

da" y hasta "amenazante". Frente a ello, Europa la despertaría, la abriría y finalmente la domaría. Todo esto como de nuestra Perrot y Kreiswerk se encontraría manifiesto en los manuales escolares que servían para la formación de los europeos, y que dan el aporte racional al exotismo literario-estético. El estereotipo habría de ser la fijación del exotismo adolescente, como hemos visto respecto al Oriente, el Serrallo, el Eunuco, el Déspota, etc. Sin embargo, "en lo que concierne al Africa, es interesante comprobar la extrema rareza de los estereotipos. No se les encuentra relación con el Africano como tal. Esto puede explicarse, en parte, en razón de los reajustes que se hicieron necesarios con el movimiento de descolonización, cuando los europeos tuvieron que obrar en forma distinta en sus relaciones con los países que ya no estaban bajo su dominio directo"(13). Aunque quizás hay una razón más importante, el mayor conocimiento que de Africa tuvieron los antropólogos europeos, primer y auténtico laboratorio etnológico de Europa, lo cual ayudó a comprender las diferencias entre los africanos, e impidió aventuras explicativas totalizantes.

II.- DESCUBRIMIENTO ESTÉTICO DE AFRICA.

El Africa negra ya queda definida por el propio color, el NEGRO. "Este continente ha sido llamado oscuro, misterioso, amenazante, salvaje y las mismas etiquetas han influido sus habitantes, como si lo que fuera desconocido o incomprensible para un grupo de gente, deviniera intrínsecamente impenetrable como la noche y de allí tomara su color"(14). El negro al representar la alteridad tal como es concebida, algo

de nuestro propio interior, nuestra propia identidad negativa, adquiere distintas presentaciones a lo largo de la historia: de la positiva, etíope, prolongación fallida de Occidente, a la que acaba prevaleciendo, el negro más negro. "Mais, plus généralement symbole de l'interdit, de la transgression, objet de frayeur ou de nostalgie, le noir est la figure privilégiée des transpositions: démon, ennemi héréditaire, sauvage bon ou mauvais, il se prête à identifier successivement l'Égyptien, le Sarrasin, le Turc ou l'Indien. Tout l'arrache, au sens figuré puis au sens propre, à son Sud d'origine"(15). El negro no sólo es alteridad pigmentada, también es lejanía espacial.

En la oposición entre alto y bajo Egipto, general a toda su historia, el negro tiene un lugar como "etíope": "La fréquence et l'insistence péjorative des représentations de prisonniers dans l'Égypte pharaonique incitent à y avoir une manifestation de la crainte qu'entretenait la pression exercée pas les populations du Sud ainsi que la preuve de leur force et de leur organisation, ce qui se vérifia avec leur invasion réussie à la XXV^e dynastie dite 'éthiopienne'"(16). Los negros son identificados en Grecia con Egipto, mientras la civilización helenística alejandrina distingue entre negro y pigmeo. En el mundo medieval la mirada de los cristianos se dirigen más hacia el Sur, hacia las fuentes del Nilo. "Les mystères de l'Afrique demeurent assez profonds pour que cette figure idéale de l'Occident médiéval, après une longue série d'approximations, soit finalement attirée vers les régions fabuleuses des sources du Nil"(17). Los descubrimientos geográficos del siglo XV introducen en el gótico internacional

la negritud: en las adoraciones de los magos se introduce el Negro. "Au moment où l'Afrique contournée voit sa façade reconnue, l'Europe entre en réaction directe avec l'Éthiopie et le Congo. Pour la première fois, la voie d'approche traditionnelle par l'est est mise en rapport avec la voie nouvellement découverte à l'ouest et le continent est abordé dans la perspective de ses coordonnées véritables. Cette conjoncture unique explique la remarquable fortune du mage noir jusqu'au début du siècle"(18). El siglo XVII conoce, como siglo manierista que es una atracción por la negritud en cuanto exotismo. Pero es el siglo ilustrado el que valora a través de los cánulos intelectuales la figura del salvaje, y claro está del negro, que como tal mantiene su condición de esclavo, para quien una tímida filantropía pide su redención. Aunque la razón última de su presencia en los cuadros del XVIII no deja de ser curiosa: "La recherche picturale de l'illusion oblige aux gradations de masses et de couleurs, à l'étagement des plans, à la profondeur de l'espace modelé par ombre et lumière. Autant de cas où le rôle du noir est prépondérant. La figure de l'Africain peut même intervenir directement: la principale raison d'être de tant de petits serviteurs noirs, vers le XVIII^e siècle, n'est-elle pas d'introduire dans le tableau une zone sombre qui ne soit pas une ombre!"(19). La evolución temática del negro lo lleva a su fijación emblemática, hasta que África queda equiparada en el plano de los símbolos a los Negros.

Estamos en el siglo XIX, y el colonialismo francés en África conoce su primer impulso con la anexión de Argelia en 1832. En conexión con esto, "a partir de 1840 afluye a Europa un

considerable material que aumenta rápidamente los núcleos constituidos por restos de los antiguos gabinetes de curiosidad s. A. Bastien había lanzado la consigna: "Ante todo, para salvarlos de la destrucción, compremos en masa los productos de la civilización de los salvajes, y acumulémoslos en nuestros museos"(20). Nos encontramos ante la desposesión artística de Africa en un continuo fluir hacia Europa. Ora bien, todo este material afluye a Europa en la siguiente consideración: "Comme des documents utiles pour l'histoire et la dissémination de techniques ou de pratiques religieuses ou de structures sociales". Y además, "l'esthétique naturaliste de cette période est peut-être, elle-même de cette en vahissante philosophie positiviste qui empêchait de considérer les oeuvres africaines du point de vue du domaine de l'art. C'était une esthétique qui non seulement jugeait la technique artistique dans son habilité à reproduire les apparences de la nature, mais qui oubliait largement que ce qu'elle imaginait être l'aspect de la nature était en réalité une convention tacite de sa propre tradition artistique insulaire. Ainsi, elle ne pouvait être en sympathie avec des formes d'art non-familieres. Et puisque son propre idéal tendait à supprimer le libre développement à la fois de la forme abstraite et de l'expression intense des émotions -qualités, tant les deux très fortes dans l'art africain, ou ne pouvait s'attendre à ce qu'elle les comprenne dans les arts des autres" (21). El arte africano queda en función de esa apreciación, fuera de la mirada del occidental decimonónico, y si acaso penetra es como objeto técnico o como "arte primitivo". Este último concepto caracterizado como tal en la cadena evolu

cionista de las artes en su grado inferior. A fines de siglo el determinismo primitivista comienza a arrietarse, cuando los propios artistas van a desarrollar su explicación no-evolucionista de las artes; por contra de la crítica, aunque también en ella quien aventuró el no-evolucionismo, caso de J. Lange y A. Meier. No dejó de haber importantes tensiones; recordemos el grado de incompreensión que hubo de sufrir Gauguin de parte de algunos impresionistas, por no decir de los académicos del Museo Luxemburgo, por su declarado exotismo primitivista. Africa será descubierta en el plano estético por la bohème parisien mientras Gauguin muere en las Marquesas.

III.- FAUVISMO Y CUBISMO ANTE AFRICA NEGRA.

Poco nos ha de importar la preeminencia de uno u otro de los fauves, en cuanto a la precedencia en el "descubrimiento" del arte africano, lo cual aparece como honorable en grado extremo a todos ellos. Vlaminck contradiciéndose frecuentemente con sus propias afirmaciones y con las de su compañero Derain, ha dado, por ejemplo, la siguiente versión: "Après une chaude journée de l'été 1905, pendant laquelle il avait travaillé en plein soleil dans les environs d'Argenteuil, Vlaminck s'installe dans un café où, tout en se rafraichissant, il remarque, sur l'étape, trois sculptures nègres. Deux statuettes du Dahomey peinturlurées d'ocre rouge, d'ocre jaune et de blanc. Une autre de la Côte d'ivoire, toute noire. Il se demande alors si c'était parce qu'il venait de travailler en plein soleil, pendant deux ou trois heures ou si c'était l'état particulier dans lequel (il se) trouvait ou, enfin, si c'était parce que cela cadrait avec certaines recherches qui préoccupaient (son) esprit, toujours est-il que ces trois

sculptures en puissance et elles lui révélèrent l'art nègre"(22). Vlaminck y Derain, posiblemente inducido por aquel, visitan con asiduidad el museo de Trocadero, a la par que adquieren unos ejemplares de arte africano y oceánico. Poco podriamos añadir a la definitiva versión de los hechos realizada por Jean Laude en su monumental obra sobre la pintura francesa y el arte negro. Henri Matisse descubre igualmente Africa por estos años. La obra de Matisse contiene conflictos internos evidentes: dibujo, forma y color se enfrentan de continuo y se resuelven en relación a la otredad; sobre el color: "la utilización del negro como un color de igual importancia que los demás amarillo, azul o rojo, no es nada nuevo. Los orientales, concretamente los japoneses, en sus láminas se sirvieron del negro como un color. Más próximo a nosotros, recuerdo cierto cuadro de Manet en el que la chaqueta de terciopelo negro de un joven con sombrero de paja es de un negro luminoso y total"(23). Matisse se plantea en otro orden el tema de la forma, la cual se resuelve en arabesco, de ahí su inicial acercamiento al orientalismo argelino. "L'arabesque de Matisse lie entre eux les différents éléments figuratifs pour les soustraire à leur isolement arbitraire, lorsqu'ils sont seulement juxtaposés. Les objets ou les figures sont soumis aux conditions imposées par le tableau"(24). Por esta manera de resolver el conflicto elemental forma/color, Matisse ha sido considerado como un pintor decorativista al cual preocupan más los medios y su pureza que el tema. En todo caso sus soluciones tienen la impronta del exotismo: negro/arabesco. J. Laude escribe sobre la influencia en Matisse del arte cameru-

nes que el pintor pudo observar en los museos etnográficos alemanes, después de acudir en el verano de 1910 a este país para visitar una exposición de arte islámico. Se plantea ya en la época en Francia la negación del expresionismo sentimental del arte africano, por contraposición a la interpretación alemana; J. Laude se convierte en crítico a posteriori del expresionismo: "interpretar el arte africano como un expresionismo es, de las ilusiones más extendidas de la mirada europea, la más desfavorable para la comprensión de este arte. Ciertamente, en las máscaras hay una violencia enigmática que tenemos tendencia a cargar en cuenta de una especie de temor sagrado, de simpatía primitiva ante el misterio y la agresividad del mundo. En el arte africano no hay sonrisa. Estos rostros mudos, esos ojos sin mirada no expresan ninguna de las emociones que incluso actualmente el arte clásico nos permite sentir. Y es porque en África la psicología no existe. El ser y todas sus características han sido dadas de una sola vez por Dios. La máscara no es un hombre, sino un espíritu, modelo inmutable y ejemplar que el tiempo no puede alcanzar y en el que el hombre no puede deslizarse"(25). Matisse en esa óptica se orienta a la resolución de problemas plásticos, si se quiere "decorativistas".

Era en la apreciación, sin embargo, de Vlaminck y Derain, para quienes lo más destacable del arte negro, sobre todo de las esculturas baoule y senoufe que ellos conocen, es "cette expression spontanée et synthétique, qu'il vise lui-même, mais également une absence de référence à toute tradition, pour lui identifiable à l'académie"(26). Prevalece la misma

línea que nutrió al expresionismo alemán: emoción y antiacademismo. Escribió Derain a Vlaminck: "Je suis un peu ému par mes visites dans Londres et au Musée National, ainsi qu'au Musée Nègre. C'est pharumineux, effolant d'expression: ce sont des formes issues du plein air, de la pleine lumière et appelées à se manifester dans la pleine lumière. C'est la chose à laquelle nous devons faire attention quant à ce que, parallèlement, nous en pouvons déduire. Il est donc entendu que des rapports de volumes peuvent exprimer une lumière ou la coïncidence de la lumière avec telle forme"(27). El acercamiento emocional conduce a Derain hacia la etnografía dentro de una cierta simpatía fenomenológica: lee y anota a Lévi-Bruhl, Durkheim y Frazer, lo que no ocurre con Matisse, únicamente interesado en la resolución de problemas plásticos.

La figura más prominente sobre la que nos vamos a centrar es obviamente Picasso; con él el arte negro sigue los derroteros de Matisse. Pero antes de penetrar en los vericuetos del exotismo africano, Picasso se sumerge en el exotismo interior de su propio país que le proporcionan las corridas de toros o las "aleluyas"(historietas con final desastroso que circulaban en la España del XIX), para acabar encontrando el propio arte ibérico, recién descubierto y valorado. La visita veraniega que Picasso realiza a Gossol, en Cataluña, en el verano de 1906, le pone en contacto con el románico y el gótico catalán, aunque hay otros aspectos del exotismo de su país que le atraen. "Dés les dernières années du XIX^e siècle, l'archéologie avait mis les sculptures ibériques au rang de l'actualité. E.Hübner les avait, en 1888, reconnues comme

den témoignages les plus anciens de l'art autochtone de la péninsule, et les publications s'étaient succédées à un rythme relativement rapide: à partir de 1903, José Ramon de Mélida commence l'édition de découvertes effectuées en divers sanctuaires ibériques et comprenant des bronzes votifs appartenant à Antonio Vives. En 1903-1904, P. Paris publie les deux volumes de son 'Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive', suivie, en 1906, d'une étude, en collaboration avec E. Engel, sur le résultat des fouilles entreprises à Osuna. En 1906, H.W. Sanders fait paraître, en anglais, le premier résumé de la question ibérique"(28). Aunque tal como señala Caro Baroja, el nombre de Iberia se extendió durante algún tiempo a toda la península, "en una época más remota no ocurría lo mismo. Escritores muy antiguos llaman así a la extensión costera que va desde la parte meridional del reino de Valencia hasta el Lez e incluso el Ródano"(29). Picasso queda afectado por la visión de la escultura que aparece en esta parte de la península; una escultura que hoy tenemos definida como orientalizante, pero sobre la cual hasta 1940 no se realizó investigación verosímil, y aún así "la impresión de arcaísmo que produce la escultura ibérica es muy acentuada. Todas las figuras aparecen en su aspecto frontal, están falta de animación y son rígidamente convencionales"(30). No estuvo muy desaminado el Aduanero Rousseau cuando finalizado el banquete que le había concedido la bohème parisina en el Bateau Lavoir, le soltó la frase archisabida a Picasso: "Tú y yo, le dijo, somos los dos pintores más grandes del mundo. Tú en el estilo egipcio, yo en el moderno"(31). La influencia oriental, decimos, la verificamos desde 1940, sobre todo en los relieves

del Cerro de los Santos de Chinchipe (Perú). Los relieves narrativos del Cerro de los Santos, que siempre aparecen como los que mayor influencia ejercen en Picasso, se extraen entre 1850 y 1870, y no todos ellos presentan los mismos rasgos de orientalismo: en las figuras masculinas, por ejemplo, "el escultor ha demostrado en cada una de ellas un recto conocimiento de las formas y proporciones del rostro. Las facciones están hasta idealizadas, es decir, sometidas a las reglas de su canon de belleza que se acerca o recuerda al clásico" (32), mientras que "el rostro de la 'Gran Dama' es severo (...) su elemental -del artista- concepto de la forma y su técnica rutinaria, le llevó a infundir al rostro esa severidad que, unida a su hierática presencia hace de ella una escultura enigmática, misteriosa" (33). Hay más de intuición en la aseveración rousseauiana que de confirmación en cuanto a la relación causal arte ibérico-orientalismo. No podemos dejar de lado lo que es un precedente de las mutuas influencias entre prehistoria y arte moderno: la polémica decimonona sobre la autenticidad del arte paleolítico, replantea la escala evolucionista de las artes, "¿Cómo sería posible que el arte más antiguo del mundo fuera esencialmente igual al más nuevo, al más moderno, a la forma de expresión que aún en 1880 tenía que luchar por su reconocimiento?" (34). Las artes prehistóricas y orientales-egipcio-fenicio-mesopotámicas, ponen sobre la palestra el progreso en las artes, al ser comparadas en sus propias épocas con Impresionismo (vid. Monet y Altamira) o Cubismo (vid. Señoritas de Avignon y Gran Dama del Cerro de los Santos).

Encontramos una coincidencia antiacadémica entre los fau-

ves, Derain, Vlaminck, Matisse y Picasso; los primeros, oriéndose hacia el arte negro, y el segundo, descubriendo la escultura ibérica en el Louvre -respecto a éste último habría que recordar el "affaire" en que se vieron envueltos Apollinaire y Picasso, por haber comprado éste unas estatuillas ibéricas robadas en el Louvre- dice R. Daix: "Cuando se narra esta historia en términos de influencias, se olvida que ni Matisse, ni Derain, ni Picasso tenían idea en un principio que el arte negro o Cézanne les conducirían a la renovación de la pintura y la escultura. A lo largo de sus respectivos procesos y por separado encontraron, tras la confrontación de su trabajo y de sus reflexiones, las relaciones constructivas hasta entonces desconocidas de Cézanne y el arte negro y que a su vez, se complementaban"(35). Si hemos de creer en las influencias juveniles y nacionales, Picasso tendría que iniciarse muy distintamente en el choque exotista: recobrándose a partir de lo ibérico. Procedía de un país en que un "sui generis" sentido del ridículo le hubiera impedido sus atrevimientos, y aún así en la cosmopolita París tuvo sus correspondientes rechazos. El crítico Joseph Francés escribía en 1916, "hace algunos años, cuando todavía eso del cubismo, del futurismo y otras cosas por el estilo eran una novedad en el mundo civilizado, me decía Eduardo Chicharro: -Verá usted como eso no llega nunca a España. Los españoles tenemos siempre un obstáculo insuperable: el miedo al ridículo. Por temor al ridículo no seremos nunca arbitrarios ni renovadores en ningún sentido; pero a cambio de esa desventaja tiene nuestro temor la ventaja de evitarnos lamentables equivocaciones"(36). La España del XIX

desprovista de aventuras y sentido de la aventura, con un exceso de sentido del ridículo e hijodalguía, difícilmente podía aventurarse en otras latitudes, cuando además iba viendo recortarse día a día su viejo imperio. A lo más, bajo el impulso del mismo José Ramón Mélida que estudia la estatuaría ibérica, "el museo arqueológico aumenta sus colecciones etnológicas con objetos procedentes de América del Sur, Filipinas y África, y abundan las menciones a tales novedades: 'Alrededor del mundo' alaba la perfección de preciosos objetos primitivos de ébano y colmillos de elefante; 'habrían vuelto loco a un artista', comenta 'Hispania' descubre utensilios procedentes del alto Nilo, y el marqués de Bradomín en la más exótica de las Sonatas de Valle Inclán, la mexicana, se extasia ante un bordón que le encanta 'por la rareza de sus labores'. Parece el cetro de un rey negro, tan oriental, y al mismo tiempo tan ingenua y primitiva en la fantasía con que está labrado'"(37). Pero de viajeros pocos, según queda demostrado en lo escuálido de las colecciones exóticas, y de los relatos de viaje, si exceptuamos en el principio de siglo la de Alí Bey. Por el lado del coleccionismo, la España finisecular no iba más allá de los tímidos escarceos del africanismo costiano: "No podemos olvidar que Costa es el alma de todo el movimiento africanista de los años ochenta, encauzado a través de la Sociedad Geográfica, con el Congreso de Geografía Comercial y Mercantil, la Sociedad Española de Africanistas y Coleccionistas, la Sociedad de Geografía Comercial, centros y empresas africanistas y sus correspondientes ex ediciones de explotación y ocupación de territorios"(38). Sólo el exotismo ar-

queológico tenía en la España fin-de-siglo algunos defensores; la arqueología y sobre todo los descubrimientos del Cerro de los Santos habían determinado el arte: "La moda arqueológica se propagó al arte, a la escultura, a la literatura. En la exposición de Bellas Artes de 1881 se exhibieron cuadros como las 'Termas de Caracalla', del sevillano Mattoni; 'Cleopatra' de Juan de Loais; 'Amancia' de Vera"(39). En estas circunstancias nacionales, Pablo Picasso no podía ser golpeado por el exotismo, más que en la medida que redescubriera lo suyo desde lejos. De qué vendría la bohemia y el arte negro.

De una manera lógicamente intuitiva, Picasso concebía una transición a través de la madera, entre arte prehistórica y arte primitivo; le decía a Brassai: "En réalité fort peu de chose... Qu'est-ce qui se conserve dans la terre?. C'est la pierre, le bronze, l'ivoire, l'os, parfois la poterie... Jamais les objets en bois, rien des tissus, des peaux... Ce qui fausse complètement nos idées sur les premiers hommes... Je ne crois pas me tromper en affirmant que les plus beaux objets de l' "âge de pierre" étaient en pierre, en tissu et surtout en bois. L' "âge de pierre" devrait s'appeler l'Age de bois... Parmi les statues nègres, combien y en a-t-il en pierre, en os, en ivoire?. Peut-être une sur mille!. Or, l'homme préhistorique n'avait pas plus d'ivoire à sa disposition que les tribus nègres... Peut-être même moins... Il devait avoir des milliers de fétiches en bois tous disparus..." (40). Es la ligazón entre ambos exotismos descrita por el pintor años después, en 1943.

Los interrogantes sobre el primer choque de Picasso con el

eroticismo con múltiples. La controversia se inicia con las "Señoritas de Avignon". "No es perceptible en esas cabezas -dice Cabanne- ninguna influencia de las máscaras africanas, y si han quedado clasificadas dentro de la apelación de 'período negro' es a todas luces, abusivo, (...). 'El artista me ha certificado formalmente que en la época en que pintó las Señoritas de Avignon ignoraba el arte del Africa negra y que fue más tarde cuando tuvo la revelación', ha escrito Zervos"(41). A pesar de lo cual, Pierre Cabanne recuerda que Picasso ha realizado en numerosas ocasiones afirmaciones en contra de la realidad. Lo que resulta indudable es la influencia ibérica sobre el referido cuadro. 'Al primer pronto parece indiscutible que las cabezas de las 'Señoritas' de la derecha son 'negras', pero es partiendo de la idea preconcebida que nos hacemos del arte africano, a través de máscaras y fetiches, muy de moda en aquel entonces. Sin embargo, si observamos más atentamente, veremos que esas cabezas no tienen ninguna de las características de las máscaras africanas auténticas: la nariz 'cuarto de Brie', los ojos almendrados, las estrías en 'flecos', densos sobre la mejilla, la boca poco indicada..., todo eso pertenece a Picasso y se encuentra ya en anteriores cabezas. Es decir, un estilo que condensa la influencia de las esculturas ibéricas, la de la pintura románica catalana, la de Cézanne, por supuesto, en el cual un crítico había reconocido, en 1904, 'una expresión de arte tal que podría emanar de un artista malgache!'"(42). Cézanne es el otro camino que le conduce a la reflexión sobre los negros: al pretender darle un carácter arquitectónico al impresionismo. Picasso, sin embar

po, busca el estatismo arquitectónico en "Las Señoritas", lo que en realidad supera al impresionismo. Según, J. Lude las similitudes entre ambos pintores en este período se limitan al planteamiento de problemas paralelos. "La différence de recherches entre les deux peintres se situe non seulement au niveau de l'emploi qu'ils font de la couleur mais à celui des rapports de la ligne et de la couleur. Comme Cézanne, Picasso tend à dégager de ses modèles des éléments les plus stables afin de les soustraire à la fugacité des émotions mais il confère à ces éléments une valeur signifiante plutôt qu'objective(...). Cette recherche d'une stabilité, d'un réalisme plastique, devait conduire Picasso au problème de l'intégration des figures sur un plan. Et par voie de conséquence, à celui qui consiste à meubler l'espace du tableau sans y laisser figures aucun trou. En présence de ces dernier problème, Cézanne avait relevé la ligne d'horizon, afin de ne figurer qu'une part minime de ciel. Dans ses natures mortes, il avait en secours à des fonds de draperie qui lui permettaient d'éviter la monotonie chromatique d'un nu"(43). Picasso resuelve las "Señoritas" en un interior de Cézanne, que permanece en el paisaje de origen impresionista.

