una bestia que un ser humano. El paralelismo entre el poema de Sachs y el discurso del villano del Danubio ante el senado es un síntoma revelador de que en Europa una nueva forma de pensar se está tejiendo en torno al mito del hombre salvaje. El villano expresa quejas similares a las que Sachs puso en boca de los hombres salvajes:

> Yo veo que todos aborrecen la soberbia, y ninguno sigue la mansedumbre;
> todos condenan el adulterio, y a ninguno veo continente;
> todos maldicen la destemperanza, y a ninguno veo templado;
> todos loan la paciencia, y a ninguno veo sufrido;
> todos reniegan de la pereza, y a todos veo que roban. (Guevara, 1953: 161-162)

Este admirable villano salvaje tiene una figura horrenda y animal, que contrasta con la extraordinaria racionalidad con que expresa las quejas de un pueblo aplastado y humillado por el imperialismo romano. Su aspecto físico es una versión masculina de las agresivas serranas del arcipreste de Hita.

He mencionado hasta ahora cuatro ejemplos que ilustran sintéticamente la manera en que el mito del hombre salvaje se expresaba en las grandes tendencias que cruzaron el turbulento siglo XVI europeo: el paganismo que pervivía en el folklore (cuento de Juan de Hierro), el misticismo que exaltaba la comunicación natural con la divinidad, el espíritu popular de la Reforma que criticaba agriamente la corrupción mundanal (Sachs) y el humanismo renacentista cristiano que rescataba la voz de los oprimidos (Guevara). Es importante destacar que estas manifestaciones del mito provienen de contextos culturales, religiosos y políticos completamente diferentes y, en no pocas ocasiones, totalmente opuestos. Lo mismo se puede decir que ocurre con las expresiones más cultas y sofisticadas del mito, como las que encontramos en Ariosto,

Montaigne, Shakespeare, Spencer y Cervantes. Ciertamente, Orlando, Cardenio, el caníbal americano, Caliban y Sir Satyrane pertenecen a contextos culturales heterogéneos y contradictorios; no obstante, como he mostrado en otro lugar (Bartra, 1992: III), en su conjunto constituyen la figura del salvaje, que atraviesa las más diversas fronteras, nos revela la presencia de un proceso profundo que transcurre a pesar de las enormes diferencias contextuales. Gracias a sus raíces en la cultura popular, la figura del hombre salvaje se desarrolla en estratos más profundos de la mentalidad europea. Su resurgimiento en la literatura y el arte del Renacimiento lo prueban. El mito del hombre salvaje contradice muchas de las concepciones dominantes, pero como su forma peculiar de manifestarse en el arte y la literatura evita la confrontación, su influencia polivalente se va expandiendo por los más variados canales. El mito, esencialmente laico y profano, forma parte de una tendencia que aprovecha la materia mítica antigua y medieval para ampliar la noción secular de una base natural del comportamiento humano. Mucho después, en los siglos XVII y XVIII, las nuevas ciencias naturales asegurarán el avance impetuoso del mito, que se convertirá en una de las ideas motrices más poderosas de la modernidad. Pero para que ello pudiese suceder, el mito del salvaje realizó un lento trabajo de preparación de un terreno secular que permitiese pensar y sentir los problemas morales y políticos, sin necesidad de acudir a las instancias sagradas. Para ello, el mito tuvo que adaptarse a las diversas texturas del gran tapiz de la cultura europea del siglo XVI: el salvaje renace como virtuoso luterano, místico iletrado, aldeano católico, monstruo bondadoso, ironía erótica, caballero gótico, furia pasional, antropófago o melancólico. Un panorama más completo del inmenso mosaico del mito del hombre salvaje durante el complejísimo proceso de transición que fueron los diversos renacimientos europeos (desde el temprano italiano hasta los tardíos alemán y español) sólo puede ser fruto de una larga y ardua búsqueda y recopilación de datos. Esta tarea se encuentra aún en sus etapas iniciales, de manera que sólo contamos con indicios relativamente aislados de la casi increíble plasticidad de este mito. No obstante, es posible abordar el examen de la plasticidad del mito de otra forma: en espera de que las piezas del rompecabezas se vayan acumulando, podemos fijar nuestra atención, de manera experimental, en algún caso singular y concreto en el que podamos estudiar una combinatoria de ingredientes tradicionales culturalmente heterogéneos, que produzca un resultado (una mutación) capaz de insertarse en forma nueva en las tendencias que modelan la incipiente fisonomía de la modernidad occidental.

Me parece que el grabado a buril llamado *Hércules* de Durero puede ser un fértil campo de experimentación etnográfica. En este grabado, realizado en 1498, aparece un tema extraño e insólito: un sátiro con su familia (su mujer está recostada sobre él y su niño está corriendo, sujetando un pájaro en la mano). En otro grabado, fechado en 1505, Durero presenta de nuevo el tema de la familia del sátiro, pero esta vez sin los otros dos personajes que aparecen en el grabado de 1498. La diferencia es que, mientras en el segundo grabado la familia está gozando idílica y tranquilamente de la paz silvestre, en el primer grabado están asustados por la amenaza de una mujer que blande un garrote para golpearlos.