Sobre las influencias en el "descubrimiento" del arte negro en Picasso en el período de creación de "Las Señoritas" se han aportado muchos datos; por ejemplo: "Por lo general, se ha pasado por alto la influencia de Derain sobre Picasso, y fue, sin embargo, de capital importancia. Recordemos que el 'ex-fauve' había ejecutado antes de 1907 un cierto número de pinturas geometrizadas inspiradas por Cézanne(...). Ahora

bien, Derain era un admirador del arte negro y pensaba que la 'barbarie' podía ser una aportación vivificante y saludable para los jóvenes pintores prendidos entre el naturalismo de Manet, cuya importancia era entonces tan grande como la de Cézanne, y el divisionismo de Seurat. De las "Bañistas" de Derain a 'Las Señoritas de Avignon' de Picasso la distancia es tan corta como tenue el parentesco"(44). R. Fenrose sitúa el descubrimiento material en una mañana de la primavera de 1904, cuando Picasso visita el Museo de Trocadero y casualmente descubre el Departamento Etnográfico donde se guarda el arte etnográfico; "el arte negro del Trocadero sólo era apreciado por su valor científico. Entonces no se intentaba mostrar estos objetos como obras de arte; por el contrario, se amontonaban en vitrinas mal iluminadas sin tener la menor consideración por los que pudieran interesarse por la sorprendente originalidad de sus formas. De alguna manera, ésto volvió aún más estimulante su descubrimiento y hasta su muerte Picasso recordó la emoción que le embargó al establecer su primer contacto"(45). Veremos más adelante la influencia de ese descubrimiento. De otro lado, las primeras relaciones entre arte negro y cubismo también se plasman a nivel mercantilista: uno de los primeros coleccionistas de arte negro, André Level compra algunos Picassos. No digamos que el cosmopolitismo parisino, capital del mundo decimonónico y de una potencia colonial, se ve inmerso en la moda del arte negro y oceánico, en la misma medida en que agota la moda orientalista y japonista. Si Vollard, marchand de Cézanne y de tantos impresionistas, cuesta de ver el Oriente(46), es valorado por los demás como personaje exótico por su nacimiento en la Isla de Reunión; en

una de sus célebres cenas en el Sótano de su galería, lo localizan "exótico": "-En las colonias deben ocurrir cosas extraordinarias con esos brujos negros(...). Vamos a ver, señor Vollard, usted que es de Reunión(...)"(47). Hay una tercera fase en Vollard en que con desigual fortuna intenta resucitar el Almanaque de Père Ubu de su admirado A. Jarry, con un Ubu en las colonias; el proyecto nos orienta hacia la crítica del exotismo: el anticolonialismo(48). Picasso en su etapa de Montmartre vive rodeado de otros personajes "exóticos", que no son Vollard, a quien había conocido en 1901, cuando expuso en su galería; entre otros podemos citar a Maurice Constantin-Weyer, que había marchado con los indígenas de Norteamérica, o Fourier, "antiguo capitán de la marina mercante, pintaba paisajes exóticos en un sombrío alojamiento de la rue Lamarck atestado de baúles, fusiles de caza y cascos coloniales"(49). Que los conociera o no personalmente Picasso poco nos ha de interesar aquí; con ello pretendemos señalar únicamente el "ambiente", que se caracterizaba también por la utilización de métodos sensuales como el opio, el cual al parecer sólo fue probado en pocas ocasiones por Picasso, principalmente en su etapa montmartriana. "Aunque hoy ya se ha olvidado, antes de 1914 tuvo lugar en Francia una ofensiva de la droga, en particular del opio, provocada por los oficiales de marina y los coloniales que se habían habituado a ella durante las campañas de China e Indonesia(...). Se consideraba que el opio era un vicio distinguido, dotado de todo el encanto nostálgico del misterioso oriente. El consumo de opio se adaptaba al ambiente decadente heredado de finales del siglo XIX, y existía toda una literatura que sostenía dicha convicción(...), cuyos

autores, Pierre Loti y Claude Farrère eran sendos oficiales de la marina"(50). El viaje al Oriente aún ejerce un poderoso atractivo sobre las nacientes mentes racionalistas que van a negar con la abstracción la emoción finisecular; Le Corbusier en su viaje a Estambul: "Una de las velas jugaba ante nosotros y fueron los anunciadores de la aparición; nos condujeron ahí donde Asia se aleja bruscamente de Europa, ante aquello inolvidable. La luz estaba detrás de Estambul que se convertía en un monolito. De la vibración de luz le hacía sobre el agua un zócalo de blancura por donde pasaban estas velas y se instalaban los mudos paquebotes ancorados. En proa se escalonaban los tejados del serrallo, en medio de cipreses y sicomoros, palacio de poesía, creación tan refinada que no puede soñarse dos veces. De ahí partía la teoría que ya sabéis (...) ¡No creó que jamás vuelva a ver semejante Unidad! Pasa mos de prisa. Sólo quise mirar el flanco del mar, donde la sombra del barco determina profundidades inconmensurables. ¡Y para mí fue como si la vela de mi pequeño templo se viera rasgado también!"(51).

Volvemos a Picasso y a "Las Señoritas". Entre la influencia de la escultura ibérica y la influencia del descubrimiento del arte negro de Trocadero, en las figuras respectivas de la izquierda y la derecha, se ha operado una mutación en el exotismo picassiano: de lo autóctono apreciado en la distancia de la metrópoli a lo lejanamente exótico apreciado en la capital colonial-cultural. Picasso en el interludio se ha vuelto más francés y más integrado. Nos deslizamos en el período 1907-1909, en el "período negro". Del primer acercamiento emocional

la estética de Picasso se dirige hacia una apropiación analítica y puramente plástica de las artes negras. Según Apollinaire, "la cuarta dimensión, no ha sido más que la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de gran número de jóvenes artistas al mirar las esculturas egipcias, negras y de Oceanía, al meditar las obras de ciencia, al esperar un arte sublime; y que no se asigne hoy a esta expresión a utópica que era necesario señalar y explicar, más que un interés en cierto modo histórico." (52). Es Apollinaire el primero en hablar de la cuarta dimensión e insinuar la existencia de un cubismo matemático, y ello lo une a la investigación plástica de las artes negras. Entre los estímulos que finalmente lanzan a los artistas a una búsqueda analítica de lo exótico se encuentra "l'exposition rétrospective de Gauguin à Paris en 1906. Alor , quand la situation devint mûre, à la suite de la manifestation de la révolte de Gauguin, et quand tous les problèmes cardinaux de la mondialisation de l'art se trouvèrent exposés, l'art européen entra en dialogue avec l'art nègre" (53). El contacto con Gauguin marca un pasaje en la obra picassiana: "Certes, dès 1905, il s'efforçait déjà de passer du réalisme sentimental au réalisme plastique. Mais c'est en automne 1906, c'est-à-dire au moment de la rétrospective du Salon d'Automne, qu'il conçoit nettement les modalités de ce passage: l'expérience qu'il vient de faire avec le Portrait de Gertrud Stein a été décisive" (54).

Picasso durante algún tiempo había mezclado las investigaciones plásticas derivadas de los relieves ibéricos de Osuna contemplados en el Louvre, y estilos de máscaras africanas

como las de los senoufo de Costa de Marfil. ¿Qué otras fuentes de atracción exótica influyen en Picasso por estos años?. Por ejemplo, ¿cuáles eran sus lecturas?. Según Penrose, "con los tonos de poesía de Verlaine, Rimbaud y Mallarmé y las obras de filosofía del siglo XVIII como Diderot y Rétif de la Bretonne, se mezclaban relatos de aventuras: Sherlock Homes, Nick Carter y Buffalo Bill"(55). Este escaqueo emocional en la novela de aventuras no le impide a Picasso, hacia 1909, investigar en el terreno del signo conceptual pictórico: el ideograma. "Le système graphique en question dût lui être suggéré, au cours de ses promenades, par les petits montmartrois. Ces dessins ont, en commun, une démarche significative: il s'agit de créer des stéréotypes figuratifs, presque des idéogrammes dont la réussite est liée au degré de virtuosité de l'exécutant. Pour Picasso, une telle démarche avait un intérêt certain: dans sa pratique, elle lui conférait, dans l'ordre du dessin, une maîtrise permettant la notation immédiate des sensations, elle l'engageait à explorer un domaine des formes inédites qu'il pouvait ensuite sélectionner et réduire à l'état d'éléments relativement stables. Enfin, il retrouvait là sa préoccupation essentielle: la liaison de toutes les parties analysables en tout cohérent, sans rupture de trait, c'est-à-dire pratiquement une homogénéisation de l'espace, sans recours à l'atmosphère ni à l'éclairage"(56). Nuestro pintor se ha iniciado ya como coleccionista, si de tal puede hablarse, puesto que nunca mostró apetencias como tal, y se limitó a juntar los objetos más heteróclitos sin ningún sentido del "buen gusto", en sus varios "ateliers".

Pablo Picasso ve coincidir la moda europea por las artes negras africanas y oceánicas, con una preocupación constante por el signo, alejándose de la lectura expresionista de Derain, de quien lo separaba su visión exótica del signo ideográfico y la distinta comprensión de la tradición. Para Picasso la tradición debía ser recreada y no imitada. El retrato se correspondía con la máscara africana. "Pero el retrato -según Laude- es, para Picasso, una pintura que debe excluir todo efecto ilusionista o imitativo. Lo que intenta mediante el retrato, es una búsqueda distinta: determinar cómo debe organizarse sobre una perspectiva lo que, pintado de manera no ilusionista ni imitativa, permita no precisamente el parecido, sino reconocer el modelo; se trata también, ante todo, de determinar qué elementos deben ser retenidos y organizados. Y esto debe ocurrir en una obra donde la pintura está integrada al fondo, analizado mediante planos prismáticos, esté desmontado y donde la línea aparezca ya independiente del contorno" (57). Esta búsqueda acontece desde 1910 y permite a Apollinaire teorizar en 1913 sobre la "cuarta dimensión". Después de la publicación del libro de Apollinaire se ha hablado de un "segundo período negro" relacionado con algunas máscaras de Costa de Marfil de la colección del propio Picasso. "Las máscaras de dicho tipo consisten en un ensamblaje de piezas de madera; los ojos son indicados por medio de unos tacos circulares, la nariz es asimismo saliente, la boca es una media luna o una doble hilera de dientes sobre una tablilla rectangular. El aspecto general es geométrico y antinaturalista, doble característica que encontramos en las obras de Picasso y

traque a partir de la primavera de 1911 con figuras que se descomponen en elementos sintéticos no descriptivos y autónomos" (58). La abstracción gana terreno desde el extremismo neocubista de Mondrian, instalado en París en 1911, y que viene a sostener la virtud de la línea recta y de las formas geométricas, plasmación plástica de una naturaleza armónica, real e interior. Y toma las distancias pertinentes: "El cubista busca formarse una imagen fija de las cosas. Como quiera que mira las cosas de muy otro modo que el pintor naturalista, su imagen aún se diferencia más de la visión común y de la perspectiva habitual. El pintor abstracto-realista, finalmente, se forma también una imagen fija de la realidad visible: deja que ésta ejerza su acción en él, y al componer, llega a una expresión abstracta de relaciones" (59). La abstracción al desproveerse así del exotismo, se convierte en especulación lógica, que en el terreno artístico es decorativismo funcionalista, paralelo al lecorbusiano en urbanismo y arquitectura.

Empero, Picasso en tiempos anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial se predispone al acercamiento surrealista del objeto. "La insistencia en el poder objetivo de la obra de arte por derecho propio tiene un eco lejano en el aspecto maravilloso y formidable de las máscaras y los fetiches negros, así como de las imágenes y esculturas rituales de los moradores de las cavernas. A Picasso le gustaba afirmar que 'algún día pintaremos cuadros que podrán curar a un hombre del dolor de muelas'" (60). Cuando hace estas afirmaciones, Picasso no está pensando en la fuerza del pensamiento religioso, sino en la fuerza del objeto estético en-sí. Ha habido

otras vías para esta moda que ya es general a los artistas europeos; véase Modigliani: "Dès la révélation de la sculpture africaine, pendant les années 1911, 1912 et 1913 Modigliani s'acharna à sculpter sur pierre, sans doute au moment de son premier contact avec les statuettes et les masques fang du Congo"(61). Un ejemplo entre mil de la convergencia entre la simplificación de los volúmenes en la escultura cubista y el arte africano. Se ha dicho del mismo Modigliani que representa una visión del arte negro distinta de la picassiana, más cerca del gusto popular de la época, que gusta de ver la fineza y la perfección en obras otrora de pueblos salvajes.

Los años veinte y treinta conocen una nueva apreciación del arte africano, ya claramente delimitado de lo oceánico. "Attachèrent au caractère individuel de toute oeuvre d'Art nègre, la perception des détails et le souci d'évaluer surtout la qualité de l'oeuvre détruisirent, en fait, l'idée romantique d'un art immuable et collectif. Il devint évident que les styles différaient entre eux ainsi que les oeuvres et que ces différences étaient dues à l'artiste individuel(...). En outre, l'oeil occidental commençait à voir l'art nègre ni comme immuable ou immémorial, mais comme ayant une histoire de changement et d'évolution, histoire encore indéterminée, mais cependant essentielle à la compréhension future. Dans ce sens, l'appréciation esthétique pava la route des futures études scientifiques"(62). En 1918 Apollinaire sitúa en el mismo lugar histórico al arte griego, egipcio, africano u oceánico. "Au reste, les Grecs ont appris des sculpteurs africains beaucoup plus qu'il via été dit jusqu'ici. S'il est vrai que l'É-

gypte ait eu quelque influence sur l'art très humain de l'«Iliade», il ne faudrait pas avoir une grande connaissance de l'art égyptien et de celui des fétiches nègres pour nier que ceux-ci ne donnent la clef de l'hiératisme et des formes qui caractérisent l'art égyptien(...). D'ailleurs, certains chefs-d'oeuvre de la sculpture nègre peuvent parfaitement être mis auprès de belles oeuvres de sculpture européenne de bonne époque"(63).

A partir de esos momentos y hasta bien entrados los años treinta, podemos hablar de una auténtica negrofilia. La manifestación más inmediata del clima de negrofilia la tenemos en el jazz; en estos años hay una euforia total por dicha música, procedente de Norteamérica. Junto a la música, los intelectuales americanos empiezan a valorar la música afroamericana como un elemento etnológicamente del mayor interés: "Dans le domaine qui nous intéresse en particulier, la musique du Noir américaine, un nombre d'études par des érudits blancs du Sud entre 1900 et 1944 ont reuforcé ce point de vue qu'il y avait peu à découvrir comme survivance africaines(...) Dans l'ensemble leur analyse du caractère primitif et naïf de la musique noir est souvent faite sur un ton de condescendance"(64). Si esto ocurre en USA en los años 1925-26, cuando aparecen las obras de investigación de Howard W. Odum y Guy B. Johnson, en Europa la recepción de esta música será realizada por los compositores clásicos. Igor Stravinsky mantiene en París una íntima relación con Diaguilev y sus ballets rusos, para los que trabaja en la decoración Picasso. Stravinsky siempre sintió una fuerte atracción por el exotismo; veáanse sus primeras composiciones al estilo de la moda japonista o su permanente acercamiento a las músicas populares rusa y húngara. No olvi

demostramos que estamos en pleno auge del folclorismo musical posromántico. Con Picasso, Stravinsky viaja en 1917 a Roma, Florencia y Nápoles, y desde los inicios trabajan juntos en una nueva concepción plástica del teatro-ballet. Y Stravinsky descubre el jazz: hay que "señalar una obra que había compuesto inmediatamente después de terminar mi partitura del 'Soldado' y que, si bien de dimensiones modestas es significativa para el apetito que me daba entonces el jazz, difundido de una manera clamorosa después de la guerra. Por petición mía, me habían enviado mucha de esta música que me encantó por su lado realmente popular y por la frescura y el corte todavía desconocido de su métrica, lenguaje musical que revela ostensiblemente negra. Estas impresiones me sugirieron la idea de trazar un retrato-tipo de esta nueva música de danza, de darle importancia de un fragmento de concierto, como en otro tiempo los contemporáneos habían hecho con el minuet, el vals, la mazurca, etc. Esto me hizo componer mi 'Ragtime' para once instrumentos, entre cuerdas, viento, percusión y de nuevo el cimbabón húngaro"(65). Como casi todos los creadores, Stravinsky a pesar de su atracción por los elementos de alteridad exótica nunca pretendió hacer una reconstrucción etnográfica; y así lo dice a propósito de la influencia del pueblo ruso en él: "No entraba en mis intenciones reconstruir los ritos de las bodas campesinas, y las cuestiones etnográficas me preocupaban muy poco. Intentaba componer por mí mismo una especie de ceremonia escénica sirviéndose para ello de elementos rituales que me suministraba abundantemente las costumbres establecidas desde siglos en Rusia para la celebración de matri-

monio (66). El jazz, en todo caso, es un fenómeno americano con reflejos africanos que se puede caracterizar por: "le battement des mains dans les chants de l'église, et dans les 'ring games' (jeux en rond chantés) des enfants. Le chant en forme de soliste et chœur dans les chants de travail, dans les 'ring games' et dans les chants de l'église. La ponctuation rythmique par le son 'lauh' dans le travail collectif. La danse en rond (ring game) avançant à gauche, à l'encontre des aiguilles d'une montre. L'emploi du chant en fausset, et le style de chantes à bouche fermée. L'adaptation de dispositifs musicaux africains connus dans la planche à laver et le baquet à laver (...) utilisés comme instruments rythmiques" (67). El problema de las influencias africanas en América sobrepasa los límites del jazz y de la música afroamericana para extenderse al resto de las artes y del pensamiento, tal como veremos en el próximo epígrafe.

La figura arquetípica de Picasso, escogida por nosotros como directriz en el "descubrimiento africano", nos lleva a plantearnos otras influencias exóticas sobre el pintor, que no caen precisamente en la órbita de lo pictórico, tales sean la escultura o la cerámica. Ya hemos citado el caso de Modigliani escultor, como podríamos hacerlo con el de Brancusi. La escultura se ve muy influenciada por el arte africano. Los materiales serían de origen humilde. Al collage le han sido atribuidos parecidos orígenes. Pablo Picasso alcanza uno de sus máximos logros con "El vaso de ajonjolí" de 1914; Pierre Daix lo describe así: "La transparencia del vaso deriva de realizaciones de papeles pegados contemporáneos y se plasma en una

serie de esculturas de 'vaso de ajonjolí', donde, en efecto, la transparencia está magníficamente lograda(...). Picasso realizó en tres dimensiones un vaso de exaltado. Prismo, como las hallamos entonces en sus papeles pintados y en sus telas. Un vaso pintado y coloreado. De una serie de seis, cuatro están puntillados de diferentes maneras, uno está unido, y otro recubierto de arena. Pero, además, ese vaso esculpido y policromado casa con un collage de objetos reales, una cucharilla y con un collage ficticio, el terrón de azúcar en la cucharilla. Así como Picasso sabe que puede incluir objetos de verdad en los papeles pegados, también es consciente de que acaba de descubrir que una escultura concebida como una forma irradiante y abierta puede recibir también collage de objetos reales o ficticios. Picasso está en posesión de un lenguaje plástico único en dos y tres dimensiones"(68). Reflexionando sobre la misma escultura P. Sabanne ha escrito lo siguiente: "No cabe duda de que el pintor disfruta con estas mezclas de materiales, de formas y colores a partir de elementos en bruto; en ellos Picasso reduce el objeto al signo y el signo a su esencia, sin que el material elegido pierda su contenido o su carácter. Hace más: le confiere un poder mágico. Compone con simples residuos encontrados donde sea, con objetos insensibles, con 'cacharros', unos totens de formas bárbaras, de colores estridentes, que carga de virtudes suprarreales. Parte de la pobreza para negar, como los escultores africanos u oceánicos, a lo sagrado"(69). Ciertamente no podemos estar totalmente con J. Laude cuando establece ese logicismo sin límite en el arte picassiano, que lo aleja sin duda de las raíces del exotismo, de la emoción(70). Lo que late en el fondo es la oposición

entre objeto industrial y objeto artesanal(71), debate en el que se encuentra inmersa Africa por la calidad artesana de sus productos: "Pour Vlaminck, la question peut recevoir une réponse affirmative, sans équivoque: l'art nègre est jugé et compris comme un art populaire. Il n'en fut pas certes ainsi pour Matisse et Derain. Mais la coïncidence n'en existe pas moins. L'art nègre se trouve admiré et étudié dans un milieu où il voisine avec des objets d'usage, produits mécaniquement. En même temps, il pouvait apparaître comme synthétisant des émotions et des sensations dont les fauves recherchaient les effets dans leur toiles"(72). El Picasso artesano se halla en esa onda que bebe en la cerámica mediterránea y oriental, que supuso una verdadera ruptura con el decorativismo novecentista(73); modificada envoltura del objeto industrial.

La monstruosidad habría de influir igualmente en el contacto africano de Picasso, quien de natura sigue la inclinación hispana y sueña con subrayar lo grotesco y lo monstruoso. Africa, como decíamos más arriba, es el "corazón de las tinieblas". Vicente Carrero, en su por lo de más horrendo libro "Picasso y el monstruo", ha escrito de la libido destruyendo de Picasso, de su tendencia a representar la crueldad en el sentido que nos pueda dar una corrida de toros; esa visión irracional que los sueños comprendemos perfectamente. Por esto dice que tras el descubrimiento del arte ibérico y africano, "Picasso no se limita a la posibilidad de elaborar la imagen de un rostro o de un objeto con unos cuantos elementos muy simples. Ni se construye a las simplificaciones de la impresión visual, como hace, por ejemplo, Matisse. Picasso se adueña de los elementos

que le facilita la expresión de un lenguaje simple, pero a la vez logra la posibilidad de expresarse de una manera configuradora, según su propia voluntad, independientemente de lo que es en sí la impresión visual que le ofrece la realidad"(74). El erotismo se hace al corazón del monstruo, y en "Las Señoritas" observamos que "no son un ejercicio de estilo; en el corazón de la forma encienden un fuego central, un nuevo e inextinguible hogar de los sentidos. No son mujeres, sino totems, máscaras que pueden ponerse en el rostro de cualquier mujer"(75). El culto del erotismo tiene un mismo origen que el del exotismo: malestar de la cultura, y en cierto modo lucha por la modernidad cultural, fundamentada en el rompimiento y desvelamiento de los tabús. Es la ruptura de la interdicción de la que habla G. Bataille(76), o como se expresa Lucien-Smith: "L'imanigerie érotique devint une arme importante dans le combat pour le modernisme. Ce n'est pas seulement parce que les artistes trahissent, en apparence, la crainte d'une sexualité normale, et le sentiment d'agressivité à l'égard de la femme qui terrorise l'homme par sa différence, c'est aussi parce que l'opinion publique elle-même doit être provoquée. En créant des images qui heurtent des idées, conventionnelles sur la pu deur et la retenue sexuelle, l'artiste s'éloigne de la socié té, par là le modernisme apparaît comme un héritage direct du Romantisme"(77). Hay, por tanto, una misma fuga hacia adelante, que "Las Señoritas de Avignon" sintetizan ejemplarmente. Ya Picasso se había inspirado en el japonés Outamaro, que sintetizaría exotismo y erotismo: a Brascañ de dice un día: "L'art n'est jamais chaste", me dit-il un jour, en me montrant

de los años veinte llevó, como ha señalado Jean Leode, el despertar del interés de los europeos por la comprensión de la "verdadera" Africa. Ninguna ciencia social podía ser más adecuada para llevar ésto adelante que la Etnología. Hay una intrínseca dificultad para amalgamar dentro de un mismo análisis sistemas de pensamiento africano que en muchos aspectos no tienen por qué tener grandes relaciones, y sin embargo con D. Zahan podemos hablar de una espiritualidad y un pensamiento africano. Extraemos dos ideas de carácter filosófico de este autor, que buscaremos confirmar: primero, el antropocentrismo africano: "De un extremo a otro del continente, el negro afirma su condición en la superioridad del ser humano frente a todo lo que existe. No es que el hombre africano se oponga a Dios o que la tierra se oponga al espíritu; sin embargo(...), no hay que olvidar que el ciclo completo del ser humano comporta la reencarnación; según esto, cuando el hombre africano venera a la divinidad, no es para glorificar a Dios, sino para su expansión. La religión es, pues, esencialmente función del elemento humano y de su universo la Tierra"(80). En segundo lugar, el ser humano no poseería unidad: "Según los negros el ser humano no posee la unidad que nosotros le reconocemos. la personalidad psíquica individual no la sienten como un todo indiviso. Entre los principios que la componen existe un elemento que permite al hombre 'desdoblarse' en determinados momentos de su vida"(81). De aquí Zahan deduce la incardinación social del hombre africano en la rueda de las genealogías. Más aún cuando el propio Dios africano se encuentra inmerso a través de los ritos creacionales en el ciclo engendrador de

las generaciones. Veremos: "Tenemos, pues, tres tesis: O Dios es en la filosofía bantú un Dios creador, planificador, proyectista, o es el procreador de todo, pura fuerza de procreación, el falo original de la relación de los espermias -como afirma Sartre-, o es, como insinúa la filosofía, el ntu mismo, lo que sería igual que decir: aquel ser que es a la vez fuerza y materia indiferenciada, propiamente la fuerza original dormida sin nommo todavía, sin 'vida'. Según sagame la divinidad originaria superior en Kuanda es Nya-asunga, y este nombre significa: 'el verdadero gran fecundador'. Parece, pues, como si Sartre tuviera razón. Pero Ogotomméli señala como lo espiritual y lo causal están comenetrados. En el mito de la creación propio del Dogón, Amma, el único Dios, crea la tierra como mujer y después realiza el coito con ella. Su semen, nommo, es agua, fue sangre y palabra(...). No se trata de una 'relación de los espermias' ni de una 'relación del espíritu', ni Dios es el mismo ntu. Dios es, como dice Tempels, el 'gran muntu': creador y procreador primero a la vez" (82).

Evans-Pritchard y otros antropólogos africanistas niegan validez a síntesis como las precedentes, adjudicando nociones como la del Ser Supremo a influencias foráneas cristianas o islámicas. Entre otras muchas no-presencia del Ser Supremo de los azande, Evans-Pritchard lo cita en el mito de la creación o en el origen de la muerte: "Creo que he dejado ya bastante claro que han sido vanos mis esfuerzos por encontrar un dogma entre los azande y que los indígenas parecían molestos por tener que tratar el tema Mbori (Ser Supremo), a la vez que eran incapaces de expresar más que vagas ideas acerca de él; su úni

ca creencia bien definida es que habitaba en el nacimiento de
 las corrientes de agua. Las oraciones y las ceremonias en
 tiempo de sequía y epidemia son sus creencias y no simplemente
 la forma en que expresan una concepción religiosa. La his-
 toria de la creación solamente les da un fondo mitológico y
 no existen pruebas de que este mito sea evocado en apoyo de
 su creencia Mbori". Sin embargo, "Mbori parece ser especial-
 mente invocado como una última instancia cuando todos los de-
 más caminos de asistencia están cerrados", con una vertiente
 puramente emocional. Continúa diciendo Evans que "los azande
 no distinguen con claridad entre el ser supremo y los espíri-
 tus, nociones que aparecen superpuestas entre sí"(83). Con
 todo ello se viene a demostrar la contaminación conceptual
 que los occidentales hemos realizado al proceder al análisis
 de la religión africana en función de cierto monoteísmo. En
 su famoso estudio sobre "Brujería, magia y oráculos entre
 los azande" no establece un íntima relación entre la bruje-
 ría de origen humano y la muerte y el fracaso, al ser aquella
 una fuerza impersonal e individual, sobre la que se puede no
 tener un control efectivo por el propio brujo: "Cuando un hom-
 bre dice que no puede vivir en determinado lugar por la bruje-
 ría, quiere decir que ha sido advertido sobre este punto por
 los oráculos. Los oráculos le han dicho que si vive allí será
 atacado por los brujos y él piensa en este peligro como un pe-
 ligro general de la brujería. Esta fuerza no existe fuera de
 los individuos, de hecho es una parte orgánica de ellos, pero
 cuando no se especifican los individuos concretos y no se pre-
 tende identificarlos, entonces debe concebirse como una fuer-
 za generalizada"(84). Quizás tendríamos que hablar más que de

una espiritualidad africana, de un "arriba" y un "abajo", interconectados a partir de cuestiones epistemológicas como la muerte, aunque ambas alturas se vuelvan de nuevo interrelacionadas y sociales. Para R. Jaulin la noción la noción de ndil entre los sara "parece estar más cerca de la idea debida que de la idea del alma. No solamente manifiesta la esencia de la persona sino también sus procedimientos, su estilo, su existencia"(85). Continúa Jaulin oponiendo muerte a orden social: "El individuo expresa lo provisional al ndil, que es la manifestación del individuo 'en el tiempo'. La existencia de cada uno es momentánea; la duración se percibe a través de las figuras de los muertos. La inmortalidad del alma está ligada a la permanencia del grupo, puesto que cada nacimiento es la reencarnación de un ndil. Las tribulaciones de las almas están circunscritas en el interior de un conjunto de parientes consanguíneos"(86). Otro ejemplo, el de los yoruba, estudiado por J. Liegler: "El sistema nagó atribuye a cada persona una vida única, pero fraccionada. Su existencia terrestre procede de una individualización de esa materia vital, imerecedera e infinita que es Oloum, ser interminable en su plenitud. Es importante ver que una vez cumplida su individuación, el hombre no regresa ya jamás a la nada. Vivo, es habitado por los orixa. Muerto, regresa al Onum bajo la forma de un egum. Sobre las dos vertientes de la vida, conserva su propia identidad, una misma estructura de la personalidad, los mismos lazos de parentesco. En suma, una vez nacida, la persona humana es indestructible"(87). Como sea que la temporalidad está unida a la muerte y la vida ha sintetizado el pensamiento africano sobre la vida y la muerte en un esquema en el que sepa-

re tajantemente el mundo celeste y el mundo terrestre para relacionarlo a través del siguiente sistema: en el mundo celeste la muerte sobrevenería rápida por vía de los pasajeros de éste que irrumpirían en la vida del mundo terrestre con rapidez también. Por contra, la lentitud de la vida de los muertos celestes se equivaldría en el mundo terrestre con la lentitud de la muerte en éste: "Es posible ahora comprender que, salimos del 'cielo', a ambos mensajeros se les confía el mensaje adecuado a su comportamiento: el animal rápido es portador del mensaje de la muerte; el animal lento, el de la vida. No obstante, según la 'lógica' humana, recibir la 'rapidez' es tener la vida. En suma, la muerte se introduce entre los vivos bajo la noción de rapidez que significa 'vida' en la óptica humana y la 'muerte' según la 'lógica' del cielo"(88).

Un arte que fácilmente nos relaciona con la muerte tal que integrante esencial del pensamiento africano, es el de las máscaras, por lo demás quien ha tenido una mayor influencia en movimientos como el cubista. La muerte también se halla relacionada con las sociedades iniciáticas; los sara someten a los iniciados a una muerte simbólica, y en el trance uno de los rituales requiere el enmascaramiento perenne del rostro con tatuajes. Veamos: "Por interés y curiosidad bien naturales, traté de informarme de la significación simbólica de estas marcas: me contestaron que no la tenían y que solamente obedecían a motivos de estética; probablemente mis informadores o eran incompetentes o querían envolver la cosa en un misterio, o, más probablemente aún, como de costumbre, la razón suficiente era la referencia a los antepasados(...). Esos

ornamentos podrán ser o no ser la estilización de un motivo cualquiera; lo que sí son, es un distintivo tribal. Podría asimilarsele a una máscara que una colectividad se atribuye para definirse, la que, sino consigue agrupar las tribus emparentadas, sirve al menos para oponerlas a las que no lo están."(88). Decíamos que todo ello se lleva a cabo dentro del ritual de iniciación sara, en el que Jaulin fue iniciado, por vez primera, según él, en la historia reciente africana. Jean Laude distingue entre aquellas máscaras orientadas hacia la recreación de la cosmogonía y las de las ceremonias de iniciación(89). Sin embargo, para D.Paulme tal diferenciación sería superflua, según se deduce de su presentación de las máscaras ibo de Guinea: "El primer deber de un hombre es velar porque las exequias de su padre sean lo más suntuosas posible, con objeto de que el muerto no guarde ningún rencor a los su pervivientes. Compuesta únicamente de hombres, la sociedad Maw interviene en los funerales y en el levantamiento del due lo(...). El aspecto de la máscara hace pensar en una cabeza de muerto, de órbitas vacías, rasgos demacrados, rostro descamado, pintado de blanco; el complicado tocado está realizado con pintura negra y las órbitas y la boca con pintura roja(...). Las máscaras reconocen la aldea, entran en las casas y se ha cen ofrecer regalitos; mujeres y niños huyen cuando se acercan. Las ceremonias de iniciación tienen lugar durante la no che y los aspirantes, acostados con la cara contra el suelo, son pisoteados por las máscaras y luego se les conduce al país de los muertos. En otras regiones Ibo, las máscaras se exhiben durante las semanas en que se plantan los ñames"(91). Por el contrario, las máscaras dogon, unas de las más conocidas de

afriean, pertenecientes a la sociedad de los hombres e interviniendo hoy día en los funerales masculinos y en las reuniones relacionadas con éstos, "no desempeñan ningún papel en el curso del ritual de las siembras o de las recolecciones"(92). Dado que la máscara tiene que ver con fenómenos de posesión al ser utilizada ritualmente en las danzas, J. Laude establece así su función: "La máscara atrapa la fuerza de los genios que pertenecen a un mundo fabuloso y debe ser reconocida por estos genios, que se dejaron apresar. Pero no es sino una imagen de estos genios. No es el mismo genio. La máscara no tiene nada de mágico. No es un instrumento de brujería. Tampoco es una estatua. Es un accesorio de ballet o de ópera mítica. Y para comprenderlo bien, es preciso verla en movimiento como elemento de un conjunto complejo, en el ritmo de la ceremonia. Incluso cuando el bailarín ejecuta un solo, raramente está aislado"(93). Por ello la interpretación psicologista-expressionista del arte africano, aquel que procede de las angustias del Africa tenebrosa, es una interpretación falseada de la función de la máscara africana, ya que "en Africa la psicología no existe", como señala Laude, al encontrarse el hombre fragmentado. Cuando contemporáneamente C. Lévi-Strauss estudia las máscaras de los pueblos norteamericanos de Vancouver tiene una preocupación fundamental, demostrar las conexiones míticas, patentes o no, entre las máscaras, el mundo mítico y el mundo real, actuando de operadores: "Il serait donc illusoire de s'imaginer, comme tant d'ethnologues et d'historiens de l'art le font encore aujourd'hui, qu'un masque et, de façon plus générale, une sculpture ou un tableau, puissent être interprétés chacun pour son compte, par ce qu'ils repré-

sentent, ou par l'usage esthétique ou rituel auquel ou le des-
tine. Nous avons vu qu'au contraire, une masque n'existe pas
en soi; il suppose, toujours présents à ses côtés, d'autres
masques réels ou possibles qu'on aurait pu choisir pour les
lui substituer(...); une masque n'est pas d'abord ce qu'il re-
présente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de ne
pas représenter. Comme un mythe, un masque ne tant qu'il
affirme; il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit
dire, mais de ce qu'il exclut"(94). Recordemos lo que decía
R. Jaulin sobre la exclusión provocada por las pinturas corpo-
rales sara, que más que un significado propio tenían un signi-
ficado excluyente, al diferenciar a unas tribus de otras, y
a los iniciados de los no iniciados. Un ejemplo elocuente lo
constituye la virtud mágica de la palabra que se encuentra
presente en todos los acontecimientos, ante todo de magia y
brujería, y que cómo no, habría de encontrarse en las raíces
del arte. Escribe G.C. Griaule: "El pensamiento se antepone ne
cesariamente a la palabra y al acto. Para fabricar un objeto,
primero hay que concebirlo. Por eso, la idea de la cosa, a
juicio de los donon (lo cual expresan diciendo 'El dibujo de
la cosa'), existe antes de la propia cosa y con toda preci-
sión el tònu del dibujo (aquel que conlleva las dos fases an-
teriores al boceto) existe antes que el objeto creado (o pa-
labra expresa). ya que la fase t'òy coexiste junto con la
terminación del objeto, la expresión de la palabra, la 'sali
da' del ser creado por las manos de su creador o de las pala-
bras de la boca del locutor. Se trata de la representación
plástica que expresa semejante gestación de la idea creadora,

transformándose en acto o en verbo; de ellos mana simbólicamente la "palabra" en el más amplio sentido de la palabra de todo el ser. Dios, al crear, pensó; antes de nombrar las cosas, las dibujó en su intento creador(...). La creación tal y como se ofrece al hombre, lleva la huella divina de semejante interacción, que éste se esfuerza en descifrar y cuyos símbolos reproduce a su vez. Mas, semejante operación supone una toma de conciencia por parte de la escritura humana, para quien fue creado el mundo y sin el cual carecería de significado (a juicio de los sudaneses). Nombrándolas fue como el hombre afirmó su dominio sobre ellas. De no haber existido una conciencia humana para recibirla y reproducirla, la palabra divina hubiera permanecido sin respuesta y, por tanto, sin vida"(95). El arte actúa como operador con los mitos, la palabra creacional, y como luego veremos con la sociedad, por lo que no podemos estar de acuerdo con J.M. Hill cuando habla de un sentido psicologista de "His emotional primitivism was combined, at times, with a 'primitivism of the sub-conscious' thereby generating within him a psychological force of which he was often unaware but which, nevertheless, constituted the great driving-power of his primitivistic art"(96).

El lugar del arte como operador entre el mundo mítico y el mundo social queda mostrado por el lugar que ocupa el artista en las sociedades africanas. Para llegar a solventar esta cuestión hemos de dar un rodeo que se inicia con los propios materiales: "Según la filosofía africana, el metal, la piedra y el barro, de la que el orfebre, el cantero o el alfarero hacen una figura, son un kintu, una 'cosa' y nada más. Sólo el

trozo de madera, que el escultor utilizó para sus esculturas es algo más que las otras 'cosas': proviene del árbol, del 'camino de los invisibles', como se dice en Haití, del palo vertical que une el agua-nommo del abismo con el cosmos(...). Pero nunca la veneración se tributó a la madera misma, sino a los seres muertos, que la eligieron como residencia" (97).

Sabemos ya del vudú y del candomblé como restos de la cultura yoruba en América, de ahí su similitud con las técnicas europeas; podemos recordar con R. Bastide que las necesidades de los citados cultos en América, generaron una corriente continua durante los pasados siglos de arte africano hacia América, para satisfacer las necesidades de aquellos: "Jusque vers la fin du XIX^e siècle il a existé un va-et-vien constant d'une rive à l'autre de l'Atlantique(...). Mais ce ne sont pas seulement les hommes ou les femmes qui circulaient, les rituels africains nécessitaient un certain nombre de produits africains, comme la beurre de karité, les noix de cola, les coquillages de la divination, les 'étoffes de la Côte', que les navires transportaient à la demande des prêtres. Or, parmi ces objets transportés, il y avait des sculptures africaines. Ce qui fait que les sculpteurs noirs du Brésil ont en toujours des modèles africains authentiques à copier ou à imiter" (98).

Según Denise Paulme el ritual en la propia África sigue los siguientes pasos: la madera debe ser verde. Se invoca al espíritu del árbol, acompañándolo de algún sacrificio, y finalmente "como no se podría tallar una máscara en la aldea, ante los ojos de las mujeres, el taller se situará en el claro al que los jóvenes se retiran para su iniciación, o en el lugar escondido en que se reúnen los mayores iniciados" (99).

existe, pues, siguiendo los ritos de iniciación una separación simbólica entre mujeres y hombres, que tiene su expresión en las máscaras y esculturas; tengamos presente que entre las destrezas exigidas al hombre se encuentran el conocimiento del tallado para los usos de la vida cotidiana; los deberes del hombre entre los azande serían, según Evans-Pritchard, los siguientes: "Construir cabañas, moldar graneros, tallar mancos de azada, fundir mineral de hierro, tallar mancos de hacha, azadonar los cultivos, cortar árboles en los cultivos, fabricar cestas, tallar morteros, fabricar puertas(...), tallar tazones de madera, hacer ollas para cocinar(...), batir cuchillas de metal para cortar eleusina(...), fabricar cestas planas (coladores), fabricar sombreros de paja, fabricar esteras de paja(...), tallar palos de lanza(...), fabricar escudos, tallar tantanes"(100). Sin embargo, la alfafería, siempre sin torno, estará en manos de las mujeres.

Los herreros y forjadores suelen corresponderse, según Paul Me, con mujeres alfareras, y ocupan una situación liminar en la sociedad, siendo también en muchas ocasiones buenos talladores. Luc de Heusch nos narra los temores que debía suscitar el establecimiento el establecimiento de los primeros herreros en Africa, puesto que eran armeros, y ello atentaba contra la vida, "pero este hombre proporcionaba también a los agricultores un instrumento precioso: la azada. Lo admiraron con temor (...). Resolvieron confiarle un lugar eminente en el sistema religioso. Se elevó incluso a la categoría de héroe civilizador al Herrero primordial, señor de la fertilidad, sin embargo, la comunidad campesina sintió oscuramente la necesidad de

mantererlo a distancia, de reservarlo a una casta profesional en la que se beneficiaba de las mayores atenciones" (101). El futuro del herrero fue notable, identificándose en muchos aspectos con la jefatura religiosa y política, pero separado del grupo social. El Benin siendo uno de los estados más desarrollados de África, giraba en torno a una monarquía de origen divino, aunque limitada por los intereses de los notables, por diversos medios de "dulcificación"; a fines del Al. la situación era la siguiente: "Al oba (rey) le concernía la dirección de los asuntos públicos, que compartía con una serie de titulados miembros de categorías opuestas. Tres categorías -el uzama; el echaebho n'ore y el de ehaebho n'orhe- superan, en prestigio y autoridad, a las restantes (...). Esta configuración elaborada de clases unitarias y segmentada, asociaciones graduadas y jerarquías agrupadas y opuestas, con la monarquía político-divina como centro, constituía tanto el armazón fuerte del gobierno como el campo sobre el que se luchaba políticamente" (102). Un reino de estas características no es evidentemente una sociedad tribal, y allí el artista habría de cumplir un papel social más "evolucionado". Son de sobra conocidos los bronce del Benin; los especialistas según Laude ocuparían el lugar siguiente en la escala social: "En Benin, el bronce se reservaba exclusivamente al oba y a su familia. Los que lo trabajaban estaban agrupados en corporaciones (...) y vivían en un distrito de la ciudad. Los escultores de máfil (...) eran también los trabajadores titulares de la madera, pero no trabajaban exclusivamente para el rey. Acuí se puede hablar de una división del trabajo artístico, nacida de una diferenciación del encargo, según la jerarquía social.

En las sociedades en las que el poder es ejercido por un rey divino, los escultores gozan de gran prestigio, al mismo tiempo, están obligados a ciertas servidumbres, y especialmente a las de reservar su producción al rey o al jefe. Su cargo no es hereditario. Sólo lo ocupan después de un aprendizaje" (103). El secreto del aprendizaje sigue, de todas maneras, la lógica de las sociedades tribales: "Existe la tradición de que, durante el reinado del oba Oguola, en el siglo XIII, el escultor de bronce Igueghae fue enviado de Ibe a Benin, y desde esa fecha en adelante la corte de Benin tuvo sus propios maestros fundidores, que vivían en un lugar especial, al costado del palacio. El arte del vaciado en bronce era un secreto real celosamente guardado, y para mantenerlo uno de los cortesanos tenía el encargo de vigilar a los escultores. El mero hecho de ser un misterio de la corte confirió su carácter de originalidad a los bronce de Benin. Todas las cabezas de los obas de Benin son notablemente similares. No se les encuentran parecido individuales, pues todas están vaciadas en el mismo molde" (104). Aquí entramos de lleno en otra polémica, que eludimos pues constituye un trabajo especializado por sí mismo: la del parecido, naturalista o no, de la escultura africana. Las diferencias entre la ubicación del herrero-forjador en una sociedad o en otra, son notables: en la tribal se integra míticamente, y responde a las necesidades de la sociedad, en la monarquía divina se integra gremialmente al servicio de los grupos sociales más altos, incluido el oba.