Lo extraño y novedoso de estos grabados radica en que representan al más lúbrico y libertino de la mitología antigua, en el paradójico papel de un bondadoso padre de familia, cariñoso con su esposa. Se trata de una auténtica mutación, ocurrida en Alemania a fines del siglo XV: allí los sátiros no eran conocidos, y su imagen fue introducida en el norte de Europa por Durero, quien los descubrió durante su viaje por Italia, donde los artistas renacentistas los habían estado reproduciendo con frecuencia. Pero los sátiros y faunos que pintaban los italianos eran una representación del vicio, la borrachera y la lascivia; se asociaban a los rituales dionisiacos y báquicos. En contraste, los sátiros de Durero son la imagen de un prudente *paterfamilias* cuyo origen puede encontrarse, como ha sugerido un excelente estudio de Lynn Kaufmann (1984: xx), en las tradicionales representaciones de las idílicas familias salvajes del siglo XV, y que podemos ver en los grabados de Jean Bourdichon y del Maestro bxg, así como en varios tapices de Basilea y Estrasburgo. (Rapp Buri y Stucky-Schürer, 1990) La inspiración italiana del grabado de Durero resulta aún más evidente si examinamos sus fuentes iconográficas; por ejemplo, la joven desnuda y el brazo del sátiro fueron copiados de la *Batalla de los dioses marinos* (1494) de Andrea Mantegna; el niño que corre atemorizado es una repro-ducción de los típicos *putti* renacentistas. Pero Durero es responsable de la adaptación de estos seres libidi-nosos al contexto de una familia de nobles salvajes, idea que desarrolló gracias a su asociación con el ar-tista veneciano Jacopo de' Barbari, quien también hizo un grabado con el tema de la familia del sátiro hacia 1503 o 1504.[16]

El grabado de Jacopo y el de Durero –donde aparecen las familias del sátiro– se convirtieron, sintomáticamente, en un influyente estereotipo que fue copiado repetidas veces, aun en Italia, donde no podía dejar de sorprender la insólita mutación del feroz y lúbrico sátiro. Así, gracias a Durero, el lujurioso sátiro

HÉRCULES DE DURERO

del sur se fundió con el noble *Wilde Mann* del norte. En el grabado de Durero encontramos otra mutación reveladora, esta vez en la figura del hombre desnudo que con su garrote, hecho de un árbol desenterrado, enfrenta el ataque de la mujer vestida. Pero aquí nos topamos con una complicada discusión sobre la manera de interpretar el grabado de Durero. La interpretación más aceptada es la de Erwin Panofsky, quien identifica al hombre desnudo como Hércules, a quien se le ve indeciso entre el camino del placer (el sátiro y la ninfa) y la senda de la virtud (la mujer que ataca a la pareja). Panofsky fundamenta su interpretación principalmente en dos datos: primero, el propio Durero en su diario habría hecho alusión a un grabado de Hércules, que por su tamaño podría corresponder al que estamos discutiendo.[17] En segundo lugar, el grabado podría corresponder a una leyenda contada por Jenofonte, según la cual Hércules, de joven, habría tenido que escoger entre dos bellas damas, una lasciva y otra honesta; la primera lo invitaba a gozar del placer de la lujuria, la segunda le habló de las bondades morales de una vida virtuosa. Hércules, es sabido, optó por el camino penoso de la virtud. (Panofsky, 1930) Por estas razones, Panofsky puso un nuevo título al grabado: *El combate de la Virtud y el Placer en presencia de Hércules* (Bartsch lo había llamado *Los efectos de los celos*).

Sin embargo, otro estimulante análisis del grabado, hecho por Edgar Wind (1934: 3, 206-218), señala que Hércules no parece intervenir en apoyo de la Virtud, sino que más bien mantiene una actitud mediadora. Wind explica que, según él, se trata de la representación cómico heroica de Hércules Gallicus, adorado por los antiguos galos como un dios de la elocuencia (llega a esta interpretación por el peculiar casco en forma de gallo, la corona de laurel y la boca abierta del héroe). De hecho, el mismo casco de gallo lo usa uno de los adoradores de la Bestia, un soldado, en un grabado en madera de la serie sobre el Apocalipsis *(El monstruo marino y la bestia con cuernos de cordero*, B. 74).[18] La corona de laurel es idéntica a la guirnalda de una de las cuatro brujas de un grabado de 1497 (b. 75). Panofsky respondió a estas observaciones de Wind señalando que el gallo era un símbolo de valentía, victoria y vigilancia, un signo bélico que no sería impropio para un joven héroe como Hércules, futuro matador de leones. (Panofsky, 1955: II) Es interesante señalar que el modelo para el hombre desnudo lo tomó Durero de un dibujo suyo, de 1495, que ilustra el rapto de las sabinas, y que a su vez está inspirado en *Los diez desnudos* de Antonio Pollaiuolo.[19]

Hay una tercera interpretación que a mí me parece más acertada. Lynn Kaufmann señala que la intención burlona que Wind ve en la representación de Hércules se basa en el presupuesto falso de que el sátiro y la mujer desnuda representan el vicio. (Kaufmann, 1984: 48) La pareja más bien debe ser asimilada al modelo de la familia de nobles salvajes, como lo muestra el grabado de 1505, que representa lo que podría ser un momento anterior a la violenta irrupción de la furiosa mujer vestida; además, el *paysage moralisé* nos presenta un árbol frondoso y un trasfondo de vegetación exuberante del lado del sátiro, en contraste con el árbol seco y las montañas desnudas del lado derecho del grabado. Lo más importante es que, si observamos atentamente el grabado sin dejarnos influir por alguna narrativa de fondo, veremos que en realidad *el hombre desnudo está protegiendo a la pareja salvaje*; el árbol que esgrime como arma se interpone claramente en la trayectoria que tendría el garrotazo que está a punto de asestar la mujer vestida. Según Kaufmann (1984: 50) el hombre desnudo sería una representación de las versiones nórdicas de los viajes de Hércules, en donde el héroe grecorromano aparece como ancestro fundador y civilizador en la historia germánica. El curioso casco sería un símbolo de heroísmo.

A mi juicio habría que dar un paso más en la misma línea de interpretación propuesta por Lynn Kaufmann. Independientemente de que el personaje que inspiró originalmente la figura del hombre desnudo sea o no Hércules, su papel en la escena grabada por Durero es el de un hombre salvaje. Así como el sátiro italiano aparece en una sorprendente mutación como noble, el Hércules clásico ha sufrido también una curiosa metamorfosis: ha sido despojado de la tradicional piel de león que lo caracteriza, para resurgir en heroico desnudo, como el vigoroso *Wilde Mann* que ha desenterrado el árbol que usa como arma para defender al sátiro y su familia, con quienes comparte una vida primitiva en los bosques.

Lo que sostengo es que tanto el sátiro como el héroe fueron parcialmente asimilados por Durero al mito del hombre salvaje. Pero no representó simplemente un panorama idílico de vida noble y primigenia: las criaturas del mundo salvaje no dejaban de ser potencialmente violentas (el sátiro sostiene una quijada como garrote en su mano derecha) y lujuriosas (como sugiere la pose de la ninfa); además, vivían aisladas de la sociedad una vida semibestial libre y gozosa, totalmente contrapuesta a los ideales de la civilización cortesana. Esta oposición queda evidenciada por el furor con que la única figura vestida del conjunto ataca a los habitantes del espacio salvaje. Ahora bien, esta figura es una copia de una de las rabiosas ménades que ataca a Orfeo en un dibujo de Durero fechado en 1494, y que muy probablemente está inspirado en Mantegna;

de ese mismo dibujo provienen los árboles centrales y el *putto* que huye aterrorizado. Es muy posible que la mujer que ataca al sátiro y a su mujer haya sido pensada por Durero como poseída por una furia virtuosa, similar a la que corroe a las ménades que matan a Orfeo como castigo por introducir en su pueblo el vicio de la pederastía, según una leyenda que recogió Ovidio. (Metamorfosis, X: 83-85)

Veamos ahora el problema desde otro ángulo. Así como el propio Durero representó a la familia del sátiro en un grabado posterior como si hubiese querido retroceder en el tiempo hasta el feliz momento primigenio, otro artista alemán retomó el tema, con los mismos cinco personajes, pero hizo avanzar la escena hasta un desenlace que nos puede dar claves para entender el sentido del extraño enfrentamiento. Se trata de un cuadro pintado por Albrecht Altdorfer en 1507, titulado *Familia de sátiros*, y que fue sin duda inspirado directamente por las obras de Durero. En él vemos en medio de un bosque exuberante, típico de Altdorfer, a la ninfa desnuda sosteniendo a su hijo y abrazando a su marido el sátiro; están alarmados, miran hacia otra pareja que se aleja. Esta segunda pareja, como ha hecho notar Kaufmann (1984: 47 y ss), es similar a la que forman Hércules y la mujer furiosa en el grabado de Durero: él está completamente desnudo, ella va vestida y cada uno lleva un palo. Pero hay tres importantes diferencias: a) la mujer vestida no está agrediendo a la familia salvaje; b) ambos se están alejando; c) ella le da la espalda al hombre desnudo, no lo enfrenta. ¿Qué está haciendo esta pareja? Según el análisis de Larry Silver (1983: 10), se trata de otra pareja salvaje que se interna en el bosque,[20] aunque advierte que ello no es claro: no se sabe si él la empuja, la retiene o la encamina tranquilamente. (Silver, 1983: 5)[21] Yo creo que el grotesco movimiento de ella es un paso en su desordenada escapatoria, y no indica una relación pacífica entre ello; el hombre desnudo intenta retenerla, y no dudo que sus intenciones sean las del *homo sylvaticus:* quiere llevarla al fondo del bosque, poseerla, después de que ella ha perturbado la paz del bosque al amenazar a la familia del sátiro.