Llegados a este punto nos interesa desentrañar un aspecto

esencial del pensamiento y la sociedad africanos: como se resuelven las tensiones sociales en el orden simbólico. Sobre ello se ha construido toda una literatura de orden conflictual en la antropología social indiana. Expongamos la posición de Max Gluckman: "Las sociedades sin estado están también llenas de tensión. Sin embargo, una vez que la sociedad ha alcanzado un cierto grado de estabilidad, estas luchas internas no llegan a destruir necesariamente el sistema social (...). Puesto que la gente tiene que pensar y sentir acerca de los intereses que mueven, pudiendo no ser conscientes de los mismos, son simbolizados de diversas formas (...). Al ser símbolos 'sagrados' resisten al sistema social con valores místicos que evocan la aceptación del orden social en un plano al que no puede llegar el poder secular y los castigos. Al sistema social le sucede 'como si fuese elevado a un plano místico, donde aparece como un sistema de valores sagrados más allá de toda crítica o revisión'" (105). Si los conflictos tienen unas instituciones que simbólicamente los canalizan, esas serían las de la brujería y hechicería, que vendrán a incidir en las propias causalidades del artista/artesano africano: "Uno de mis principales informadores -escribe Evans-Fritchard-, Lisanga, era un hábil tallista, uno de los mejores tallistas de todo el reino de Gbudwe. A veces los cuencos y taburetes que tallaba se rajaban durante el trabajo fácilmente como puede suponerse dado el clima. Aunque se seleccionen las maderas más duras, a veces se rajan en el proceso de la talla o en el acabado del utensilio, incluso si el artesano es cuidadoso y está muy familiarizado con las reglas téc

piezas de su oficio. Cuando tal ocurría con las cuencas y taburetes de este genial artesano, él atribuía la destrucción a la brujería, y solía discursarme sobre el desprecio y los celos de sus vecinos. Al explicarle, como solía hacerlo a menudo, que lo creía equivocado y que la gente tenía buena disposición hacia él, solía presentarme el cuenco o taburete raja o como prueba concreta de sus afirmaciones. Si la gente no le estaba embrujando su trabajo, ¿cómo podía explicarse ésto?"(106). El proceso generalizado de aculturación de los pueblos africanos no ha influido sobre estas concepciones cosmológicas y de mística social, pero sí sobre los materiales utilizados en el "bricolage"; por ejemplo, en el arte del Dahomey, "una de las piezas más célebres del arte negro y que ha desempeñado un indudable papel en la renovación de la escritura moderna occidental es la estatus de hierro del dios de la guerra, Gu, ejecutada en parte con materiales europeos, chapas y pernos"(107).

Todo lo anterior nos lleva a cuestionarnos con Michel Leiris, escritor, surrealista y etnólogo, cuál sería el sentimiento estético de los negros africanos. Aun reconociendo Leiris que entre las funciones del arte africano algunas de las más importantes son aquellas "utilitarias": mágicas, sociales, políticas, de prestigio, de juego, etc. "Toutefois, cela n'exclut nullement qu'elles puissent susciter une réaction esthétique chez les Noirs africains qui en usent ou simplement les regardent. Ce n'est d'ailleurs pas à propos des seuls objets fabriqués qu'on voit se manifester des réactions de ce genre"(108). El mismo Leiris manifiesta que en su opinión es falsa la teoría por la que a los negros africanos no se les

reconoce palabras específicas por designar la belleza, y por tanto por su carácter básicamente el mecanismo estético. "Lo ré rité -nos dice Leiris- es que el Negro-africano asocia la belleza a la bonté, surtout à l'efficacité. Ainsi le Wolof du Sénégal. Les mots tôr et rafet, s'appliquent de préférence aux hommes. S'agissant des œuvres d'art, le Wolof emploiera les qualificatifs dyêka, yên, mat, que je traduirai pas: 'bonté convient', 'qui est à la mesure de', 'qui est parfait'... Le beau masque, le beau poème est celui qui produit, sur le public, l'émotion souhaitée: tristesse, joie, hilarité, terreur. Significatif est le mot baxai(...) 'bonté, dont se servent les jeunes dandys pour désigner une belle jeune fille. Comme quoi, la beauté est, pour eux, 'la promesse du bonheur'. Par contre, une bonne action est souvent qualifiée de 'belle'. Si tel poème produit son effet, c'est, qu'il trouve un écho dans l'esprit et la sensibilité des auditeurs. C'est pourquoi les Peuls définissent le poème: 'des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille'"(109). De aquí que no estando dotados de un significado plenamente estético los objetos plásticos, sino estando con relación al mundo mítico, social o de la palabra, su propio simbolismo está meridianamente claro en la estética occidental, ambigua por naturaleza. Así por ejemplo, Víctor Turner ha estudiado la simbología y la clasificación de los colores en los rituales de los pigmeos ndemba. "Así, los emblemas de cerámica nubusa empleados para instruir a las novicias en los secretos rituales 'están habitualmente pintados en blanco, negro y rojo'. Los modelos de mayor tamaño de cerámica sin cocer se hallan decorados con habas, hollín, tiza y tinte de

"negro=rojo"(110). Según Turner, esos tres colores básicos en
 África, negro, rojo y blanco, "representan productos del cuer
 po humano, cuya emisión, excreción o producción se encuentran
 asociados con un incremento de las emociones". Esas emociones
 tienden a identificarse con fenómenos cósmicos, naturales, dei
 dades y poderes místicos. "Las experiencias físicas asociadas
 con los tres colores son al mismo tiempo experiencias de rela
 ciones sociales: el blanco=semen, se halla ligado a la rela
 ción sexual entre hombre y mujer; el blanco=leche, se encuen
 tra ligado a la relación madre-hijo; el rojo=sangre materna,
 se halla ligado al vínculo madre-hijo e igualmente a los proce
 sos de reclutamiento de los grupos y su localización social;
 el rojo=derramamiento de sangre se halla conectado con la gue
 rra, las riñas, el conflicto, y todo tipo de discontinuidad
 social; el rojo=obtención y preparación del alimento animal,
 con el status de cazador o ganadero, papel productivo del va
 rón en la división del trabajo social, etc.; el rojo=transmi
 sión de la sangre de generación en generación= índice de per
 tenencia al grupo corporativo; el negro=excrementos o disolu
 ción corporal=transición de un status social a otro, condide
 rado como una muerte mística; el negro=nubes de lluvia o tie
 rra fértil=unidad de los grupos más extensos que comparten
 los mismos valores". De todas formas, ese simbolismo de los
 colores también pudieran significar su opuesto: "Es posible
 que el negro que a menudo, como hemos visto, significa 'muer
 te', 'desmayo', 'sueño' u 'oscuridad' represente primariamen
 te una pérdida de conciencia, la experiencia de un 'apagón'.
 Entre los ndembu y en otras muchas sociedades, tanto el blan
 co como el rojo representan la vida. Cuando ambos se encuen

son emparejados en el ritual, el blanco puede representar un polo oplicito de la vida, tal como la masculinidad o la conciencia vegetal, mientras que el rojo representa su opuesto, tal como puede ser la feminidad o la carne. Por otro lado, el blanco, puede representar igualmente 'la paz' y el rojo 'la guerra'; ambas son actividades conscientes, en tanto contra-distintas del negro, que representa la inactividad y la cesación de la conciencia"(111). Para Turner, pues, la tríada básica y la clasificación de colores en las sociedades africanas es una condensación de experiencias psicológicas y biológicas, "que implican a la razón y al conjunto de los sentidos, y se hallan afectadas por los grupos de relación primarios"(112).

V.- CONCLUSIÓN.

Finalmente hay que señalar que aunque el "descubrimiento" de Africa tuviera una vertiente fundamentalmente plástica en el cubismo, tal como vimos en el apartado tercero, este descubrimiento tuvo su mayor apoyo en la visión expresionista, tan distorsionada como la analítica nihilista; áquella se basaba en la emoción, y ésta tuvo su referente no sólo en Africa, sino en su proyección americana. Nos referimos sobretudo al descubrimiento emocional del ritual primitivo, y por ende africano, del Surrealismo. Y el exotismo africano está en el centro de la civilización: Estados Unidos de Norteamérica. "Los afroamericanos no vivieron la época de la esclavitud ni en un abatimiento apático ni en una alegría despreocupada ni en una triste añoranza de la libertad. Se encontraban en un largo y penoso proceso de iniciación a una nueva humanidad, cuyas molestias garantizaban un renacimiento seguro. Cumplían, por tan

to, con el trabajo que se les exigía, por lo demás, hacían todo lo que podían por escapar sus ojos a la brutalidad, veían como uno del medio más eficaz que se cultura les podía ofrecer: de modo mágico contemplaban el futuro. Los cantos de conjuro, que así surtieron, son los "spirituals" (113). Junto al exotismo que confiere el blue, el "spiritual" y en definitiva el jazz, tenemos los cultos afroamericanos, vudú, candomblé y otros, que generan un exotismo haitiano. El vudú ha tenido un significado evocador de exotismo, en torno a una leyenda que sintetiza A. Métraux: "Elle date de l'époque coloniale où elle a été le fruit de la peur et de la haine: on n'est jamais cruel et injuste avec impunité; l'angoisse qui se développe chez ceux qui abusent de la force prend souvent la forme de terreurs imaginaires et d'obsessions démentielles. Le maître méprisait son esclave, mais redoutait sa haine. Il le traitait un bête de somme, mais se méfiait des pouvoirs occultes qu'il lui attribuait" (114). A este fama tenebrosa del vudú, que contribuye a la vez a sustentar la imagen tenebrosa del Africa, ayudó el libro "Haïti or the Black Republic" del cónsul inglés en Haïti Spencer St. John, aparecido en 1884, donde son narrados "les récits les plus effrayants sur les crimes des membres de la secte vaudou; cet ouvrage a été très lu, et pendant longtemps a fait autorité. Il a même inspiré a Gustave Aymard un roman d'aventures, 'Les Vaudoux', où ceux-ci sont dépeints comme des fanatiques assoiffés de sang et de pouvoir" (115).

El exotismo africano finalmente fija en la historia una estabilidad sincrónica de estas sociedades. Serían sociedades sin historia frente a la diacronía occidental, y por tanto la a reciación de su arte también lo sería a pesar de que

un viridemente no se intentado establecer clasificaciones, que lo han sido sabretodo étnicamente y no de forma general. No obstante, etnólogos e historiadores de Africa comienzan hoy a poder que este subcontinente negro haya sido una sociedad "tría" en su conjunto, en especial en aquellos pueblos que han producido un arte "más evolucionado" (senoufo, dogon, Danomey, Benin, Ifé, etc.). Es una investigación en curso sobre Africa donde se darán la mano historiadores del arte y antropólogos: "Los Estados africanos han generado una historia rica en peripecias. Muchos de ellos han desaparecido, pero dejando subsistir algunos modelos de definición y de organización del poder político que afectan a los modelos "importados" en el momento de la descolonización(...). No hay ningún pueblo africano que no haya sido afectado por la política de los Estados históricos"(116). Hoy Africa, perdida su virginitad exotista, occidentalizada y aculturada a marchas forzadas se reorganiza bajo unas condiciones propias que la introducen de lleno en la máquina de la historia. Las ciudades son el centro de la nueva Africa como lo son del mundo entero, allí en una urbanización acelerada se producen fenómenos particulares(117) que clausuran definitivamente el horizonte exótico dejándolo para los libros de aventuras.

NOTAS

- (1) Cfr. J.A.GONZÁLEZ MCANTUD. Primera aproximación a las relaciones entre Antropología y Estética. Memoria de Licenciatura (inédita). Granada, noviembre, 1982.
- (2) J.E. IMIKORI. "La trata negrera y las economías atlánticas de 1451 a 1870", en AA.VV. La trata negrera del siglo XV al XIX. Barcelona, 1981, pp.79-81.
- (3) Ibídem, p.105.
- (4) M.DUCHET. "Las reacciones frente al problema de la trata negrera: análisis histórico e ideológico", en AA.VV. La trata negrera... Op.cit. p.59.
- (5) M.GUEYE. "La trata negrera en el interior del continente africano", en AA.VV. La trata negrera... Op.cit. p.183.
- (6) D.K. FIELDHOUSE. Economía e Imperio. La expansión de Europa. 1850-1914. Madrid, 1977, p.
- (7) C.COQUERY-VIDROVITCH, H.MONJOT. Africa negra de 1800 a nuestros días. Barcelona, 1976, pp.59-60.
- (8) Ibídem, p.74.
- (9) J.CONRAD. El corazón de las tinieblas. Buenos Aires, 1980.
- (10) J.LAUDE. La peinture française et l'art nègre. Paris, 1968, pp.532-533.
- (11) L.VAN DER POST. Aventura en el corazón de África. Barcelona, 1984, pp. 65-66.
- (12) D.PERROT-R.PREISWERK. Etnocentrismo e Historia (América indígena, África y Asia en la visión distorsionada de la cultura occidental). México, 1979, p.32.
- (13) Ibídem, p.277.
- (14) Ibídem, p.372.
- (15) L.BUGNER. "Introducción", en J.DEVISE. L'Image du noir dans l'art occidental. Vol.II. Paris, 1979, p.32.

- (16) *Ibíd.*, p.19.
- (17) *Ibíd.*, p.23.
- (18) *Ibíd.*, p.25.
- (19) *Ibíd.*, p.15.
- (20) J.LAUDE. Las artes del África negra. Buenos Aires, 1973, 2ªed., p.21.
- (21) R.GOLDWATER. "L'expérience occidentale de l'art nègre", en Contributions au Colloque sur 'La fonction et la signification de l'Art nègre dans du peuple et pour le peuple'. Paris, 1966, pp.348-349.
- (22) J.LAUDE. La peinture... *Op.cit.* pp. 103-104.
- (23) H.MATISSE. Sobre arte. Barcelona, 1978, p.133.
- (24) J.LAUDE. La pintura... *Op.cit.* p.135.
- (25) J.LAUDE. Las artes... *Op.cit.* p.176.
- (26) J.LAUDE. La pintura... *Op.cit.* p.173.
- (27) Citado en Arts primitifs dans les ateliers d'artistes. Musée de l'Homme. Paris, 1967.
- (28) J.LAUDE. La pintura... *Op.cit.* p. 254.
- (29) J.CARO BAROJA. Los Pueblos de España.Vol.I. Madrid, 1981, 3ªed. p.237.
- (30) A.ARRIBAS. Los íberos. Barcelona, 1985, p.117.
- (31) J.P. CRESPELLE. La vida cotidiana en el Montmartre de Picasso. Barcelona, 1983, p.188.
- (32) GARCÍA BELLIDO . El arte ibérico. Madrid, 1962 , p.36.
- (33) *Ibíd.*, p.38.
- (34) H.KUHN. El arte de la época glacial. México, 1971, p.151.
- (35) P.DAIX. "Fuentes españolas y francesas del cubismo de P. R.Picasso", en AA.VV. Picasso, 1881-1981. Madrid, 1983, p.32.

- (36) J. BRIHUEGA. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931. Madrid, 1982, p. 323.
- (37) L. LITVAK. Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913). Barcelona, 1984, pp. 12-13.
- (38) F. VILLACORTA BAROJ. Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931. Madrid, 1980, p. 103.
- (39) L. LITVAK. El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913. Madrid, 1986, p. 200.
- (40) BRASSAI. Conversations avec Picasso. Paris, 1964, p. 102.
- (41) P. CABANNE. El Siglo de Picasso. Vol. I. Madrid, 1982, p. 185.
- (42) *Ibidem*, p. 186.
- (43) J. LAUDE. La peinture... *Op.cit.* pp. 267-268.
- (44) P. CABANNE. *Op.cit.* pp. 189-190.
- (45) R. PENROSE. Picasso, su vida y su obra. Barcelona, 1981, p. 123.
- (46) A. VOLLARD. Memorias de un vendedor de cuadros. Barcelona, 1983, p. 28. : "Como todo el mundo he estado muchas veces en la Exposición Colonial de 1931; me he parado, también como todo el mundo, ante la reconstrucción del templo de Angkor. También yo dije: 'Es interesantísimo', pero no experimentaba emoción alguna. Un día, en un húmedo crepúsculo, se me 'abrieron', de pronto, los ojos: de repente se me rebeló todo el Oriente".

- (47) Ibidem, p.97.
- (48) Ibidem, p.303.
- (49) J.P.CRESPELLE. Op.cit. pp.109-110.
- (50) Ibidem, p.102.
- (51) Ch.-E. JEANNERET. El viaje de Oriente. Valencia, 1984, 123-124.
- (52) G.APOLLINAIRE. Los pintores cubistas. Buenos Aires, 1964, 3ªed. p.22.
- (53) Z.WODA. "L'expérience européenne de l'art nègre", en Contributions au Colloque... Op.cit. 245.
- (54) J.LAUDE. La peinture... Op.cit. p.313.
- (55) R.PENROSE. Op.cit. p. 127.
- (56) J.LAUDE. La peinture... Op.cit. p.290.
- (57) J.LAUDE. "El cubismo", en J.CASSOU(ed.). Picasso. Barcelona, 1976, p.109.
- (58) P.CABANNE. Op.cit. pp.259-260.
- (59) P.MONDRIAN. Realidad natural y realidad abstracta. Barcelona, 1973, pp.69-70.
- (60) R.PENROSE. Op.cit. pp.175-176.
- (61) B.KEITA. "L'influence de l'art nègre sur les créateurs de l'art moderne européen", en Contributions au Colloque ...Op.cit. pp. 272-273.
- (62) R.GOLDWATER. Op.cit. p.358.
- (63) G.APOLLINAIRE. Chroniques d'art. 1902-1918. Paris, 1960, p.553.
- (64) S.ROPANS. "L'héritage africain dans la musique des Américains", en Contributions au Colloque...Op.cit. p.384.
- (65) I.STRAVINSKY. Cronicas de mi vida. Barcelona, 1935, pp.38-39.

- (66) *Ibidem*, p.116.
- (67) S.COPANS. *Op.cit.* p.400.
- (68) P.DAIX. "Picasso y la invención de la escultura moderna", en J.CASSOU(ed.). *Op.cit.* p.133.
- (69) P.CABANNE. *Op.cit.* p.270.
- (70) Vid. J.LAUDE. *Op.cit.* p.316.
- (71) J.A. GONZÁLEZ ALCANTUD. "Artesanía, objetualidad y diseño", en *Gazeta de Antropología* nº3, 1984, Granada.
- (72) J.LAUDE. *Op.cit.* p.422.
- (73) N.SESEÑA. "La cerámica de Picasso", en AA.VV. *Picasso. 1881-1981.* *Op.cit.* p.113.
- (74) V.MARRERO. Picasso y el monstruo. Madrid, 1986, p.106.
- (75) G.PICON. "Picasso y el erotismo", en J.CASSOU(ed.).*Op.cit.* p.259.
- (76) G.BATAILLE. El erotismo. Barcelona, 1982, 3ªed.
- (77) E.LUCIEN-SMITH. L'erotisme dans l'art occidental. Paris, 1972, p.162.
- (78) BRASSAI. *Op.cit.* p.230.
- (79) J.LAUDE. *La peinture...* *Op.cit.*pp. 260-261.
- (80) D.ZAHAN. Espiritualidad y pensamiento africano. Madrid, 1980, pp.17-18.
- (81) *Ibidem*, pp.21-22.
- (82) J.JAHN. Muntu. Las culturas de la negritud. Madrid, 1970, pp.123-124.
- (83) E.E.EVANS-PRITCHARD. Ensayos de antropología social. Madrid, 1974, pp.224-225.
- (84) E.EVANS-PRITCHARD. Brujería, magia y oráculos entre los azande. Barcelona, 1976, p.61.

- (85) R.JAULIN. La muerte en los sara. Barcelona, 1985, p.211.
- (86) Ibidem, p.212.
- (87) J.ZIEGLER. Los vivos y la muerte. México, 1976, pp.116-117.
- (88) D.ZAHAN. Op.cit. pp.75 y ss.
- (89) R.JAULIN. Op.cit. p.73.
- (90) J.LAUDE. Las artes... Op.cit. p.142.
- (91) D.PAULME. Las esculturas del Africa negra. México, 1974, 1ªreimpr. p.96.
- (92) Ibidem, p 48
- (93) J.LAUDE. Las artes...Op.cit. p.148.
- (94) C.LÉVI-STRAUSS. Le voie des masques. Paris, 1979, p.144.
- (95) G.C.GRIAULE. Etnología y lenguaje. La palabra del pueblo Dongon. Madrid, 1982, pp.565-566.
- (96) J.N.HILL. "Primitivism and African Art", en Contributions au Colloque... Op.cit. p.35.
- (97) J.JAHN. Muntu... Op.cit. p.181.
- (98) R.BASTIDE. "Sur le destin de la sculpture et des arts plastiques africains au Brasil", en Contributions au Colloque ...Op.cit. p.414
- (99) D.PAULME. Op.cit. pp.15-16.
- (100) E.E.EVANS-PRITCHARD. La relación hombre-mujer entre los azande. Barcelona, 1978, p.57-58.
- (101) LUCH DE HEUSCH. Estructura y praxis. Ensayos de antropología teórica. México, 1973, p.196.
- (102) R.E. BRADBURY. "Continuidad y discontinuidad en la política precolonial y colonial del Benin(1897-1951)", en I.M. LEWIS y otros. Historia y antropología. Barcelona, 1972, pp.298-300.

- (103) J.LAUDE. Las artes... Op.cit. p.94.
- (104) D.A. OLDEROGGE. El arte negro. México, 1969, p.15.
- (105) M.GLUCKMAN. Política, derecho y ritual en la sociedad tribal. Madrid, 1978, p.291.
- (106) E.E.EVANS-PRITCHARD. Brujería... Op.cit. p.86.
- (107) D.PAULME. Op.cit. p.84.
- (108) M.LEIRIS. "Le sentiment esthétique chez les Noirs africains", en Contributions au Colloque... Op.cit. p.345.
- (109) Ibídem, p.334.
- (110) V.TURNER. La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu. Madrid, 1980, p.74.
- (111) Ibídem, p.98-99.
- (112) Ibídem, p.101.
- (113) J.JAHN. Las literaturas neoafricanas. Madrid, 1971, pp. 182-183.
- (114) A.MÉTRAUX. Le vaudou haïtien. Paris, 1977, p.11
- (115) Ibídem, p.112.
- (116) G.BALANDIER. Antropo-lógicas. Barcelona, 1975, pp.188-189.
- (117) "Sociológicamente, este rápido desarrollo urbano es importante por dos razones: primera, el hecho de que tantas ideas y prácticas industriales y occidentales sean totalmente asimiladas en la escena africana hace que la evolución social sea un proceso de adaptación a nuevas circunstancias y condiciones(...). La segunda razón es que la emigración(...) crea una extensa red de vínculos sociales y de otro tipo entre la ciudad y su zona de influencia, pero esto no significa necesariamente una separación permanente entre los que se han trasladado y su parentela rural". K.LITTLE. La migración urbana en Africa occidental. Barcelona, 1970, pp.23-24.