Hay un aspecto de la interpretación de Wind que es importante recuperar: Durero, en su grabado, expresa una de las tendencias más importantes del humanismo renacentista. Me refiero a la ironía, actitud que rara vez se estudia en el artista alemán. Wind ha hecho notar que los pensadores renacentistas que apadrinaron la revitalización de los mitos antiguos creían, siguiendo las enseñanzas de Platón, que las cosas profundas se describen mejor con un tono irónico. *Serio ludere*, divertirse seriamente, era una máxima socrática plenamente aceptada por Nicolás de Cusa, Ficino y Pico della Mirandola. (Wind, 1992: 253) Las palabras de Platón ilustraron el pensamiento renacentista y son hoy todavía muy estimulantes: "Imaginemos que [las musas] nos hablan en un tono dramático y exaltado, pretendiendo gran seriedad, pero en realidad sólo están jugando con nosotros como si fuéramos niños".[22] Como las musas, Durero trazó con gran solemnidad a un musculoso héroe desnudo defendiendo a una ninfa y a un sátiro de la furia puritana; pero en realidad estaba divirtiéndose con la manipulación, mezcla y combinación de los elementos dispersos que había reunido en una sola escena. En el grabado Durero parece burlarse de todos: de la Virtud que aparece como ménade indignada; de Hércules que es dibujado como un salvaje; y del sátiro y la ninfa, que paradójicamente forman una familia. Si yo tuviera que ponerle un título a este grabado, lo llamaría *Tragicomedia salvaje*.

El grabado de Durero es una especie de modelo reducido, a una escala utilizable para fines experimentales en nuestro laboratorio etnográfico, del proceso de transformación del mito del hombre salvaje. En él encontramos algunos de los más importantes fenómenos que han intrigado a los mitólogos: vemos allí la difusión de elementos culturales italianos, la *mezcla* de tradición popular y refinamiento intelectual, la *pervivencia* de la leyenda del hombre salvaje en Alemania, la *refuncionalización* renacentista de la antigua figura del sátiro, la *imbricación* de ingredientes heroicos e irónicos y la codificación de un aspecto marginal que sufre *mutaciones* impredecibles. Podríamos aplicar a este modelo reducido la metáfora del *bricolage*, una de las más felices que haya usado Lévi-Strauss para comprender el pensamiento mítico.[23] Ciertamente, en el taller del *bricoleur* –de Durero– se amontona un agregado heterogéneo de materiales e instrumentos que serán utilizados por el artista para recomponer un conjunto en donde las funciones originales de cada parte quedarán trastocadas. El resultado es contingente e impredecible. Por supuesto, el *bricolage* es una metáfora que le permite a Lévi-Strauss suponer que los elementos constituyentes funcionan como signos lingüísticos o como operadores en un sistema informático, de modo que las piezas que son ensambladas en forma contingente transmiten un código que permite construir una estructura, sin necesidad de que exista un plan previamente diseñado. En el caso que nos ocupa, se diría que cada ingrediente de diverso origen se encuentra preconstreñido de tal manera que la creación de una escena completamente inédita reproduce la antigua estructura fundamental del mito del hombre salvaje. Cuando Durero ensambló diversas piezas (fragmentos de mitos relacionados con el salvaje:

ménades, sátiros, ninfas, *homines sylvester*), cada una de ellas operó como un signo; entonces el mito, parafraseando la conocida expresión de Lévi-Strauss, se pensó en Durero sin que éste se diera cuenta. Esta situación irónica, que plantea el problema fundamental, aunque lo esquematiza peligrosamente, nos permite sin embargo reconocer un terreno fértil para la discusión. Es preciso reconocer que hemos hallado un canon mítico cuya continuidad a lo largo de milenios es posible comprobar. Carlo Ginzburg (1989[b]: xii-xiii) se ha enfrentado a un problema similar en su estudio sobre el *sabbat*, y coincido con su conclusión: la vitalidad a lo largo de varios siglos de un núcleo mítico no puede ser simplemente atribuida a una tendencia del espíritu humano, como supone Lévi-Strauss en su reformulación de las ideas de Dumézil y de Freud. La interpretación freudiana supone que las experiencias culturales y psicológicas vividas por los progenitores forman parte del bagaje de sus descendientes, lo cual –como bien dice Ginzburg (1989[b]: 153)– es una hipótesis indemostrada. Sabemos que las ideas de Freud estaban profundamente inmersas en el pensamiento lamarckiano y que veía con buenos ojos las teorías de Haeckel; Freud era un ferviente recapitulacionista –creía que cada individuo resumía el desarrollo completo de la especie– y, contra los avances de la biología, se mantuvo hasta el fin de su vida convencido de que la sola herencia de caracteres adquiridos podía explicar el desarrollo biológico, tal como lo expresó en su último libro, *Moisés y el monoteísmo*, en 1939.[24] Estas ideas freudianas, desarrolladas con variaciones por Ferenczi y Jung, han influido poderosamente en los estudiosos del mito, principalmente en Dumézil y Lévi-Strauss. Me parece que en el fondo, cuando este último utiliza la metáfora del *bricoleur*, está en realidad ofreciendo una solución estructuralista –en el terreno de la mitología– a los problemas lamarckianos sobre la recapitulación y la herencia de caracteres adquiridos por nuestros ancestros.

¿Cómo explicar la continuidad milenaria de un canon mítico? En la explicación estructuralista, los signos –que están a medio camino entre la imagen y el concepto– serían los portadores de antiguos significados y de mensajes pretransmitidos; estos signos –mitemas– formarían el puente que permitiría establecer un vínculo entre la arquitectura espiritual de la especie humana y la formación concreta de mitos; y también un vínculo entre la primigenia configuración de complejos mitológicos y su manifestación posterior en sucesivos *bricolages*, donde la reunión azarosa de diversos elementos y su refuncionalización contingente reproduciría conjuntos estructurados.

En realidad la metáfora del *bricolage* cumple una función mucho más limitada: aunque nos permite comprender las sobredeterminaciones que imprimen los mitemas en la formación de estructuras míticas, no nos explica la evolución y la continuidad de los mitos cuando el contexto cultural que los rodea cambia significativamente, ya sea por obra de grandes transformaciones que abren paso a nuevas épocas o bien porque el mito se haya difundido a espacios étnicos diferentes. En estas situaciones los códigos pretransmitidos no explican la continuidad de los mitos, y más bien pueden propiciar su extinción. Estos códigos sólo explican la permanencia de una estructura mítica en un contexto cultural relativamente estable y

en donde la estructura mítica se reproduce a sí misma en virtud de su correspondencia funcional con la sociedad que la rodea. A menos que se crea, a mi juicio erróneamente, que el pensamiento mítico opera siempre por medio de oposiciones binarias inscritas en el seno de códigos que transponen sus mensajes a los términos de otros códigos, como afirma Lévi-Strauss (1991: 249), desde su perspectiva, me imagino, se debería entender la imagen del hombre salvaje como una transformación mítica que mantiene siempre la misma oposición, aun cuando muchas veces ésta última degenera:

> De una oposición inicial entre humano y no humano –escribe Lévi-Strauss–, por transformación se pasará a la de lo humano y lo animal, después a otra aún más débil entre grados desiguales de humanidad (o de animalidad). Esta última oposición será connotada, en su caso, por términos heterogéneos a los precedentes: tal vez por lo de glotón y frugal, en una sociedad que hace de la temperanza una virtud... y sin embargo, *se trata siempre de la misma oposición*. (Lévi-Strauss, 1991: 250-251)

Gracias a este método Lévi-Strauss (1991: 316 y 302) encuentra, mediante el estudio de los mitos sobre gemelos, que todos los pueblos amerindios explicaron el mundo sobre la base de un dualismo en permanente desequilibrio, mientras que el Viejo Mundo favorecía soluciones extremas (identidad o antítesis). Por ello, concluye, los europeos fueron incapaces de abrirse a la otredad, pues sólo la concebían como una ligera diferencia o bien como contraposición radical e irresoluble a su propia identidad.[25] Lévi-Strauss reconoce que el método estructuralista corre el riesgo de volverse demasiado general, al reducir progresivamente el pensamiento mítico a su forma, de manera que los mitos nos dicen cada vez menos, en la medida en que vamos entendiendo *cómo* lo dicen. Así, el análisis estructural "ilumina el funcionamiento –en estado puro, se podría decir– de un espíritu que, al emitir un discurso vacío y puesto que ya no tiene nada más que ofrecer, devela y desnuda el mecanismo de sus operaciones". (Lévi-Strauss 1991: 255) Parece que nos topamos con las propuestas hegelianas para la comprensión del Zeitgeist bajo una nueva envoltura estructuralista. ¿Estaremos encerrados en el espíritu de un bucle cibernético, condenado a repetir siempre las mismas oposiciones?[26]

De ninguna manera. Lo que hemos presenciado en el *bricolage* de Durero no es sólo la transmisión de los significados de cada elemento ensamblado (ninfa, *putto*, brazo de monstruo marino, sátiro, paisaje, Orfeo, ménade, garrote, desnudez, Hércules, corona de laurel, casco de gallo, etc.) al conjunto de la estructura; lo más importante es que hemos presenciado una mutación extraña que no está inscrita en los códigos de que se compone el grabado, aunque se aprovecha de ellos para expresarse. El origen de esta mutación podría ser alguna leyenda o cuento que desconocemos, y que sería el trasfondo narrativo compartido por el cuadro de Altdorfer y el grabado de Durero. Esto no lo sabemos, pero podemos comprobar que una mutación similar –que generó la figura del *buen salvaje*– ocurrió en diferentes momentos y contextos durante el siglo XV. Un maestro cantor de Nuremberg, un tapicero de Basilea, una vieja campesina francesa que contaba cuentos a sus nietos, un franciscano español, un pensador francés, un novelista español. Éstas y muchas otras personas contribuyeron a dibujar la imagen de un hombre salvaje dotado de una bondad natural y primigenia. Se trataba de una variante mítica marginal que hubiera quedado en el olvido si no se hubiese concatenado con una serie compleja de circunstancias históricas que aseguraron, no sólo la continuidad del mito, sino que además se constituyese en el más poderoso símbolo imaginado por el Occidente para representar a la inmensa masa de Otros hombres, los habitantes colonizados de las regiones no civilizadas del orbe.

Notas

[1] Es lo que hice en mi estudio *La jaula de la melancolía*, México, 1987, para comprender los mitemas sobre la identidad del mexicano elaborados por la intelectualidad.