CAPÍTULO V

EL EXPRESIONISMO ALEMÁN O LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIÓN EN EL PRIMITIVISMO.

I.- FUNDAMENTOS: ROMANTICISMO, GOTICISMO.

En los orígenes del difuso "estado de ánimo" que fue el expresionismo alemán de pre-guerras y sus derivados de entre-guerras, late el pathos germánico, igualmente indeterminado. Su inicio lo encontramos en otro clima de exaltación individual: el Romanticismo. Según Hegel, el "desarrollo del espíritu, que se eleva hasta sí mismo, que encuentra en sí lo que antes buscaba en el mundo sensible, constituye el principio fundamental del arte romántico"(1). Para ello es preciso que el espíritu abandone la esfera imperfecta de la subjetividad y tienda hacia lo absoluto. Absoluto que al final se identifica con la propia alma o con el "alma colectiva", dando por terminadas las pretensiones hegelianas de identificación deista. El "alma romántica" tiende a la plenitud. Entiéndase de esta manera el suicidio de Kleist con Henriette Vogel, en un clima de placidez no pasional, que habría de extrañar a los vulgarizadores del Romanticismo. "No se encuentra entonces ninguno de los motivos que por lo común dominan el suicidio romántico; Kleist no está desesperado, ni cansado incurablemente de la vida, ni es incapaz de realizar el ideal que soñaba, ni está amenazado de locura, ni alcanzado por un mal incurable. No se hallaba en la miseria, y su inadaptación misma no le planteaba un conflicto que sólo la muerte pudiera resolver. No tiene nada del hombre que huye ante las Furias, del 'poeta maldito' que se niega a todo acomodo en la sociedad(...). Tampoco tiene nada de quimérico o soñador"(2). Para M.Brion, Kleist es un sonámbulo, un hombre que vive su sueño en acción, siendo esta, por demás, heroica: "Su ideal es, en el sentido más fuerte del término, heroico, y el héroe sabe mirar con ojos

distintos lo existente y lo imaginado; no subestima las virtudes y los méritos de la imaginación, pero somete a ésta al control del espíritu de exactitud"(3).

La ya arquetípica contra-posición Norte/sur, consagra la heroicidad al Sur, a lo griego que permanece orientalizado. Lo decía Hiperión a Belarmino: "Entonces quise irme de Alemania. Ya no quería seguir buscando nada en ese pueblo, ya había sido mortificado bastante con implacables ultrajes, no quería que mi alma se desangrara por completo entre tales gentes"(4). Huida real de Alemania que plasma realmente A.von Chamisso embarcándose en 1815 en Copenhage para dar la vuelta al mundo, con el atractivo del exotismo en el fondo. Si el sonámbulo romántico sueña como un sonámbulo en búsqueda de la acción, no por ello deja de soñar, y la rutina acaba venciendo al héroe: "Aunque está en la misma esencia de las cosas, es de lamentar que el intelectual, a quien a bordo de un barco mercante tan bien se considera, resulta tan constreñido precisamente donde parece abrírsele un nuevo campo de acción. Acude pletórico de deseos y esperanzas, sediento de aventuras y empresas, para descubrir al pronto que la principal tarea que le cabe consiste en hacerse tan inconspicuo, tan inapreciable e invisible como le sea posible. Ha soñado exuberantemente en combates contra los elementos, en peligros y gestas; en cambio, sólo halla el inveterado tedio y la pequeña moneda fraccionaria de la miseria doméstica, botas sin lustrar y demás yerbas"(5). En general todos los románticos son muy influenciados por este su igual aventurado viajero, redescubridor en la línea del iniciador del romanticismo Jean-Jacques

Rousseau, del buen salvaje: "Aprovecho ahora la ocasión para protestar airadamente contra la denominación de 'salvajes' aplicada a los isleños de los mares del Sur. Y lo hago plenamente consciente del sentido que encierran mis palabras. Un salvaje es para mí un individuo que sin vivienda estable, agricultura y animales domésticos, no conoce más posesiones que sus armas, con ayuda de las cuales sobrevive gracias a la caza. Lo que se atribuye a la perversión de costumbres en los isleños de los mares del Sur no me parece a mí fruto del salvajismo sino más bien de una mayor civilización. Los diferentes hallazgos, las monedas, la escritura, etc. que parecen indicados para medir las diferentes escalas de la civilización en que se encuentran los pueblos de nuestro continente dejan de tener validez en condiciones tan distintas y no proporcionan patrón alguno adecuado para evaluar a estas remotas familias humanas insulares, que bajo este fascinante ciclo sin ayer ni mañana viven para el presente y para el placer"(6). Nos encontramos ante la Naturaleza, incluido "buen salvaje", que es redescubierta por todas las artes; la música, considerada la más espiritual de las artes y la más romántica por añadidura, se halla inmersa en el primitivismo: "Hoffmann -quien pretendió siempre ser antes músico que literato- se declara partidario de descubrir nuevos instrumentos capaces de 'analizar los sonidos más originales de la naturaleza'. Para él, en efecto, el sonido musical es tanto más perfecto cuanto más se aproxima a los misteriosos acentos de la naturaleza, que aún no han desaparecido completamente del planeta terrestre"(7). Hoffmann tiene en su pensamiento las músicas exóticas, y en especial la de Ceilán; Rousseau en el "Ensayo sobre el origen de

las lenguas" había apuntado en la misma dirección: lenguaje y música imbricados cual código adámico. "Más tarde, al leer el libro de von Schubert sobre el 'Lado nocturno de las ciencias naturales', relaciona esa antigua creencia de la música de las esferas con la teoría del filósofo de la Naturaleza, según la cual el hombre primitivo estaba inmerso en la música sagrada"(8). De modo que el rousseauianismo había penetrado hondo en las conciencias de los románticos alemanes proponiéndoles la búsqueda del exotismo en todos los órdenes tras la exaltación del héroe.

Schelling trazó la distancia entre primitivo y civilización de nuevo para dar lugar a la apreciación civilizada de lo primitivo. Decía: "La naturaleza no era solamente para ellos una imagen muda que jamás había proferido una palabra viviente: era un esqueleto de formas vacías, cuya imagen vacía había de trasladarse al lienzo o esculpirse en la piedra. Esta era, precisamente, la doctrina de los rudos pueblos primitivos que, no viendo nada divino en la naturaleza, sacaban de ella ídolos; mientras que el inteligente pueblo de los helenos, que en todas partes sentía la huella de una fuerza activa y viviente, veía nacer de la naturaleza verdaderos dioses"(9). Concibe Schelling que el arte debe retornar a la Naturaleza, al medio primitivo, para buscar allí "la fuente común del espíritu y las formas" que eternice la propia Naturaleza: "Según la observación de un gran conocedor, tiene cada brote de la naturaleza tan sólo un instante de plena y verdadera belleza; nosotros podemos añadir también que sólo hay un instante de plena existencia. En este instante u lo que es en toda la eternidad: fuera de él sólo le adviene un devenir y un pere-

cer. El arte, en cuanto representa la esencia en aquel instante, lo rescata del tiempo; hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir"(10). La atracción por la Naturaleza y el primitivismo, lo es esencialmente por el paisaje al cual se rinde culto. "La conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el hombre que atormenta a los manieristas se convierte en definitivamente irreparable para los románticos. Estos desean el retorno al Espíritu de la Naturaleza, porque en él reconocen a aquel dios que en la anhelada e inexistente Edad de Oro alentaba la unión de Belleza, Libertad y Verdad. Desean, como Anteo, retornar a esta Naturaleza saturniana, a esta Madre, en cuyo seno reconocen sus ansias de plenitud. Mas, en su conciencia trágica, perciben claramente que este camino de retorno se halla obstaculizado por el terrible rayo de la impotencia. Junto a la Naturaleza saturniana y liberadora se halla una Naturaleza jupiterina y exterminadora que destruye cualquier proyecto de totalidad. De ahí que sea completamente errónea una interpretación 'bucólica' del paisajismo romántico, pues en éste se halla siempre presente una doble faz, consoladora y desposesora"(11). Es la Naturaleza desposesora la que fatalmente debe hollar el viajero, a lo que se niega insistentemente C.D.Friedrich cuando es invitado en 1816 por su amigo Lumd a visitar simplemente Roma:

"Ya puedo pensar que me gustaría ir a Roma y vivir allí. Pero no puedo abrazar sin estremecerme la idea de regresar al Norte; me imagino que sería como enterrarme en vida. Me gusta vivir en silencio y sin enfurrunarme, si así lo quiere el destino, pero el regreso va en contra de mi naturaleza; contra él se subleva todo mi ser"(12). Friedrich ve el ries-

go que para su apacible y recogida vida nortea conlleva la aventura del viaje; prefiere la tragedia del paisaje: "'Es un hombre que ha descubierto la tragedia del paisaje', exclamó el francés David d'Angers cuando vio, en 1834, los cuadros de Friedrich en el taller de Dresde. Friedrich no pintó la tragedia del hombre, y si hubiese intentado representarla, hubiese llegado al límite de sus posibilidades"(13). Las preferencias de Friedrich se inclinan por el inconsciente, un viaje imaginario, extático igualmente, que se traduce en los cuadros portuarios en la misma negación del viaje, lugar de partida o de llegada, nadie acierta a definirlo, es tal su ambigüedad!

En los primeros momentos del siglo XIX perduraba un cierto vector orientalista en la intelectualidad germana: "La mitología nórdica iba a asociarse con la griega, y en el viaje del poeta a la India encontraría nuevos dioses. "Es el Oriente -había dicho Schlegel- donde debemos buscar el más elevado Romanticismo'. Antes de él, Herder se había mostrado dispuesto a recibir de la inmensa y enigmática Asia la lección de sabiduría que ella era capaz de proporcionar; es interesante hacer notar que Alemania, en todos sus momentos de crisis espiritual, vuelve sus ojos hacia Extremo Oriente, dándole la espalda al Occidente mediterráneo y dejando de lado hasta sus más viejas tradiciones"(14). Ese orientalismo procede de aquel otro ilustrado, de origen masónico y esotérico, que situaba "la patria de la sabiduría en alguna región de Asia, que podría ser la India de los Brahmanes, el Irán de Zaratustra o cualquier otro lugar donde la 'docta doctrina secreta' hubiera permanecido. La logia suprema eligió Menfis para celebrar su ritual masónico porque Egipto, al estar más próximo, parecía me

nos inaccesible e impenetrable, y fascinaba al viajero con sus innumerables pirámides, sus terroríficos hipogeos subterráneos y sus adustas estatuas enlazadas en el borde del desierto"(15). A lo que hubo que añadir los descubrimientos pompeyanos. Tieck, Novalis..., miran hacia Oriente asimismo a través de la gesta cruzada, retomando un orientalismo de 'pacotille' procedente de los relatos fantásticos de la literatura inglesa y de las descripciones de viajeros del siglo XVIII. La Cruzada es el elemento de "liason" entre la Europa cristiana y el Oriente musulmíco. "Pero en cierto sentido -nos dice M.Brion- las obras iniciales del joven Tieck participan del gusto de la época, en el sentido de que predominan los temas exóticos y medievales. La llamada del Oriente, la fascinación por la Edad Media alemana, que llegaba incluso a las antiguas epopeyas nórdicas, en las que se confunden las sagas, la gesta de Ossian y las aventuras de los Nibelungos, ejercen un irresistible prestigio"(16).

La mitología nórdica, pues, se enlaza con el exotismo orientalista. Dicho exotismo nórdico se recobró en la conciencia de germanidad, cuya gestación acontece en la "revolución romántica" de 1849(17). Pero en el período comprendido entre la invasión napoleónica y 1848, la idea de germanidad había arraigado en espíritus como el de C.David Friedrich o el de Hoffmann, que desearían el regreso a la patria. "A la iniciación corresponden, por tanto los grandes temas de la Princesa Brambilla: inquietud, nostalgia, aspiraciones, deseo de regresar a la 'patria', de dejar de ser un 'huerfano'. El príncipe asirio Cornelio Chiapperi, que busca un principado porque no lo tiene, y el actor Giglio Fava, despedido de su teatro y en busca de un nuevo empresario, son 'huérfanos' en ruta hacia esa patria

espiritual(y, probablemente también material, ya que aquí la materia existe en el interior del espíritu) que Novalis, en los Himnos a la Noche, llaman La Casa del Padre, que en la Atlantis de La olla de oro, el País de los Bombones de Cascanueces, la casa mágica de Alpanus. Estos románticos -emigrantes exiliados en un mundo que no es suyo- proyectan este anhelo de regresar a su casa en una lejanía temporal y espacial, como la tierra de Hölderlin y las Islas felices de Heine; pues antes han vivido, y la idea de retorno constituye el más importante resorte de esa Schusucht melancólica y apasionada" (18). La patria es revivida en sus sagas mitológicas, que en la narración indogermánica reproduce el drama de la formación del mundo, orientándolo en una dirección diferente a la de la Europa cristiano-romana. Dice el mitólogo G.Dumezil: "La amplitud y la regularidad de esta armonía entre el Mahābhārata y la Edda resuelven, en mi concepción los problemas de Baldr, de Hödr, de Loki y del Ragnarök, que erróneamente han sido separados. Y este problema en realidad único lo resuelven de una manera inesperada, que excluye, a no ser por ciertos detalles accesorios y tardíos, las soluciones fundadas en el prestamo, iranio, caucásico y cristiano, y que saca a la luz un vasto mito sobre la historia y el destino del mundo, sobre las relaciones entre el Bien y el Mal, que debía estar constituido ya, antes de la dispersión, al menos entre una parte de los indoeuropeos"(19). Esa especial unidad mitológica y lingüística dota de sentido a la germanidad entre los románticos, rebeldes en definitiva a la sociedad estatuida que consagra la fragmentación alemana.

El gótico medieval permite a los románticos alemanes reco-

brar otra parte de su patria, identificando gótico y románticismo. "Resulta significativo que Hoffmann considere al gótico como romántico en sí, y que, por ello, el romanticismo de Bach sea una resultante de las afinidades de su música con la arquitectura medieval"(20). Y es que el gótico desde principios del XIX ha sido redescubierto en Alemania como expresión de lo espiritual frente al barroco o al clasicismo: "El gótico era el estilo alemán, en contraposición al plástico barroco y al racional clasicismo. Fue considerado como autóctono, cercano a la Naturaleza, inestimable como la naturaleza misma e inmaterial y espiritual como lo divino"(21). Friedrich, Blechen o Ochme representan el gótico en estado ruinoso en muchas de sus obras, no por un deseo nostálgico, evocativo, tal como nos dice Rafael Argullol, sino por que de la ruina romántica emana un doble sentimiento; "por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo. Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad"(22). El gótico, además, es el arte esencialmente exótico del período medieval, influenciado sobremanera por lo islámico y lo extremo oriental, como ha demostrado Jurgis Baltrusaitis. De la influencia islámica pueden deducirse dos cosas: "El profundísimo conocimiento de las cosas del Oriente y un esfuerzo sistemático de imitación. Ya la variedad de términos utilizados para designar los diferentes tejidos, en los que resuena de continuo nombres de ciudades asiáticas y

255

africanas, evoca los principales focos de esta producción de lujo, pero todavía más significativo es el nacimiento de una industria que presupone un conocimiento profundo de la técnica, así como de las relaciones constantes con los países de origen(...). Más que nunca, el Islam ejerce su atracción. Después de los siglos XI y XII, durante la segunda mitad del siglo XIII y en el siglo XIV, estas aportaciones se multiplican en la decoración(...); su influencia siempre se ejerce en el mismo sentido de la abstracción, el artificio y lo fantástico. En el adorno, la imaginería y las representaciones religiosas, introduce la nota de una fábula exótica"(23). La influencia del Extremo Oriente, de la India y del Tíbet son igualmente muy importantes en las artes menores y mayores, y hasta en la moda del vestir. "El Extremo Oriente, que se yergue ante una Edad Media en decadencia, responde a su irrealismo y alimenta sus inquietudes"(24). Y ahora la Edad Media gótica poblada de ensueños y luchas fantásticas, en la encrucijada de las Cruzadas de Enrique de Ofterdingen de Novalis, renueva el exotismo fantástico de los románticos alemanes.

II.- COLONIALISMO ALEMÁN Y ETNOGRAFÍA.

Los pequeños principados alemanes con anterioridad a la unidad de la época bismarckiana, no habían podido desarrollar una política colonial, sólo pequeñas incursiones comerciales o de exploración en África y en el Pacífico. Dentro de las interpretaciones que el fenómeno histórico imperialista han merecido recientemente destacan las de D.K.Fieldhouse, el cual afirma al tratar de la relación entre estadistas e imperialismo: "fue muy raro que ningún estadista europeo se embarcara en la expansión colonial por presiones irresistibles de fuerzas polí

ticas internas, o incluso como recurso electoral. Quizá el único ejemplo importante de esto último se vió en 1884 en Alemania cuando, se ha sostenido, Bismarck decidió utilizar los protectorados para proteger y fomentar las nuevas empresas comerciales alemanas en ultramar a fin de obtener el apoyo político de los nacionales-liberales, muchos de los cuales consideraban la política colonial esencial para la unidad y el prestigio nacionales" (25). Bismarck aún en 1876 rechazaba en el Reichstag las propuestas de un comerciante de Bremen, Lüderitz, de colonizar África oriental. Apoyándose en una buena situación internacional, Bismarck comenzará poco más tarde la extensión colonial en África y en el Pacífico Sur. "A la fin de 1882 les relations franco-italiennes, de ce fait, sont tendues, l'Italie est brouillée avec l'Autriche à cause du Tyrol, l'Angleterre est en froid avec la Russie à cause de l'Afghanistan et de la Perse, enfin la question d'Egypte oppose Français et Anglais. Chacune de ces puissances est en bons termes avec Bismarck. Aussi ce dernier sent-il, lorsque Léopold II provoque les incidents à propos du Congo, tout le parti qu'il peut tirer de ses amitiés. Sans abandonner son rôle d'arbitre, il pourra donner quelques terres exotiques en pâture au nationalisme allemand" (26). El desarrollo colonial en África oriental fue debido inicialmente a un aventurero y decidido grupo de comerciantes alemanes amparándose en la política de Bismarck, prácticamente sin ninguna ayuda oficial ni gran-empresarial. El establecimiento en el Pacífico Sur (Samoa, Bismarck, Nueva Guinea...) se produce o afianza en la misma época; la disputa de Samoa entre ingleses, norteamericanos y alemanes, fue el conflicto más significativo; conflicto que según Fieldhouse

se debió a "factores políticos, estratégicos y emocionales" (27). La concepción jurídica para la implantación colonial alemana se basó en la invención bismarckiana del territorio protegido (Schutzgebiet) "par opposition au Reichsland et aux Etats confédérés de la métropole (Inland) (...). D'où l'importance attachée aux traités de protectorat, 'traités indigènes' passés dans les conditions habituelles, une pacotille justifiant une croix au l'écriture arabe" (28). De hecho estas distinciones jurídicas no tendrían relevancia ante lo que es la realidad del sistema colonial: la desposesión del indígena por sistemas violentos (veanse al respecto las sublevaciones de hotentotes y herero en el África alemana del S.E.).

Pero la colonización precisa para ser efectiva de avanzadas de exploradores, muchos de los cuales lo son de etnólogos. La necesidad de información la siente la administración alemana que "exige de ses fonctionnaires une information aussi complète que possible. Ainsi dès 1896, le Dr. Henri Seidel édite un volum neux questionnaire qui est remis à chacun des fonctionnaires du Togo. Cette Instruction pour observations ethnographiques et collections au Togo, comporte 131 rubriques et permet au moins préparé des agents de l'administration de faire progresser les connaissances sur la région où il est en service. Depuis 1890, les (...) Communications pour voyageurs, explorateurs et savants des colonies allemandes, permettent de publier d'intéressants récits de voyage" (29). Entre los etnógrafos destaca sobre todo Leo Frobenius, que va a realizar un gran número de expediciones africanas a Kasai, Senegal, Guinea, Dahomey, Mahgred, Togo, Camerún, Nigeria, Mauritania, Marruecos, Egipto, Sudán, Abisinia, Libia, Sáhara, S.E. de África

ca y Sudáfrica. Frobenius mediante esta actividad incansable tiene el proyecto de unir la reflexión filosófica y la historia al intentar "encontrar en las formas actuales de las Sociedades salvajes el rasgo y mejor aún, la estructura siempre dinámica y fecunda(aunque estuviese adormecida) de culturas prehistóricas(paleo-neolíticas) todavía vivas"(30). La obra de Frobenius no es menos extensa que sus expediciones: "El De cameron negro"(1910), "Atlas africanus"(1914-1930), "Atlantis, Der Zeitalter der Sonnegoutter"(1904), "Paideuma"(1921), "Destin des civilizations", etc, etc. Fueron innumerables las aportaciones a la museografía occidental, y alemana en particular, del botín de la incansable actividad de Leo Frobenius, aunque no estuvo exenta de cierta reflexión filosófica: "Después 'designación del exotismo', que se conforma con perturbar y divertir por medio de la exhibición de objetos o de costumbres 'raras', comienza, según Frobenius, una segunda época, la de la aculación desordenada, en todos los países europeos colonizadores, de 'productos' cuyo 'sentido profundo fueron incapaces de comprender los directores de museos'"(31). Frobenius, al analizar el arte africano, por ejemplo, establece la relación, según él cortada por la estética tradicional, entre la PAIDEUMA o "emoción por lo real" y creación de las formas. "El mundo de las formas no deriva pues de una concepción estética definida, todavía menos de una voluntad intelectual(...), es la manifestación(Frobenius, dice la expresión) de una tensión entre la infinidad de lo real y de los límites geográficos y morfológicos dados a la vida, de un conflicto entre la revelación de la 'esencia absoluta' de lo real(...) y del conjunto

de sus movimientos psíquicos (emoción, emotividad) que el organismo colectivo (y forzosamente individual puesto que el individuo no es, para Frobenius, más que un aspecto secundario de la civilización) cumple para adaptar su mundo a este descubrimiento. Las formas constituyen pues una etapa en este esfuerzo de la vida sobre la vida, un mediador entre emoción e inserción en el mundo" (32). La obra de Frobenius habrá de poseer, por consiguiente, una enorme trascendencia para la plástica del expresionismo, al poner las bases de la investigación sobre la expresión en las artes africanas que continuará Carl Einstein.

Mientras tanto la cuestión colonial se convertirá en central en las elecciones de enero de 1907, y gracias a cuya inclusión en su programa electoral ganarán los conservadores que defienden la realización de una Weltpolitik colonial. Dentro de esa política colonial, en África se hace una política pro-islámica ya que "les chefs de circonscription allemands, comme leurs homologues français, ont la plus grande admiration pour les collectivités musulmanes disciplinées et hiérarchisées, plus vivantes que des communautés païennes jugées passives et plus maniables que des chrétiens à tendance égalitaire" (33). Tras el colonialismo bismarckiano se había extendido entre algunas capas de la población el pangermanismo iniciado por Georg von Schoenerer; este pangermanismo "apoyado principalmente por los estudiantes germano-austriacos, empleó desde el comienzo un lenguaje sorprendentemente vulgar, destinado a atraer a estratos sociales mucho más amplios y diferentes" (34). Se orientaba fundamentalmente sobre el antisemitismo, pero no dejaba de

equiparar a Alemania con otras potencias coloniales, lo que chocó con los intereses rusos e ingleses. Finalmente en el Tratado de Versalles "les ministres allemands Müller et Bell appo sent leur signature au bas du traité qui porte la renonciation aux cclonies"(35). La idea de un África alemana, sin embargo, continuó nutrida por la heroica campaña del general Lettow-Vorbeck en África del Este. Durante la República de Weimar se mantuvo entre algunos sectores de la población la nostalgia del Imperio perdido y de la población negra que se había mantenido fiel a Alemania en el transcurso de la guerra(los "askari").

El fuerte contenido racial y nacional imperialista del nacismo merecería un apartado especial, la influencia de la Etnología sobre éste no es menos desdeñable. Así el mismo Hitler dentro de las lecturas que realizó en su período carcelario ocupan un destacado lugar las de carácter etnológico: "En este terreno Hitler aprendió también algo de la obra Rassenkunde des deutschen Volken(Etnología del pueblo alemán), 1922, del antropólogo F.K. Günther, y sus teorías so re la 'nordificación'"(36). Esa influencia se hizo más notable con la antropogeografía y la teoría del "espacio vital", pero aunque Hitler abrigaba esperanzas coloniales y para ello formó en 1936 la R.K.B.(Liga Colonial del Reich), no llegó a intentar una política en ese sentido, puesto que orientó sus impulsos sobre el continente europeo. De esta forma analiza Bracher el giro en la política exterior alemana: "El empuje continental y político de la aristocracia rural prusiana y el apremio político-colonial de los grandes industriales habría de afectar a los intereses rusos e ingleses, respectivamente. El

hecho de que se trabajara en ambos flancos, sin poder enmarcar ambas direcciones dentro de una política exterior equilibrada, tuvo como consecuencia aquella política exterior del 'tanto lo uno como lo otro', que habría de brindar a la época guillermina el tan lamentado 'mundo poblado de enemigos', fomentando los barbaros sueños expansionistas de la guerra. Ciertamente, existían razonables alternativas a esta evolución, pero la profunda discrepancia entre las estructuras sociales y políticas limitó considerablemente las posibilidades de solución de aquel dilema de la política exterior. Hitler recibió esta herencia después de que la República de Weimar no pudiera resistir el enfrentamiento con un revisionismo radical que, a fin de cuentas, quería anular los resultados de la guerra. Hitler intentó solucionar violentamente esta problemática dando un fuerte giro desde el expansionismo político-colonial al "continentes imperialista"(37). Posiblemente en estos cambios de política incidirán las consideraciones étnicas de Hitler, el cual despreciaba ostensiblemente a los negros, especialmente tras la participación de tropas senegalesas francesas en la ocupación de Renania; ni que decir que el enemigo interior étnico, los judíos, acabaría por desplazar el imperialismo exterior por el continental.

III.- DEL ANTISEMITISMO AL RACISMO.

Como de todo aquello que tiene relación con el nazismo, del antisemitismo se ha hecho un lugar común universal, sobre el cual muy pocos se preguntan por su auténtico sentido. El antisemitismo tiene unas raíces históricas que están en la misma

base del judaísmo podemos preguntarnos sobre la naturaleza social del pueblo judío; una de cuyas respuestas podría ser: "No constituían una clase propia y no pertenecían a ninguna de las clases de sus países. Como grupo, no eran obreros, gentes de clase media, terratenientes ni campesinos. Su riqueza parecía convertirlos en miembros de la clase media, pero no compartían su desarrollo capitalista; que hallaban escasamente representados en la empresa industrial, y si en las últimas fases de su historia en Europa se tornaron patronos en gran escala, lo fueron de personal administrativo y no de trabajadores manuales. En otras palabras, su estatuto se determinaba por el hecho de ser judíos, pero no se definió a través de su relación con otras clases. La protección especial que recibían del Estado (tanto en la antigua especie de privilegios formales como en la legislación especial de emancipación que ningún otro grupo necesitaba y que frecuentemente hubo de ser reforzada contra la hostilidad de la sociedad) y sus servicios especiales a los gobiernos evitaron su inmersión en el sistema de clases, así como su propio establecimiento como clase. Por eso, allí donde fueron admitidos en la sociedad e ingresaron en ésta se convirtieron en un grupo autoprotegido y bien definido dentro de una de las clases, la aristocracia o la burguesía" (38). Es evidente la implicación de judaísmo y economía, que siguiendo parcialmente el esquema de Hannah Arendt es el siguiente:

Primero, durante la Edad Media los judíos actúan de prestamistas y usureros en el mundo cristiano e islámico, al estar prohibido por ambas religiones el préstamo con interés.

Segundo, en los siglos XVII y XVIII aparece la figura del

judío palaciego, que bajo la protección de los monarcas absolutos financiaban las obras estatales.

Tercero, tras la Revolución Francesa la judería sigue cumpliendo un rol importantísimo en la financiación de los Estados, lo cual acarrea privilegios para los judíos, el más importante el de la emancipación.

Cuarto, durante el ascenso del imperialismo decimonónico al perder la judería como tal un lugar prominente en su desarrollo, algunos de sus miembros se separaron del grupo étnico-religioso.

Quinto, "como grupo, la judería occidental se desintegró junto con la Nación-Estado durante las décadas que precedieron al estallido de la primera guerra mundial. La rápida decadencia de Europa tras la guerra les vio ya privados de su antiguo poder, atomizados en una grey de individuos ricos. En una era imperialista, la riqueza judía se había tornado insignificante; para una Europa sin el sentido del equilibrio de poder entre sus naciones ni de solidaridad intereuropea, el elemento judío anacional e intereuropeo se convirtió en objeto de odio universal precisamente por causa de su inútil riqueza y de desprecio por causa de su falta de poder"(39).

Los ascensos al poder de Benjamin Disraeli y de Walter Rathenau, los lazos internacionales de la familia Rosthchild y el "affaire" Dreyfus, entre otros muchos asuntos como el de la "sociedad secreta judía" de Disraeli, pusieron a la orden del día el antisemitismo. El propio Marx en sus escritos de juventud se había planteado el problema del judaísmo, bajo una perspectiva no sólo económica y política sino religiosa, ya que el Dios de Judá aparecía como un Dios egoísta, justicie-

ro y vengativo, como el Dios del interés propio (en la perspectiva de Barres y Feuerbach). Sin embargo, para Marx no bastaba con la disolución del judaísmo por la persuasión religiosa, sino que "Marx se revuelve contra la premisa económica y egoista, igualmente comprometida de esta religión, contra la 'base universal del judaísmo, el buen ladrón' y su 'dios universal, el dinero' (...). Ataca la 'nacionalidad quimérica de los judíos', la nacionalidad de los hombres de dinero y de los comerciantes y al final de este autodesgarramiento llegó a la conclusión siguiente: 'la emancipación social de los judíos es la emancipación de la sociedad del judaísmo'" (40). No podemos pasar por alto, que quien nos recuerda en estas líneas al joven Marx es uno de los fundadores del dadaísmo, Hugo Ball, el cual defendía la existencia de una "conspiración judío-alemana para conseguir la destrucción de la moral".

Si tal como nos dice Lévi-Strauss "la tolerancia recíproca supone la realización de dos condiciones que las sociedades contemporáneas nunca estuvieron más lejos de conocer: por un lado una igualdad relativa, y por otro una distancia física suficiente" (41); esto es absolutamente aplicable al judaísmo: ni fue igual a sus contemporáneos, singularmente en la repartición del poder y de la economía, ni estuvo suficientemente distante, más bien en guettos, segregaciones en la misma ciudad. En definitiva el judaísmo acabó siendo un exotismo interior. Dice Arendt: "Se exhortó a los judíos a elevar su nivel cultural lo suficiente como para que no se comportaran como judíos ordinarios, pero eran por otra parte aceptados, sólo porque eran judíos, en razón de su atractivo extraño y exóti

co. En el siglo XVIII esta situación tuvo su origen en el nuevo humanismo, que buscaba expresamente 'nuevos especímenes de la Humanidad'(Herder), con cuya relación podría llegar a conseguirse un ejemplo de posible intimidad con todos los tipos de la Humanidad(...). Y como los judíos eran un pueblo despreciado y oprimido, constituían por eso un modelo aún más puro y más ejemplar de la Humanidad. Fue Herder, un declarado amigo de los judíos, quien primero utilizó la frase posteriormente mal empleada y mal citada: 'Extraño pueblo de Asia impulsado hacia nuestras regiones'. Con estas palabras, él quienes eran como él saludaban a los 'nuevos especímenes de la Humanidad', en cuya búsqueda el siglo XVIII había 'rastreado la Tierra' para ir a encontrarles en su antigua vecindad. Resueltos a hallar la unidad básica de la Humanidad, deseaban que los orígenes del pueblo judío parecieran más extraños, y por consiguiente más exóticos, de lo que realmente eran para que resultara más efectiva la demostración de humanidad como principio universal"(42). Al encuentro de la diferenciación constitutiva de la judeidad, por encima del judío general, los intelectuales judíos se vieron envueltos por el estigma del exo-tismo, que ya no económico, político o religioso. "La genuina tolerancia y curiosidad por todo lo humano de la Ilustración fueron reemplazadas por una morbosa concupiscencia por lo exótico, por lo anormal y diferente como tal. Varios tipos en la sociedad, uno después de otro, representaron lo exótico, lo anómalo, lo diferente, pero ninguno de ellos estaba ni siquiera minimamente conectado con las cuestiones políticas" (43). Esa morbosidad de implicaciones políticas quedó paten-

te en Francia en el debate en torno al "affaire" Dreyfus, con sus sutilezas proustianas que distinguen exóticamente al judío: "Proust describe extensamente cómo la sociedad, siempre en busca de lo extraño, lo exótico y lo peligroso, identifica, identifica al final lo refinado con lo monstruoso y está dispuesta a permitir monstruosidades -reales o fingidas- tales como la extraña y poco común 'obra rusa o japonesa, interpretada por actores nativos'; 'el pintado, tripudo y ajustadamente abotonado personaje (del invertido), que recordaba una caja de exótico y dudoso origen de la que se escapa tal curioso olor a frutas, que al simple pensamiento de probarlas, se conmueve el corazón'; el 'hombre de genio', de quien se supone que encarna un 'sentido de lo sobrenatural' y en torno al cual la sociedad se agolpará como ante un velador en movimiento para aprender el secreto de lo Infinito'. En la atmósfera de esta nigromancia, un caballero judío o una dama turca podrían parecer 'como si realmente fuesen criaturas evocadas por el esfuerzo de un médium'"(44).

Y sin embargo este exotismo interior se trocará en el período de los años 30 en la antítesis de la germanidad vuelta hacia Asia: judaismo será igual a cosmopolitismo. Esa tendencia se origina en Alemania en el tiempo wagneriano. "La difamación del capitalismo o del cosmopolitismo como neo-alemán y judío ocupa numerosas páginas de libros y revistas de comienzos del nuevo siglo. Ciertamente, este ambiente estaba todavía muy distante de la crítica cultural nacionalsocialista. Se trataba de una crítica elitista que, añorando tiempos pasados, rechazaba la era industrial de las masas, así como la organización y técnica modernas, fenómenos que tan fundamen

tal papel desempeñan en el moderno totalitarismo. La principal tendencia de aquella crítica fue su occidentalismo y su oposición a los derechos humanos"(45). Kafka ha figurado como el judío cosmopolita de desarraigado de su entorno -religión de sus padres, germanoparlante, habitante de una ciudad checa-, tan sospechoso como cualquiera que carece de rostro definido, más que si se lo concede el exotismo o el intelecto asimilado. "Kafka constituye un ejemplo de extrañez, de aislamiento y desterritorialización política y religiosa. El delirio imperialista de los Habsburgo, facilitando la asimilación de los judíos a una cultura germánica y destruyendo las murallas de los guettos, colaboró sin duda a suavizar las relaciones entre los judíos y las culturas indígenas, pero también consumó, y de ello es evidencia el caso de Kafka, la sensación de los judíos de no poseer patria alguna, ni nación o Estado bajo cuya hegemonía pudieran identificarse. No es extraño que el propio Franz Kafka, deseando un territorio nacional y cultural-simbólico bajo sus pies, expresara repetidas veces su intención de hacer un viaje a Palestina, quizá para quedarse allí para siempre"(46). El antisemitismo se manifestó en la época de Kafka en Bohemia con el "affaire" Hilsner, proceso contra un judío de ese nombre acusado en 1899 de asesinato ritual de una niña checa; añadamosle al antisemitismo inicial la identificación del judío con la monarquía austro-húngara, considerada por los checos como opresiva. El ambiente praguense era el correspondiente a la totalidad del Imperio Austro-Húngaro, con las connotaciones propias para los judíos de aquella zona: "El ir tirando, al borde de la catás

trofe, se convirtió en una situación corriente. De vez en cuando el poder se hacía, por así decirlo ausente, legandario, como el conde West-West en el Castillo, de Kafka, disuelto en una bruma de intrigas, rumores, compromisos; lo que siempre estaba presente era la burocracia, velando, ejecutando"(47). Ese ambiente de "cauchemar"(pesadilla) que era Praga se componía de retazos históricos procedentes del ghetto judío, acuciado por los recuerdos del Golem, el rabí Löw, Comenius y Kepler, además de por la propia ciudad de Rodolfo II y su corte de alquimistas. Según Hocke "certes, ont peut reprocher maintes 'fautes' au caractère et au gouvernement de Rodolphe II, comme on peut juger révésement la personnalité si peu commune de Louis II de Bavière: superstition, amour de faste, bizarrerie, licence(...). Il s'intéressait á tous les phénomènes anormaux, et son 'cabinet de curiosités' fut rapidement célèbre dans l'Europe entière, mais il aimait aussi la géometrie, la physique, les sciences naturelles, la littérature"(48). Desde el Hradschin la nobleza cortesana siempre miró a Praga como el lugar de perdición, de donde provenían los seguidores de Juan Hus, con la distancia del personaje de G.Meyrink en "La Noche de Walpurgis": "A través de un potente telescopio colocado en el antepecho de una ventana podía mirar hacia abajo, hacia el mundo, hacia Praga"(49).

En el judaísmo hay "pathos" profético, raíz del ambiente de pesadilla, común a los expresionistas y a los intelectuales que lo nutren desde áquel. "La pasión del sufrimiento personal y privado de una deidad -nos dice el rabino A.J. Heschel-; todo ocurre durante la vida de un dios a pesar de que se lo toma como un evento que afecta a la vida del hombre.

El 'pathos' es un estado relativo, siempre se refiere a la humanidad; es una reacción de lo que acontece durante la vida de la humanidad. 'En el mito del Dios sufriente y de los dioses enlutados el complejo de sentimientos que caracteriza la religiosidad de Mesopotamia podría encontrar expresión adecuada: la ansiedad inherente a un destino incierto; la angustia de que la vida es transitoria y la muerte no tiene el consuelo de la esperanza; la exaltación de que la vida conoce la abundancia'. Lo que se expresa es la lucha natural del hombre. Los profetas, por otra parte, están preocupados por la lucha moral e histórica del hombre"(50). Esta tensión por la lucha moral e histórica del hombre es común al hebraísmo y al expresionismo.

La peculiaridad del judaísmo centroeuropeo anterior al ascenso nazi se plasma en ese ambiente de pesadilla donde las maquinaciones secretas obtienen la plena justificación en el propio desarrollo del misticismo judío: la Cábala. Si a ello añadimos la "sociedad secreta" preconizada por Disraeli y algunos casos de cosmopolitismo como el de los Rosthchild y su amoldamiento a todas las circunstancias históricas, encontraremos las razones para que los antisemitas forjaran su "congpiración judía mundial". La mística judaica-cabalística la podemos definir como gramática: a ese conocimiento gramático, en cuyo origen se halla la Vida, se llega mediante la iniciación mística: "Se dice que la Torá es el nombre de Dios por que constituye un tejido viviente, un 'textus' en el sentido exacto del término, en el cual está elaborado de un modo invisible e indirecto el único y verdadero nombre, el Tetragrama, y en el que dicho nombre reaparece constantemente como

un leit motiv -por así decirlo de la trama. La Torá es una es tructura como elemento básico -sobre el cual se apoya su cons trucción- es el Tetragrama. Si se hubiera preguntado a Chica tilla el procedimiento exacto por el que se ha realizado di- chas texturas, habría respondido sin duda con su maestro Abra ham Alurlafia que los elementos fundamentales, el nombre Y.H. W.H., los nombres de Dios y los apelativos o KINNUYIM fueron transformados por medio de combinaciones y permutaciones de consonantes según fórmulas dadas por los talmudistas para es- tos procesos(...). Los iniciados, que conocen y han compre di do éstos principios de permutación y combinación, pueden re- construir inversamente a partir del texto, caminando hacia a trás, el texto original de los nombres"(51). La lectura iniciá tica que tiende a desentrañar el secreto de la Escritura mosai ca habita en Meyrink como en Kafka; en la tradición profética de "un judío santo por cada diez que son raza maldita", el in telectual en la tradición del cabalista dice: "De nuevo vino en mi ayuda la amable voz de Hillel que dijo: '¡Sigue en tu ca mino y no vaciles!. La llave del arte del olvido pertenece a nuestros hermanos que caminan por el sendero de la muerte, pero tú estás preñado del espíritu de la vida'. Apareció an- te mí el libro 'Ibbur' y dos letras brillaron: una que repre- sentaba la mujer de metal con el pulso fuerte como un terre- moto, la otra la interminable lejanía: el hermafrodita en el trono de nácar con la corona de madera roja sobre la cabeza" (52). A pesar de la fantástica recreación de Meyrink, seña- lada por Scholem(53), es plenamente válida la imagen anterior para mostrando la relación entre Escritura, Iniciación y Se creto.

La idea de la conspiración mundial judía pudo surgir del secreto cabalístico que tiene su innegable prolongación con la masonería. Esa conspiración acabó por dar a los judíos su definitiva configuración de tipo étnicoreligioso marcada sobre todo por el estigma de su condición. Estigma que tendría una plasmación física. Durante el período de los fascismos se convierte en una importante tarea el descubrimiento físico del judío. "Lo más siniestro, sin embargo, fue la decisión CGQJ (Comissariat Général aux Questions juives) de incorporar un experto etno-racial para tomar una decisión en última instancia. Los nazis propusieron enviar uno de sus especialistas desde Alemania, el experto Meyer; pero éste fue retenido en Berlín. Se pensó entonces en un loco notoriamente peligroso, el profesor George Montaudou, que en 1938 había realizado la hazaña de desconcertar a una de las cabezas de serie de la antropología racista alemana, Hans Guenther, al oír afirmar a Montaudou que consideraba saludable y 'apropiado el cortar en algunos casos, la punta de la nariz a las mujerzuelas judías' (...). Frente a un sospechoso, rápidamente se plantean las cuestiones pertinentes: ¿la nariz es fuertemente convexa, los labios carnosos, escasamente hundidos los ojos en las órbitas, el pelo rizado, las orejas grandes y despejadas, la espalda ligeramente inclinada, las caderas ligeramente anchas, los pies planos, el gesto hosco, el andar desgarrado y patoso?. Pero su ciencia llegaba más lejos: 'Se puede atribuir a los judíos una fuerte proporción de diabetes bulbares, de artritis cutáneas y viscerales, de lepra y de neurosis'. Y añadía: 'El funcionamiento de las glándulas sudoríparas es indiscutiblemente singular entre los judíos pues los casos

en que estos desprenden un olor rancio, desagradable, es demasiado frecuente para que signifique algo más que circunstancias individuales'"(54). De esta manera se procede gracias a una suerte de antropología a despersonalizar al pueblo judío confiriéndole, por encima de sus características étnicas, sociales y religiosas, unas características estigmáticas de las que no podían salir ninguna individualidad, por más que en los primeros momentos del régimen nazi, los veteranos de guerra y aquellos que eran imprescindibles en los aparatos productivo y militar, tuvieran un trato de "favor". La "solución final" llevada a cabo principalmente por Himmler, Eisschmann y la SS, quienes no pararon en mientes para ocultarse a sí mismos y a los demás, las razones auténticas de su crimen. "Detrás de tales intentos de racionalización se escondían motivos de tipo ideológico y racista. En efecto, las medidas no se dirigían a personas y a su comportamiento, sino, en primera línea al estereotipo 'del' judío y, luego, de 'los' pueblos inferiores del Este. Helmuth Kransnick presenta un ejemplo que refleja la temible obsesión de aquella gente: el grupo de asalto de Ohlendorf perdonó a la colonia de los caraimos que sólo era de religión judía, mientras que la de los crimchacos, que no practicaban(o habían dejado de practicar ya) la religión judía, fue enviada al campo de exterminio(...) por su condición de 'racionalmente judíos cien por cien'"(55). No podemos olvidar que las meditaciones de la antropología biológica de Cesare Lombroso a finales del XIX se basaron en el estudio de los rasgos físicos de criminales y anarquistas. El pensamiento, y su prolongación en acción, racial, culmina con el "chivo expiatorio" y la aniquilación del Otro.

IV.- EL EXPRESIONISMO ANTE LAS ARTES EXÓTICAS.