[2] Los ejemplos anteriores proceden de Jon Tevlin (1989: 50-59), del reportaje de *Newsweek* "Drumms, Sweat and Tears" (1991) y de Don Shewey (1992). Los versos son de Robert Bly (1962), citados por el propio Bly (1990: 223): "*The strong leaves of the box-elder tree, / Plunging in the wind, call us to disappear / Into the wilds of the universe, / Where we shall sit at the foot of a plant, / And live forever, like the dust.*" La persona citada en Topanga Canyon es el director de una empresa de asesoría de Santa Monica en California, de 49 años de edad (citado en *Newsweek*). El dirigente de Santa Fe es James Hillman, psicólogo, quien junto con Bly y Michael Meade, un mitólogo, es uno de los principales impulsores del movimiento (citado en *Voice*). El "Pastor Buenaventura" es el psicólogo Shepherd Bliss, organizador del *Mythopoetic Weekend-A Journay Into the Male Wilderness* en Camp Kings Wood, Minnesota (descrito en *Utne Reader*). Una versión femenina del uso actual del antiguo mito en los Estados Unidos puede leerse en el libro, también *bestseller* como el de Bly, de Clarissa Pinkola Estés (1992).

[3] Véase la devastadora crítica de Robert Darnton a las interpretaciones de Fromm y Bettelheim en *"Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose"*. Ya lo había advertido Edward Tylor: "Ninguna leyenda, alegoría, o canción de cuna está segura frente a la hermenéutica de un meticuloso teórico de la mitología." (1871: I, 319)

[4] Se trata del cuento número 136 de los *Kinder-und Hausmärchen*. Los propios hermanos Grimm declaran en el prefacio que "el lenguaje y los detalles han sido en su mayor parte proporcionados por nosotros".

[5] Mencionaban la región de origen de los cuentos; la mayoría proviene de Hesse, todos ellos proporcionados por Dorothea Viehman, a quien definían como una "campesina de un pueblo"; no era exactamente así, era una vendedora de frutas en Kassel, bilingüe de francés y alemán, de origen hugonote, esposa de un sastre de las cercanías de Awehrn y recomendada a los Grimm por la familia de Ramuz, predicador francés de Kassel. (Zipes, 1988: 10-11; Rölleke, 1988: 101)

[6] La revelación de los intermediarios burgueses y aristocráticos y de los orígenes franceses de muchos de los cuentos fue destacada posteriormente por Heinz Rölleke (1975), en la introducción y comentarios a la publicación del texto manuscrito de 1810 de los Grimm. Más recientemente John M. Ellis (1983) ha dedicado un interesante libro al tema, que provocó discusiones e inquietudes entre los folkloristas; algunas de las discusiones pueden leerse en el libro editado por James M. McGlathery (s/f). El origen francés de muchos de los cuentos se debe a que proceden de la familia Hassenpflug (Amalie, Jeannette y Marie), descendiente de hugonotes franceses, y que los había conocido no por tradición popular oral, sino gracias a los libros de Charles Perrault o de Marie Cathérine d'Aulnoy, que sus ancestros habían leído cuando estaban de moda en los círculos parisinos elegantes de finales del siglo XVII (véanse los comentarios al respecto de Robert Darnton, 1984: 11 y ss.).

[7] Como dije, los Grimm no solían citar sus fuentes; hay dos excepciones: la ya citada Dorothea Viehmann y la familia von Haxthausen. August y Werner von Haxthausen fueron compañeros de escuela de Wilhelm Grimm (Scherf, s/f: 180). En 1808 Jacob Grimm hizo amistad con Werner von Haxthausen, de Westphalia, y en 1811 lo visitó en su finca, donde conoció a diversos jóvenes que le recopilaron muchos cuentos: Ludowine, Marianne y August von Haxthausen, así como Jenny y Annette von Droste-Hülfshoff. Se trataba de un verdadero equipo que recolectaba cuentos en los entornos de su hacienda, de la misma forma en que los Grimm lo hacían en Kassel, en la región de Hesse. (Zipes, 1988: 10) En esta última región, la fuente de los cuentos es la familia Wild: las jóvenes Gretchen y Dorothea, futura esposa de Wilhelm Grimm. (Ellis, 1983: 30 y ss.) Hay que señalar que no todas las fuentes de los Grimm eran familias acomodadas; además de Dorothea Viehmann, también les relató historias un soldado retirado, Johann Friedrich (*Wachtmeister*) Krause, a cambio de que le regalasen ropa usada. (Zipes, 1988: 11) Se sabe que en muchos casos los intermediarios retocaban los relatos, como se ha comprobado precisamente en textos enviados a los Grimm por la familia Haxthausen. (Rölleke, 1988: 107)

[8] Delarue y Tenèze, s/f: 221-227; cuento tipo 502, señorita Millien-Delarue, Nivernais, versión A. Se registran quince versiones diferentes de este cuento.

[9] Un panorama y una interpretación del mito del hombre salvaje desde la antigüedad hasta el Renacimiento puede verse en mi libro *El salvaje en el espejo*.

[10] Por ejemplo, Carlo Ginzburg (1989[a]: 213 y ss, 222 y 225) se enfrenta al problema de las conexiones milenarias de una cadena de variantes o reelaboraciones de un mismo tema, y discute diversas explicaciones a partir de las tres interpretaciones citadas.