El expresionismo es un fenómeno típicamente alemán, por más que en sus inicios hayamos de mirar hacia Francia, hacia Van Gogh, Gauguin y Matisse. No es una corriente constituida ni literaria ni artísticamente. Fluctúa en torno a personalidades individuales o pequeños grupos como "Der Blaue Reiter" o "Die Brücke". Más que de una corriente tendríamos que hablar de un ambiente. Ni siquiera hay seguridad sobre el bautizo de ese ambiente como "expresionismo": "Parece ser que el término 'expresionismo' surgió en Alemania durante el año 1910, aunque no hay pruebas seguras de ello y las opiniones son diversas. No hay duda de que el catálogo de la Sezesión de Berlín del año siguiente fue usado para describir la sala de los fauves franceses y las primeras pinturas cubistas, y que luego fue tomado por el crítico de "Der Sturm" en el número de julio"(56). En todo caso el término expresionismo comenzó a circular frente a impresionismo. El libro de Kandinsky "Lo espiritual en el arte", escrito en 1910 y publicado en 1912, constituye una pieza clave para entender lo anterior: allí se habla de la expresión interior: "La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a ésta, base principio de la necesidad interior"(57). En otro lugar vuelve sobre lo mismo: "Pero como todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno(...), toda forma tiene un contenido interno. La forma es la expresión del contenido interno"(58). Kandinsky se había hecho plenamente consciente de la importancia de la etnografía en la búsqueda de la expresión interior, y así en una carta retros

pectiva de 1930 escribe: "La perniciosa separación entre un arte y otro, y también entre el 'Arte' (con mayúscula) y el arte popular e infantil, y la etnografía (mi entusiasmo por la etnografía es antiguo: cuando era estudiante en la Universidad de Moscú me dí cuenta, aunque de forma un tanto inconsciente, de que la etnografía era a la vez arte y ciencia. El hecho decisivo fue, sin embargo, la impresión sobrecogedora que experimenté más tarde en Berlín, en el Museo Etnográfico, ante el arte negro); los gruesos muros construidos entre unos fenómenos que a mis ojos eran tan parecidos y con frecuencia idénticos, en una palabra, las relaciones auténticas entre ellas, no me dejaban descansar" (59). En el almanaque de "Der Blaue Reiter", aparecido a finales de 1911 y reeditado en 1912 se reproducen, por ejemplo, esculturas del Benin, maderas malayas, artesanías mexicanas, relieves etruscos, sombras chinescas, dibujos japoneses o pinturas chinas. "Pero la parte pictórica excede en mucho del arte y de la etnología: lo mismo se encuentran dibujos infantiles que ojas votivas de Baviera y pinturas en vidrio u obras del arte popular ruso. Precisamente estas obras aclaran el origen, citado también por los expresionistas, de los pintores naif y primitivos como muestra de una creación llena de expresividad sin el lastre de la tradición artística, y el arco se tiende también osadamente hasta el ámbito de los movimientos antinaturalistas de Francia, Alemania y Rusia" (60). Burlyuk escribe en este almanaque sobre "los Wilden" (Salvajes) rusos, aunque el artículo más importante desde el punto de mira de nuestro estudio es el de August Macke sobre "máscaras": "Busca la relación interior

entre la idea y la forma, que se hace visible por igual en las obras de los 'naïf' y en las creaciones de su tiempo: 'Las ideas incomprensibles se manifiestan en formas comprensibles...'. Macke coincide con las ideas de los expresionistas al señalar que los sabios degradan despreciativamente las 'formas artísticas de los pueblos primitivos' en lo etnológico o en lo artesano, mientras que el artista descubre en ellas 'intensas manifestaciones de una vida intensa'(61). Sin embargo, Kansdinky se centrará esencialmente en el exotismo oriental, más manifiestamente escpiritual y estático; se inclina finalmente, por consiguiente, por la teosofía de Madame Blawatzky: "La señora H.P. Blawatzky ha sido seguramente la primera que, tras largas estancias en la India, ha anudado un lazo fuerte entre esos 'salvajes' y nuestra cultura. De ahí parte uno de los más importantes movimientos espirituales que une hoy a un gran número de personas y que incluso ha creado una forma material de esa unión espiritual: la 'Sociedad Teosófica'"(62).

También el mentado Meyrink se había ocupado en los prolegómenos del expresionismo de investigar sobre el exotismo, negro u oceánico en concreto; y al respecto extrae la idea de expresión: "Los primitivos dibujos rupestres que no hace mucho tiempo descubrió Frobenio en África, fueron considerados como obras de arte de primera categoría. ¿Por qué?. ¡De ellas emana una enorme vitalidad!. Una vitalidad que, en mi opinión, sólo puede ser debida al desarrollo de la 'cara interior'. El ojo interior puede ver más que el exterior"(63).

Ya anteriormente Matisse actuando de puente entre Gauguin y Van Gogh y los expresionistas decía en 1908, "aquello que

persigo por encima de todo es la expresión y en varias ocasiones se me ha reconocido cierta habilidad aún a pesar de sostener que mi ambición estaba limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la contemplación de un cuadro"(64). La expresividad es investigada en el arte negro, el cual está siendo descubierto ahora:

"L'intervention de la sculpture négro-africaine, au moins dans les premiers temps, est limitée à la solution de certains problèmes généraux, parfois à des recherches précises mais localisées(à un détail du tableau ou de sculpture), à la position, plutôt qu'à la vérification, de certaines hypothèses. Quand même, presque immédiatement, l'on tira, de quelques oeuvres, un certain nombre de principes généraux qui firent de l'art négre un style homogène, aux caractères uniformes, ce sont cependant ces objets -avec leurs particularités- qui servirent de support à la réflexion: ils n'engagèrent pas, tout de suite, les principes d'une esthétique générale. Entre 1905 y 1907, l'art négre n'est que l'une des références auxquelles, selon la nature des problèmes posés, les peintres peuvent -ou non- rapporter ces références no sont, pendant ces premières années, ni exclusives, ni systématisées"(65). El descubrimiento material del arte negro lo realiza Matisse a partir de 1906 cuando descubre en la "rue de Rennes, un masque négre qui lui rappelle une tête de porphyre rouge des Antiquités égyptiennes du Louvre(...). A partir de 1906, Matisse commence à rassembler une collection de sculptures et de masques de provenances diverses, tant océaniens qu'africains, collection qui, selon le témoignage de M.D.-H. Kahnweiler, comportera en 1908 une vingtaine de pièces. C'est à partir de ce moment qu'il

fréquentera assidûment le musée d'Ethnographie du Trocadéro" (66). Matisse, lo mismo que Kansdinky, recibirá la influencia del orientalismo de una forma más acentuada que la del arte negro.

"Dos años más tarde -de la aparición del Almanaque 'Der Blaue Reiter'- apareció en Berlin el Decameron negro, de Frobenius, colección de mitos y cuentos africanos; escrito en un lenguaje muy hermoso, la obra desbordó el marco de los especialistas y captó la atención de los medios cultos occidentales" (67). En 1898 Leo Frobenius había publicado el primer estudio occidental sobre máscaras africanas. La actividad incansable del mismo Frobenius como coleccionista museográfico habría de influir en las corrientes expresionistas. No podemos olvidar que estamos en un período de plena expansión colonial alemana, que quedará cortado tras la Gran Guerra y el subsiguiente tratado de Versalles.

La insatisfacción de la intelectualidad expresionista estuvo dirigida desde el primer momento contra la República de Weimar, por su tibieza política; así nos analiza C. Klein la falta de adhesión a la República de todos los sectores sociales, incluidos los intelectuales: "La Constitución creaba una democracia parlamentaria según el sistema occidental, con algunas peculiaridades. No solucionaba, sin embargo, el problema de Prusia ni los del federalismo. Los consejos obreros desaparecieron totalmente. Imputar a esta Constitución los yerros de la República de Weimar, como alguna vez se ha hecho, no es más que un contrasentido. El sistema elaborado pecaba quizás por un exceso de perfección, es decir, de complicación (...). Ninguna constitución hubiera permitido vencer una si-

tuación de crisis como la de Alemania en 1930-1932. La adhesión es lo que hace en realidad la fuerza de un régimen y la falta de adhesión de los ciudadanos fue, ciertamente, el peor mal que sufrió Weimar"(68). No sólo la constitución, Weimar fue impugnada en su totalidad desde las derechas y desde las izquierdas, en cuanto sistema total. "Pero los acontecimientos del invierno de 1918-19, nos dice P.Gay, seguidos por el torbellino de los años de fundación disiparon ese capital de buena voluntad que se había acumulado en los días de desastre y esperanza(...). Los menos conservadores llegaron a menospreciar precisamente las innovaciones que introdujo la República; los radicales, por su parte, se oponían a lo que consideraban restos del Imperio. El orden de Weimar, según parece, era demasiado exitoso para satisfacer a sus críticos, y no lo bastante para los que lo apoyaban"(69). Continúa relatando a algunos de los intelectuales que se opusieron en su momento a Weimar: Rilke, Cassirer, Herzfelde, Grosz, y en general todos los expresionistas. Hasta aquellos que no se opusieron abiertamente a Weimar, la ignoraron o le negaron su apoyo: "Se contaban por cientos en Weimar -profesores, industriales, políticos- los que odiaban a los nazis pero no amaban la República. Bien educados, inteligentes, reacios a permutar los valores del imperio por dudosos beneficios de la democracia, muchos de estos hombres se encontraron paralizados por sus conflictos y desarrollaron, durante esos años, carreras públicas de honorable impotencia alterada por períodos de espasmódica actividad. Aprendieron a vivir con la república, juzgaron su advenimiento como una necesidad histórica y respetaron a algunos de sus líderes, pero jamás aprendieron a

amarla o a creer en su futuro. Se les llamó 'repúblicanos racionales', Vernunftrepublikaner: republicanos por elección intelectual más que por apasionada convicción"(70).

El expresionismo de antes de la guerra aparece como una revuelta idealista. "En efecto, lo que ante todo agrupa a esta vanguardia es el rechazo de la realidad vigente. Entre su Yo y el mundo, no hay manera de superar la contradicción: Trakl indaga acerca del sentido de la vida, Heym espera con impaciencia que surja algo extraordinario del medio que le rodea, Becher y muchos más sufren en cuanto a su existencia los mismos sentimientos de inutilidad que les llevan a la soledad, al tedio o a la droga. Se sienten impelidos por una parte a diversas formas de nihilismo, a un anarquismo verbalmente destructor, al misticismo, y por otra a un mesianismo anunciador del Hombre nuevo"(71). Esa inquietud se plasma en el misticismo de "Der Blaue Reiter", en el anarquismo de "Die Aktion", por ejemplo, por más que los dadás les disputaran a algunos sectores del expresionismo el privilegio de la rebelión absoluta; Huelsenbeck en febrero de 1918 al pronunciar su primer discurso dadaísta en Berlín, "lanzó furiosos ataques contra el expresionismo, el futurismo, el cubismo, maldijo el arte abstracto y proclamó que todas esas teorías habían sido superadas por Dadá"(72). Esta revuelta idealista que preconiza el expresionismo y que no parece excesivamente radical a los dadaístas, se desarrolla sobre el mundo de las formas, lo que plantea una situación paradójica respecto a la república de Weimar y sus relaciones con el expresionismo: "Mientras algunos pintores repudiaban desde la extrema izquierda o la extrema derecha, mientras otros estaban demasiado ocupados en

pintar para ocuparse de votar, había un sentido fundamental en el cual todos ellos consciente o inconscientemente, participaban del espíritu de Weimar. El irónico destino de Nolde bajo el régimen nazi -las ávidas suplicas de reconocimiento a sus nuevos amos(...)-, sugiere que aunque no todos los expresionistas amaban a Weimar, todos los enemigos de Weimar odiaban a los expresionistas. Con buenas razones. Había en su vitalidad, en su incansable búsqueda de la realidad debajo de la apariencia, algo revolucionario"(73).

Los rebeldes expresionistas vuelven su vista sobre los precursores. En poesía miran hacia Hölderlin, Kleist y Büchner, el primero de los cuales se encontraba prácticamente olvidado, sobre el segundo se estableció un auténtico culto, y el tercero, también olvidado, alcanzó la fama a partir de 1925 cuando Alban Berg estrenó su opera "Wozzcek", basada en el libro de áquel. El romanticismo, con su exaltación de la muerte, coincide con el expresionismo: Hölderlin muriendo loco, Empe doclés, personaje de éste, suicidándose en el Etna; Kleist, practica el culto necrofilo en sí mismo con su correspondiente suicidio ritual; en fin, Wozzcek también se suicida. Sin embargo, en ese andar por los orígenes, Gaugin y su pintura, ocuparán uno de los lugares más destacables junto a Seurat y Van Gogh. El descubrimiento de Gaugin es más formal, sin embargo, que vital, prevalece la expresión de las admisiones técnicas sobre el viaje iniciático a Tahití. "Paul Gaugin(...) avait, lui aussi, ouvert une nouvelle voie à la création. L'impressionisme, dont il avait, au début, partagé les données, restait pour lui trop proche de la nature. Les impressionistes, écrivait-il, 'négligent la signification secrète du spi

rituel. L'art est abstraction; il faut empunter celle-ci à la nature, en rêvant devant elle'. Gauguin chercha, avec ses portraits, à redonner à peinture un contenu qui puisse être compris comme symbole général de la condition humaine. En Bretagne, où il reunit autour de lui, en 1888, à Pont-Aven, un groupe d'artistes, comme plus tard dans les fles, Gauguin, pour trouver l'expression authentique, chercha la vie originelle. C'est la raison pour laquelle il s'intéressa si vivement à l'art et au folklore primitifs, et étudia le bois gravé japonais, alors à la mode. Sans cette impulsion naquit, pour représenta le vécu, un style décoratif fait de vastes aplats, rejetant dans une large mesure les procédés illusionnistes. La couleur s'étale de manière uniforme, tout en respectant scrupuleusement le champ de l'image et tout en étant contenue par des contours appuyés. Les larges aplats, le dessin décoratif et rythmé sont les éléments que devaient avoir, par la scrite, une influence décisive, au même titre que la conviction de Gauguin que les tons des couleurs, en peinture, sont comparables aux tonalités harmoniques, en musique. En tenant compte de la signification psychique des couleurs, il devenait ainsi possilble d'évoquer un contenu sans pour autant recourir à une description littérale"(74). Estas influencias se hacen patentes en acontecimientos como la Exposición Internacional del Sonderbund de 1912, donde junto a obras propiamente expresionistas se encontraban aportaciones de Munch, Cézanne, Gauguin y Picasso. El término "expresión" seguía, por consiguiente, siendo la clave para interpretar el movimientos alemán artístico de los años veinte, y pudo llegar a identificarse a través de

Spengler con la "expresión de los pueblos": "Pero si aceptamos la creencia de que cada estilo de un período o raza refleja directamente la mente de un grupo, ha de haber tantas y tan diferentes especies de mente humana como tipos de arte existan. Pero entonces, ¿qué común denominador queda? ¿cómo podemos esperar comprender lo que 'expresa un estilo extraño'? Fue Spengler quien sacó la conclusión de que cada raza o cultura representa una especie diferente; de que la idea de una humanidad unitaria es sólo humanitarismo sentimental, y que el historiador, emparedado en su propia cultura, nunca puede comprender, sino sólo describir. La fe en la expresión como esencia del arte había acabado por destruir toda creencia en la comunicabilidad de lo que expresa el arte"(75). En este extremo encontramos la interpretación nazi de la cultura y del arte, por intermedio de los sucesivos artes negros, mexicanos, etc. tal que expresiones de sus respectivos pueblos.

Sin embargo, J.Jahn ha subrayado magistralmente las diferencias entre la expresión alemana de los años veinte y la expresión africana. Según Benn, escritor expresionista de pro que acabaría en las filas del nazismo provisionalmente, el motivo interior visionario sería lo central en el expresionismo. "La lírica africana -nos dice, sin embargo, Jahn- no tiene 'tema', sino 'motivos' y contenido; no trata nada, no expone nada. Simplemente expresa mientras 'imagina': crea imágenes. Sus 'fuerzas de conexión' con 'mágicas', pero no trascendentes. Su impulso no es un impulso interior en el sentido de Benn; el impulso interior no es en ella la causa de la expresión, sino uno de los medios. Benn habla de 'rebasamiento cósmico de fronteras y extásis visionarios que se adjudican al expresionismo'.

Extasis visionario también los tiene el poeta africano, pero disciplinadamente: no hay un rebasar fronteras, sino una ligazón del yo, al que lo cómico no libera, sino somete a leyes" (76). Según Jahn la lirica africana no expresa el ser interior como el expresionismo, sino que expresa algo. La conexión Mito-Colectividad-Ego no es coincidente, por más que en la reivindicación de la negritud por el expresionismo así se pretenda. Dada la desorientación ideológica de los expresionistas, las actitudes ante la civilización occidental fueron igualmente diversas, aunque siempre marcadas por el rechazo de la racionalidad. El nihilismo inherente al "fatum" procedía ya del mundo escandinavo y había sido mostrado por August Strinberg en el teatro indicando imposibles sobre la base de las relaciones hombre-mujer francamente denunciales(77). El ambiente de pesadilla en el mundo eslavo y germano que precedió a ambas guerras fue fijado literariamente en el Imperio de los Habsburgo por Kafka, Musil y Krauss. Kafka en el "Informe para una Academia" se presenta ante los "respetables académicos" como una evolución de simio capturado en Costa de Oro y amaestrado para el circo, el zoológico y el music-hall: "Hablando con franqueza os digo: vuestra simiedad, señores míos, en tanto que tuvierais algo similar en vuestro pasado, no podría estar más lejos de vosotros que lo que de mí está la mía"(78). El ambiente de tormento está presente en el obra de Musil, salvando aquellas diferencias concernientes a la posición social y étnica con Kafka y Krauss, señalada por E. Fischer; el mundo kantiano, ordenado, sesudo, eminentemente prusiano se hunde bajo sus pies, bajo la del estudiante Törless: "Ahora bien, el nombre de Kant siempre se había pronunciado .

ante Törless con el aire de estar hablando de un misterioso e inquietante santo. Y Törless no podía pensar sino que Kant ha bía resuelto definitivamente los problemas de la filosofía y que después de él la filosofía misma era una ocupación ociosa, sin finalidad, así como creía que después de Schiller y Goethe ya no era lícito componer poesía. En casa de sus padres, esos libros estaban en el armario de cristales verdes, en el cuarto de trabajo del consejero, y Törless sabía que ese armario no se abría nunca, salvo para mostrar algún libro a un visitante. Era como el santuario de una deidad a la que uno no se acérca gustosamente y a la que venerará sólo porque, gracias a que ella existe, ya no necesita uno preocuparse por ciertas cosas"(79). De la pesadilla burocrática a la pesadilla intelectual, de un mundo que se hunde sin inmutarse, impávido ante los monstruos de la razón, por venir en breve. Krauss ante el Tercer Reich lo concibe como un engendro diabólico de la perversión del lenguaje, en cuyo origen están los grandes medios de su uso y abuso: la prensa. Krauss con una videncia sin límites, solo en su lucha titánica, nos descubre los entresijos de la pesadilla prusiana y hitleriana via-Goebels; estamos en el umbral de la pesadilla contemporánea: "Articulistas de fondo, gente que escribe con sangre; charlatanes de los hechos (...)El hecho se ha desprendido de una vez de la fraseología y que ésta siga acaballada sobre él no significa ya absolutamente nada; sólo resulta grotesco. Al espíritu no le puede ella hacer nada más. Pero si se toma la 'sincronización' como una intromisión política, entonces no representa más que la última posibilidad de la prensa, el último eslabón, que

ella, por su constitución, ya no puede rebasar, constitución que es por naturaleza, la prostitución"(80).

Pero volvamos sobre Robert Musil, sin ir más lejos, el cual como todo intelectual europeo de la época vuelve sus ojos sobre el universo de los primitivos, expresando sus ideas a partir de la información que las investigaciones etnoantropológicas le procuran, en especial sobre el derecho natural entre los primitivos. Aunque se jactaba de empedernido racionalista no dejaba por ello de investigar sobre la irracionalidad, en concreto de los primitivos. "La llamada 'irracionalidad', a la que siempre se sintió expuesto Musil como hombre creador, debía ser dominada, tan racionalmente como fuera posible. Por ello esperaba llegar Musil a importantísimas conclusiones aplicables a campo aún desconocidos de la conducta humana, mucho más allá del ámbito de la creación del ingenio. Había visto que en este singular fenómeno al que se acostumbra designar con la expresión 'tener genic' y al que Goethe trataba de designar con el calificativo 'demoniaco' muestra notabilísimas afinidades con el éxtasis religioso, la elevación mística, los ritos de bendición de los primitivos y las modernas formas de locura colectiva. El 3 de septiembre de 1940, después de mi primera conversación con él, anotó en su diario que en ella habíamos hablado de las investigaciones de Hans Kelsen acerca de la mentalidad de los primitivos, y habíamos supuesto que los análisis de Kelsen también podrían aplicarse a ciertas manifestaciones del mundo animal"(81). Dentro de las figuras señeras del expresionismo, aunque hay quien no lo incluye de pleno en este movimiento, señalábamos a Alfred Döblin. Su "Berlin Alexanderplatz" es la misma fuerza del destino(fatum)

actuante como urbe -Berlín- contra el héroe -Franz Biberkopf-, y no nos puede extrañar que fuese escrita tras su viaje al exotismo indio, tan fatalista ciertamente. "En aquella época volví fresco, por decirlo así, de la India, es decir, que un tema indio me había ocupado durante cierto tiempo y había encontrado su reflejo en la obra épica 'Manas'. Qué misterioso: había pasado toda mi vida en el Berlín Este, había ido a la escuela comunal en Berlín, era socialista militante, tenía un consultorio médico del seguro... y escribía sobre China, sobre la Guerra de los Treinta años y Wallenstein, y finalmente hasta sobre una India mítica y mística. Me acosaban. No había vuelto la espalda a Berlín intencionadamente, sólo había ocurrido así, se prestaba mejor a la fabulación(...). Y a donde me dirigí, después del 'Manas' indio, fue a un 'Manas' berlinés. No tenía ningún tema especial, pero el gran Berlín me rodeaba, y conocía al berlinés individual, y por eso escribí como siempre sin plan, sin líneas directrices, no construí una fábula; la línea argumental era el Destino(...). Si en el 'Manas' indio, al principio, el héroe, el pobre héroe, se queja de su destino y se precipita en el reino de los muertos para vivir una nueva vida, aquí ví a un asesino circunstancial, a un homicida castigado, salir de la cárcel, y lo acompañé en su camino de vuelta a la ciudad"(82). En cualquier caso su editor Walter Munsch nos recuerda que Döblin nunca al tratar temas de la índole de la selva brasileña o la India trató de orientarse hacia el primitivismo; Döblin en sus trabajos preconiza "el control científico de la fantasía, una vinculación de la observación exacta, completa de la natalidad con sobera

na libertad para disponer de ella, que Döblin, ampliando el concepto en sentido filosófico, define como naturalismo. Él habla siempre, a un mismo tiempo, como realista estético y crédulo visionario. Como librepensador revolucionario, se pronuncia a favor tanto del proyecto social y político, como de una nueva intimidad religiosa, que en su opinión, ha de emanar de la devoción del hombre moderno"(83). Sin embargo, el mismo W.Munschg, descubridor y editor de Döblin, es quien en 1933 vuelve sobre la importancia de la información etnográfica, en este caso para desentrañar el origen de la poesía. Trata en este artículo de la similitud entre rima poética y éxtasis ritual en los pueblos primitivos, en concreto en las danzas de las tribus africanas y en las oraciones de las mezquitas turcas, para descubrirnos sus fuentes de información: "He visto muchas películas etnográficas y conservo una foto tomada de una danza en África central que me persigue en sueños; es el rostro de uno de los danzantes y cazadores que, en definitiva, han de vivir exclusivamente para la muerte ritual del león"(84). No podemos subestimar la aportación de Munschg, aún siendo inmediatamente posterior al expresionismo, dada su condición de enamorado de tal movimiento.