[11] El grabado de Hans Schäuffelein, inspirado en el Adán y Eva de Durero, a su vez se convirtió en un modelo que fue copiado con frecuencia. Véase, por ejemplo, una copia realizada por David de Negker (activo en Augsburgo y Viena entre 1545 y 1587), reproducida en Strauss (1975: 800).

[12] Versos 1-27, traducción de Feliu Formosa.

[13] *"Die wolfsklag über die bösen menschen"*

[14] En *El salvaje en el espejo* (1992: 192), planteo un paralelismo entre las teorías sobre la evolución biológica, basadas en equilibrios puntuados, y el desenvolvimiento de los mitos. La extraordinaria plasticidad de la materia mítica puede ejemplificarse en el caso concreto de Enrique el Joven, príncipe de Brunswick-Wolfenbüttel que, por su carácter belicoso y sus acciones destructivas, se ganó el sobrenombre de Wilder Mann von Wolfenbüttel; su personalidad odiosa y sanguinaria dio lugar, también, a la leyenda de que se había convertido en un hombre lobo (como el antiguo Licaón). En 1539 este agresivo antirreformista mandó hacer monedas de plata con su efigie y en el reverso la figura de un hombre salvaje. Este salvaje del nuevo tálero de Enrique de Brunswick mostraba una innovación peculiar: en su mano izquierda sostenía lo que parece ser un haz de llamas (y en la mano derecha esgrimía el tradicional garrote). Independientemente de la simbología que inspiró esta nueva representación, en la época fue interpretada como una señal agresiva y como una amenaza de incendiar poblaciones enemigas. Recordemos que la imagen del hombre salvaje también fue usada por Melchior Lorch en 1545 en un famoso grabado que representa al papa como un monstruoso salvaje, velloso y desnudo. Así, lo que inicialmente fue una recuperación del folklore de las montañas de Harz (de donde provenía la plata para fabricar los táleros) y posiblemente una alusión

a la importancia de la minería en los dominios del príncipe Enrique, se convirtió en una metáfora sobre su malignidad. Véase el detallado y erudito estudio de este tema en Stopp, 1970.

[15] Se sabe que el *Reloj de príncipes* era el libro favorito del padre de Montaigne.

[16] En la misma época (1504-1505) Durero realizó el dibujo de un centauro y una satiresa; también dibujó a una mujer centauro amamantando a sus pequeños.

[17] Durero enumera grabados por tamaño: *Adán y Eva*, *Jerónimo en la celda*, el *Hércules*, el *Eustaquio*, la *Melancolía*, la *Némesis*, y después las medias hojas que representan tres *Marías*, la *Verónica*, el *Antonio*, la *Natividad* y la *Cruz*; después se refiere a ocho grabados en cuartos de hoja. El grabado que estamos analizando podría corresponder, por su tamaño, al *Hércules*; aunque plausible, ello no deja de ser una suposición. Véase Kaufmann, 1984: 46.

[18] También un Hermes del propio Durero usa ese tipo de casco, así como el dios Mercurio.

[19] Se puede encontrar también una similitud con el Hércules que ataca a la hidra de Lerna, esculpido en la fachada de la Capella Colleoni de Bérgamo.

[20] Altdorfer se caracterizó por un predominio sin precedentes del paisaje sobre las figuras humanas, lo que podría estar relacionado con su inclinación por las pinturas en formato muy pequeño (como es el caso del cuadro que estamos considerando, de la *Natividad* y del de *San Jorge*), según ha hecho notar Reinhild Janzen (1980: 14).

[21] La interpretación de Kaufmann (1984: 48) es que el hombre desnudo la jala gentilmente, como para mediar en el movimiento impulsivo de la dama vestida.

[22] *La República*, 545 d-e.

[23] Las expresiones francesas *bricolage*, *bricoler* y *bricoleur* son intraducibles; se refieren a los trabajos manuales caseros, no profesionales, de creación de artefactos y reparación de objetos. (Lévi-Strauss, 1962: I) Hay que advertir que Lévi-Strauss se negaría a aplicar su método a los mitos occidentales que han sido sometidos a demasiadas manipulaciones intelectuales.

[24] Véase una discusión sobre el tema en Jay Gould, 1977: 156 y ss.

[25] En *Histoire de Lynx* Lévi-Strauss establece grandes generalizaciones, discutibles en el caso de los antiguos pueblos amerindios, pero absolutamente insostenibles en referencia al pensamiento mítico europeo; por ejemplo, cuando afirma que entre los *silvatiscus* y los *paganus* sólo se percibía una ligera diferencia de grado (1991: 291): ello fue así sólo en algunos pocos casos (La Bruyère, por ejemplo), pero es evidente que la complejidad del mito del *homo sylvaticus* desborda con creces la esquematización de Lévi-Strauss.

[26] Véase una buena crítica a los enfoques hegelianos de la historia cultural en Gombrich, 1969.

Bibliografía

BARTRA, ROGER
1987 *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo.
1992 *El salvaje en el espejo*, México, Ediciones Era/ UNAM.

BEARÉ, MARY (ED.)
1983 *Hans Sachs: Selections*, Durham.

BERNHEIMER, RICHERD
1952 *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge.

BETTELHEIM, BRUNO
1977 *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Nueva York.

BLY, ROBERT
1962 "Poem in Three Parts", en *Silence in the Snowy Fields*
1990 *Iron John. A Book About Men*, Reading.

BOLTE, JOHANNES Y POLIVKA, GEORG
1913-32 *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig.

DARNTON, ROBERT
1984 "Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose" en *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Nueva York.

DE CERTEAU, MICHEL
1983 "Figures du sauvage", en *La fable mystique, 1. XVIe-XVIIe siècle*, París, pp. 277-405.

DELARUE, P. Y TENÈZE, M. L.
s/f *Le conte populaire français*, tomo 2, pp. 221-227.

ELIADE, MIRCEA
1955 "Le mythe du bon sauvage", en *Nouvelle Reyue Française*, núm. 32, agosto.

ELLIS, JOHN M.
1983 *One Fairy Story Too Many. The Brothers Grimm and their Tales*, Chicago.

FROMM, ERICH
1951 *The Forgotten Language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*, Nueva York.

GINZBURG, CARLO
1989 [a] *Ecstasies, Deciphering the Witches' Sabbath*, Baltimore.
1989 [b] *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore.

GOMBRICH, E.H.
1969 *In Search of Cultural History*, Oxford.

GRIMM
s/f "Der eisenhans" en *Kinder-und Hausmärchen*.

GUEVARA, FRAY ANTONIO DE
1953 "El villano del Danubio", en *Obras Escogidas de Filósofos*, tomo 65, Madrid, pp. 161-62.

GUREVICH, ARON
1988 *Medieval Popular Culture*, Cambridge-París.

JAY GOULD, STEPHEN
1977 *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge, Mass.

JACOBS, JOSEPH
1894 "The Problem of Diffusion: Rejoinders", en *Folk-Lore*, V, pp. 129-146.

JANZEN, REINHILD
1980 *Albrecht Altdorfer. Four Centuries of Criticism*, Ann Arbor.

KAUFMANN, LYNN
1984 *The Noble Savage: Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*, Ann Arbor.

LANG, ANDREW
1873 "Mythology and Fairy Tales", en *Fortnightly Review*, XIX, mayo, pp. 618-631.
1910 "Introduction" a *Household Tales*, Londres.

LEVIN, HARRY
1969 *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE
1962 *La pensée sauvage*, París.
1991 *Histoire de Lynx*, París.

MCGLATHERY, JAMES M. (ED.)
1988 *The Brothers Grimm and Folktale*, Urbana.

MONMOUTH, GEOFFREY DE
1986 *Vida de Merlín*, Madrid.

NEWSWEEK
1991 "Drumms, Sweat and Tears", 24 de junio.

OZMENT, STEVEN
1980 *The Age of Reform, 1250-1550. An Intellectual and Religious History of Late Medieval and Reformation Europe*, New Haven.

PANOFSKY, E.
1930 *Hercules am Scheidewege*, Leipzig/Berlín.
1955 *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton.

PARACELSO
1983 *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*, Barcelona.

PINKOLA ESTÉS, CLARISSA
1992 *Women Who Run With the Wolves. Myths and Stories of the Wild Women Archetype*, Nueva York.

RAPP BURI, ANNA Y STUCKY-SCHÜRER, M.
1990 *Zahm und Wild, Basler und Strassburger Bildteppiche des 15, Jahrhunderts*, Mainz am Rhein.

RÖLLEKE, HEINZ
1975 *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, Cologny-Geneva.
1988 "New Results of Research on *Grimm's Fairy Tales*", en *The Brothers Grimm and Folktale*, Urbana.

SACHS, HANS
1870-1908 *Werke*, vol. III.

SCHERF, WALTER
s/f "Jacob and Wilhelm Grimm: A Few Small Corrections to a Commonly Held Image".

SCHWEITZER, CH.
1887 *Étude sur la vie et les oeuyres de Hans Sachs*, París.

SHEWEY, DON
1992 "Town meeting in the hearts of men", en *Voice*, 11 de febrero.

SILVER, LARRY
1983 "Forest primeval: Albrecht Altdorfer and the German wilderness landscape", *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*, 13, 1:5-43.

STOPP, F. J.
1970 "Henry the Younger of Brunswick-Wolfenbüttel. Wild Man and Werewolf in Religious Polemics, 1538-1544", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIII.

STRAUSS, WALTER L.
1975 *The German Single-Leaf Woodcut, 1550-1600. A Pictorial Catalogue*, Nueva York, tomo 2, p. 800.

TEVLIN, JON
1989 "On hawks and men: a weekend in the male wilderness", *Utne Reader*, núm. 36, Noviembre-Diciembre 1989, pp. 50-59.

TYLOR, EDWARD
1871 *Primitive Culture*, Londres, I.

WIND, EDGAR
1934 "'Hercules' and 'Orpheus': Two Mock-Heroic Designs by Dürer", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 3, pp. 206-218.

WIND, E.
1992 *Mystères paiens de la Renaissance*, París.

ZIPES, JACK
1988 *The Brothers Grimm, From Enchanted Forests to the Modern World*, Londres.