El escritor que desde el expresionismo influirá más en la apreciación de las artes exóticas -del arte negro en particular- será C.Einstein. Einstein había ejercido una enorme influencia sobre los expresionistas con sus aportaciones teóricas en "Die Aktion": "Carl Einstein considera que la función del arte es la de operar una liberación con respecto a todo lo que ese supuesto real impone(lo anecdótico, lo psicológi-

co, lo lógico) y efectuar, gracias a lo Imaginario y a las fuerzas creadoras individuales, una 'reconstrucción': 'convertir el absurdo en un hecho real', dice, y también: 'inventar es lo nuestro'"(85). La obra de Einstein sobre "Arte Negro" aparece en 1915, cuando Huenselbeck y los dadaístas lanzan al aire sus poemas y danzas inspiradas en África, donde uno de ellos, Jan Ephraim había pasado algunas temporadas. Otro autor que se interesan por las artes exóticas o reciben su influencia a partir de sus experiencias viajeras es A.Ehrenstein, quien en los años veinte viaja a China y posteriormente introduce cierta literatura china en Alemania. La muerte de Europa es anunciada desde distintos ángulos; el mismo Ehrenstein en su primer libro "El tiempo blanco", nos dice con el título "Europa muere": "¡Qué deslumbramientos! /¿Por qué estos fanales ardientes? /¿Para quién esos sacrificios? /¿A quién hace señales el trueno? /¿Está muerto el diablo? / Por encima de las trincheras / el cielo extiende los gritos de auxilio(...)/ Pero la naturaleza continúa cantando: /¡Yo no creo en la guerra! /Mira las aguas, los ríos de alas azules, /los árboles que retoñan y crecen, /las rocas que escalan el cielo. /Y mira lo que ama a todos: /la Primavera, la amiga de labios verdes"(86). El universo de ese gran poeta expresionista que es G.Trakl ha sido comparado por R.Modern con el de Kafka(87) en cuanto a su interioridad nihilista, aunque Trakl no vivió un imperio en quietud, sino los avatares de la primera Gran Guerra, de donde todo esperaban el nacimiento de un hombre nuevo surgido de la profiláctica sangría militar. Entre 1909 y 1914 la ola de xenofobia vino a sustituir al cosmopolit

tismo anterior, con lo que la incomunicación entre las vanguardias, concretamente francesa y alemana, fue notable. Durante la guerra los prejuicios nacionalistas son aún más fuertes; pocos son los acercamientos, si exceptuamos aquellos que se producen en la Suiza neutral. Posiblemente la única excepción relevante en este clima sea la de Romain Rolland, el pacifista convencido: "El artículo de Romain Rolland titulado 'Literatura de guerra', aparecido en un periódico de lengua francesa aunque en Suiza, el 'Journal de Genève', es al parecer uno de los pocos que se plantea la literatura alemana sin alardes de prejuicios nacionalistas. No obstante, es característico que Romain Rolland, al evocar el reciente suicidio de Trakl, no emplee los términos 'expresionista' o 'expresionismo': lo que se propone, con fines menos literarios que políticos, es de mostrar que en oposición a los pangermanistas también existe una corriente intelectual pacifista"(88). En el centro del desastre, G.Trakl tiene aún como referencia el primitivismo de la práctica incestuosa con su hermana y los deseos de emular el salvajismo del incivilizado Kaspar Hauser: "Amaba el sol, que descendió purpúreo de la colina, / los senderos del bosque, el negro pájaro cantor /y la alegría de lo verde // Su vivir era serio, a la sombra del árbol /y puro era su rostro / Y Dios habló a su corazón como una suave llama: /¡Hombre! /La ciudad halló a su paso silencioso en el atardecer; / la oscura queja de su boca: /quiero ser un jinete. /Más le seguían animal y arbusto, /casa y jardín crepuscular de blancos hombros, / y su asesino iba tras él. /Primavera y verano y el hermoso otoño /del justo, su silencioso paso /ante la oscura alcoba de los leñadores. /De noche permanecía solo con

su estrella; /Miraba caer la nieve sobre el ramaje desnudo / y vió la sombra del asesino en la penumbra de los /corredores/ y rodó la cabeza plateada del no nacido aún"(89).

El teatro expresionista conecta con toda la tradición alemana del teatro naturalista, aunque la evolución del artificio escénico paralelo a las aportaciones de las artes plásticas se convierte en lo más destacable. Hallamos así tres aspectos importantes en la escena expresionista: "La distorsión de la imagen surgida directamente del caligarismo, la lucha contra el decorado en cuanto tal y la búsqueda de un espacio dinámico o rítmico. La influencia de las artes plásticas se proyecta igualmente sobre el cine: "Soumis tout d'abord à l'esthétique du théâtre, à une mise en scène simpliste (toiles de fond, disposition des acteurs face au public, entrées et sorties côté cour ou côté jardin), puis à une scénographie rudimentaire, le cinéma, dès qu'il voulut sortir de l'ornière dans laquelle il s'était embourbé, ne put faire mieux que noyer à l'ombre de la peinture"(90). La predominancia de lo artificial se concreta en la apreciación de la naturaleza que aparece siempre artificializada: "Fausse devant le réel immédiat qui présente rarement un tel complexe de significations, la natura artificiellement recomposée devient ainsi plus vraie que la réalité elle-même: elle atteint à une vérité essentielle, devient la matérialisation d'une imaginaire. Cet art, tout empreint d'artifices, étant donc parfaitement adéquat à la représentation d'un monde légendaire quelque peu transfiguré ou conceptualisé dont, avec Faust de Murnau, le film de Fritz Lang fut l'incontestable chef-d'oeuvre"(91). Si bien Piscator no se reclamaba del expresionismo en sentido estricto

to, es innegable su conexión con este movimiento; él fué quien precisamente tendió un cable entre el teatro y el cine, introduciendo el segundo en el primero. Según Piscator, "el expresionismo había presentido ya que la realidad de nuestro siglo no podía reproducirse en situaciones y conflictos 'privados'; tenía tendencia a dar a sus personajes una dimensión 'típica', dentro de los límites de la alegoría(el Hombre, la Mujer, etc.) pero no llegaba, de estas formas, más que a verdades parciales e imprecisas, permanecía lírico en el estudio de procesos histórico-políticos. El expresionismo tuteaba a todos los hombres sin conocerlos, y se volvía poco a poco fantástico, irreal. Me han acusado una y otra vez de expresionista, sin razón, pues tomaba el relevo del expresionismo en el punto en que este se interrumpía. Las experiencias de la Primera guerra mundial me habían demostrado con que realidad, con que realidades tenía que contar: opresiones y luchas políticas, económicas, sociales"(92). Esa derivación de sectores del expresionismo, tal que Piscator, hacia la lucha de clases, no podía olvidar ciertas dosis de exotismo de origen dadá y expresionista: "Meisel, recién convertido por nosotros a la música negra, ejecutaba con veinte hombres un ininteligible concierto infernal"(93). Estamos en 1925 con el drama documental "A pesar de todo" de Gasbaner y Piscator. En la atonalidad de la música que ha sido llamada expresionista algunas dosis de inspiración más que nada folklórica(Bela Bartok) e indio-oriental(Scriabin). De Scriabin se nos dice que preocupado por los problemas religiosos y metafísicos, fue influido en el más amplio sentido del término por la filosofía y la mística oriental, tras muchas estancias en la India(94).

Las tendencias orientalizantes continúan en los años del expresionismo recogiendo la tradición del orientalismo alemán de los siglos XVIII y XIX. Es el escape hacia el misticismo, en el lado opuesto al activismo proletario de los Grosz, Toller o Piscator. "Entre 1906 y 1917, Martin Buber ya había potenciado el redescubrimiento de la mística judía y de las filosofías asiáticas, mientras que el taoísmo había penetrado en la juventud estudiantil a partir de 1910. Sin embargo, en la Alemania de los años veinte, agobiada por la miseria, las místicas orientales encuentran una resonancia que incluso se extiende a las capas populares. Tanta es la influencia del budismo que hasta se crea una revista especializada en 1920, en Munich. La propensión al orientalismo, que delata aquí un deseo de huir de la realidad, se propaga a través de múltiples escritos pseudocientíficos cuya difusión cobra una gran amplitud"(95). Tal como decía Alexandre Vialatte en 1926, en aquellos años "el abastecimiento de las tiendas intelectuales en géneros coloniales se efectuaba con toda normalidad". Estamos en plena ola del irracionalismo de masas nutrido por la mística oriental, que a partir de 1925 se transformará en puramente astrológica, visualización del Destino. Nos hallamos ante la exaltación del espíritu, que Kandinsky desde la teosofía de Madame Blavatsky realiza. P.Klee en la misma línea dice: "Todas las cosas son, finalmente, perimibles. Y lo que ha quedado del pasado, lo que queda de la vida, es el espíritu. Lo Espiritual en el Arte: lo que en el arte es artístico. La exigencia de absoluto es la misma en todas las direcciones en que actuemos"(96). La antropología de origen oriental incide en los arquitectos expresionistas, opuestos al racionalis

mo de la Bauhaus(vease Rudolf Steiner, Max Berg y otros). Entre los escritores orientalistas destacamos a Else Lasker-Schüler con novelas como "Las noches de Tino en Bagdad"(1908) y "La princesa de Tebas"(1914); su afición al orientalismo era tal que "donnait à ses amis des noms orientaux et elle changea même"(96). Heinrich Mann muy influenciado por "Salammbó" de Flaubert también se deja influir por el orientalismo. La proyección cartaginesa flaubertiana llega hasta los epígonos del expresionismo: "Günter Eich, procedente de Lebus del Oder, se conocía tan bien los sombríos bosques de sus años juveniles como el Berlín intelectual de los años veinte. Sólo que en él, además de la Antigüedad clásica, encontramos también, como contrapunto el mundo oriental. En Huchel, Roma y Cartago. En Eich, el mundo legendario árabe-sirio, que no sólo está presente en sus piezas Geh nicht nach El Kuwehd('No vayas a El Kuwehd') y Allah hat hundert Namen('Alá tiene cien nombres'), sino también en una serie de imágenes en las poesías"(98). Huchel en su poema "A los oídos sordos de las razas", recuerda la tercera guerra púnica narrada por Polibi . Es el hilo que conduce hasta Salammbó.

La atracción del viaje exótico quedó presente en los pintores alemanes que imitando a Paul Gauguin, su precursor, se aventuran en los mares del Sur, más ahora cuando el Imperio alemán anterior a la guerra del 14 se extiende por el área. E.Nolde preocupado en los años 1911 y 1912 por las artes primitivas, participa en 1913 en una expedición a los mares del Sur organizada por el Ministerio de Colonias Alemanas. Max Pechstein hace lo propio y se instala en 1914 en Palau, en los mares del Sur(99). Empero esta actitud podemos decir que fue cier-

tamente excepcional, lo normal fue descubrir, como Kichner, el arte negro de Oceanía por las salas del Museo de Dresde.

Frente al misticismo vulgar ligado con el orientalismo, y finalmente relacionado con el irracionalismo nacionalsocialista, hay un pequeño receptáculo de racionalidad en torno al Instituto Warburg, donde se sostenía que Atenas tenía que ser recuperada de las garras de Alejandría. "En medio de ese clima Cassirer visitó la biblioteca Warburg. 'Como responsable de la biblioteca', recuerda Saxl, 'fui encargado de mostrársela a Cassirer. Era un visitante agradecido, que escuchaba atentamente mis explicaciones sobre la intención de Warburg al situar los libros de filosofía cerca de los de astrología, magia y folklore y al ligar las secciones de arte con las de literatura, religión y filosofía. El estudio de ésta última era para Warburg inseparable del de la llamada mente primitiva y de idéntica manera no podía aislársela del estudio de la imagen en religión, literatura y arte"(100). E.Cassirer, que se encuentra trabajando en esos momentos en el primer volumen de "La Filosofía de las formas simbólicas", habría de utilizar una gran cantidad de información etnográfica. Inicio éste, por tanto, del relativismo gestalista(101). La punta de lanza del racionalismo de los años 20 y 30 lo constituye, sin embargo, el marxismo, para quien el problema colonial es un apéndice de la irracionalidad capitalista; se espera un nuevo orden, ahora sí, racional, y consecuentemente un nuevo arte, una nueva antropología, en definitiva. G.Lukács es el teórico que critica pormenorizadamente, el "Asalto a la Razón" en todos los órdenes. La crítica estética y antropológica de

este racionalismo que olvida las diferencias antropológicas, se centra en el "carácter fetichista de la mercancía" ; así resume su posición central L.Kofler, discípulo de Lukács: "Si consideramos con mayor detalle el famoso concepto de Marx mencionado antes del 'carácter fetichista de la mercancía', nos preguntaremos que posición adopta propiamente frente a los conceptos de esencia y apariencia. En tanto que tras la apariencia 'fetichista' de la circulación autónoma de mercancías en el mercado, tras esa apariencia ideológica evidente, se oculta la actividad de individuos que intercambian su fuerza de trabajo, es decir, la esencia, aquella no es más que la nueva apariencia. A su vez, ella constituye -según Marx- una premisa insoslayable para el comportamiento de los individuos dentro de la praxis capitalista, una -así llamada- 'categoría' ideológica, o una 'condición ideal de la existencia'"(102). De aquí a considerar y anatemizar a todos aquellos sectores artísticos que no descubren la "verdad de las cosas" como "burgueses" la transición es directa. Para este racionalismo, pues, lo exótico no existe más que como reliquia arqueológica en la cadena evolutiva, que debe ser eliminado por mor del progreso humano. En el mejor de los casos esa filosofía estética no le presta ninguna atención al horizonte exótico.

El acercamiento filosófico al expresionismo, y por ende a la apreciación por éste de las artes exóticas, lo es preferencialmente desde la fenomenología husserliana. Husserl operó dentro de lo que se llamó "revolución conservadora" alemana de los años veinte, que tenía como principales mentores a S. George y su exquisito círculo de poetas decadentes y a Spen-

gler con su archiconocida "Decadencia de Occidente". "Su ver si ón política-espiritual la encontró en la forma de pensamiento teológica de la restitución, orientada por el ideal de un mundo 'íntegro', en el movimiento de la 'revolución conservado ra' que contrapuso a la realidad social y política de la Re pública de Weimar el sueño de la restauración de un paraíso, supuestamente destruido por el intelectualismo y la democracia. Este utopismo retrospectivo tiene sus fuentes en la crí tica a la cultura de la época, influida por la filosofía de la vida, que surgió antes de la Primera Guerra Mundial y que corresponde a amplios círculos de la burguesía alemana, la cual logró el contacto con la realidad política sólo por las desviaciones de esquemas de interpretación ajenos a la realidad que provenían de la tradición idealista de la filosofía alemana"(103). Husserl comulgando con el espíritu de la época teoriza la "restauración creadora", una autocomplacencia sobre el pasado. Husserl redescubre la subjetividad, bajo el prisma de la razón, por más que ésta sea más intuicionista que aritmética. Esa subjetividad devendría anónima, pasiva aunque no receptiva. Husserl se relaciona igualmente con el fondo de la que Fellmann denomina "antropología negativa" de Worringer, figura teórica de la abstracción y el goticismo entre los expresionistas. "Esta antropología negativa cons tituye el fundamento de la estética de la producción de Wo rringer. La fuerza creadora del hombre que se manifiesta en la abstracción no tiene, en consecuencia, nada de prometaico. La creación artística se interpreta psicológicamente o, mejor dicho, psicoanalíticamente como compensación de los sentimiento

tos de angustia, que se colocan como última instancia de la relación humana con el mundo. No la fuerza y el poder del hombre, sino su 'necesidad de tranquilidad' constituye el núcleo de su productividad"(104). El expresionismo orientado de esta manera se encuentra influenciado por una nueva teología, inicialmente protestante y judaica, donde pierde parte la razón dieciochesca. El mundo aparece tal que una alternancia destructiva/constructiva: "Visto desde el punto de vista de la teoría expresionista de la subjetividad, la relación entre destrucción de la realidad en el arte y la filosofía aparece bajo una nueva luz. No se trata en verdad de una relación consecutiva de manera que la realidad dada debe ser destruida para construir luego, con los elementos, una nueva realidad. La forma específicamente expresionista del pensamiento apunta más bien a la coincidencia de destrucción y realización"(105). Una destrucción que acontece en el mundo de las formas según Kahler(106). Para Klee el proceso de formación, finalmente, importa más que lo formado: estamos ante una teoría de la "acción por la acción" y del "l'art pour l'art". "Esta significación puede anunciarse así: la marcha hacia la forma, cuyo itinerario debe ser dictado por alguna necesidad interior o exterior, prevalece sobre el fin terminal, sobre el final del trayecto. La orientación determina el carácter de la obra consumada. La formación determina la obra y es, en consecuencia, predominante"(107). Las puertas para el estudio de una fenomenología del arte y de los asuntos sociales están abiertas. Leyendo a Leo Frobenius, y sus cuentos africanos, que en muchos casos han sido puestos en duda respecto a su veracidad total o parcial, podemos concluir que si ello lo lleva a efecto bajo la influencia

de la fabulación literaria y no sólo de la exactitud etnográfica, es más que por un deseo de importunar, por una conciencia de relativismo racionalista, que posee a la sociedad alemana de los años diez y veinte. Así podemos entender que la recepción de Leo Frobenius en España lo fuera por la "Revista de Occidente" y la generación del 27. Nuestra fascinación es en ocasiones más literaria que etnológica, ya que Frobenius no va más allá de una breve referencia a su antología, por ejemplo, del "Decamerón negro": "Los cantares heroicos de nobles damas y hermosos caballeros pertenecen a una especie artística culta. Son la obra de narradores profesionales, en períodos elevados de la cultura. Refiriéndose a una clase aristocrática y señorial. Junto a estas producciones superiores hay en África un arte popular de la narración, del cuentecillo y la fábula"(108). Estamos ante una apreciación fundamentalmente "estética" del mundo, con todo lo de ambiguo que encierra el término "estético".

C. Einstein en otro trabajo suyo trató de los "mitos del siglo XX", un aspecto de la realidad espiritual que disputa su lugar a la razón. Bachofen trató del mito en su forma clásica influenciando a los expresionistas. La construcción del Mito absoluto se halla en camino; en camino de escaparse a la Razón que ha sido vapuleada por la angustiada generación expresionista. K. Jaspers analizará el fenómeno con videncia: "El mito, por ejemplo, es el lenguaje obligado de la verdad trascendente. La creación del mito genuino es una verdadera iluminación. Esta mito implica razón y está controlado por la razón. Gracias al mito, a la imagen y al símbolo alcanzamos

la más honda intelección dentro de lo limitado. Pero en la perversión ocurre algo totalmente diferente. La tendencia in controlada hacia el mito desemboca en meras imágenes. Su sen tido no es ya la penetración racional del ser que se hace pre sente en imágenes que forman parte de la realidad en la pra xis de la vida cotidiana del hombre. El impulso tiende más bien a anular la propia realidad que exige responsabilidad, a disolverla en algo diferente, en algo misterioso, en un verdadero ente, obedeciendo al atractivo de la sinrazón que se insinúa. Como pretendida verdad del ser resta tan sólo una fantasía incomprometida, acompañada de infructuosos sentimien tos de conmoción. Tal pensamiento mítico no es en verdad un pensamiento pues carece de la autocrítica existencial" (109). El Mito desprovisto de autocrítica, el Mito racial es lo que se nos viene encima con el nacionalsocialismo. El exotismo en éste transmuta en racismo.

V. EL ESTADO NACIONALSOCIALISTA Y LA EXALTACIÓN DE LA RAZA ARIA.

Dice Daniel Sibouy sobre el racismo que éste "no apunta hacia la intolerancia respecto a lo diferente sino al miedo, o al horror cerval, de lo que esta diferencia esconde de semejante y de lo que este semejante escondido nos precipita en el agujero de lo real" (110). Esta forma de exclusión, que en el mundo germano de los treinta alcanzó su cénit es una exclu sión del Otro, excluyéndolo del gozo por miedo a él, a ser de la misma familia. El arquetipo, en el sentido jungiano, del judío comporta ser significante sin significado; de ahí la

patología criminológica de Cesare Lombroso sólo hay un salto. "El racista, continúa escribiendo Sibouy, por estar cogido en la verdad, ya no tiene idea del decir verdad; está protegido-amenazado por el efecto de la verdad"(111). Los de enfrente deben ser "amputados" del cuerpo social. De otro lado se procede al autoensalzamiento, a la exaltación de unos rasgos diferenciales reales o ficticios. El mito racial se pone en marcha. En ello los intelectuales, desorientados, pregonando la sinrazón para desenmascarar la sinrazón imperante e inconfesada, tienen un lugar relevante; por ejemplo: "Sombart había dividido a los hombres según dos criterios: los comerciantes(ingleses) y los héroes(alemanes). Hitler decididamente replantea esta polémica anticapitalista, llegando en el revival feudal a hacerse retratar por Lanzinger con hábitos de caballero düreniano, quien, a pesar de la muerte liberal y del demonio bolchevique, avanza impertérrito hacia el Santo Grial"(112). Las identificaciones hitlerianas llegarán hasta la mitología germánica, atravesada de wagnerianismo. El mito racial alcanza consistencia, pues, en su versión medieval.

Si bien no podemos identificar expresionismo con nazismo, en primer lugar por la distancia cronológica, precedentes a la primera y segunda guerras mundiales respectivamente, es innegable su conexión, al menos parcial: los casos de Benn y Nolde en Alemania son elocuentes, y lo son más aún los de los futuristas italianos y el fascismo mussoliniano. Con el crack del 29 y la posterior depresión de los treinta el pesimismo, el "fatum", y el "pathos" de naturaleza germánica, se impone sobre el infantil optimismo de los USA, siempre optimistas an

te las subidas bursátiles que precedieron al crack. "El profesor Dice llamó la atención en 1929 sobre lo siguiente: 'El hombre medio del pueblo cree en sus líderes. Ya no consideramos a los capitanes de industria como sinvergüenzas encumbrados(...). Un sentimiento semejante es absolutamente necesario para que prospere el auge especulativo. Cuando el público es cauteloso, inquisitivo, misántropo, suspicaz o ruín es también absolutamente inmune al entusiasmo especulativo"(113). El pesimismo invade toda una sociedad marcada por la barbarie económica, política y social. Ezra Pound abandona Estados Unidos, y aunque concibe a su patria como núcleo de un futuro renacimiento cultural, en base a su propia virginidad, pone rumbo a la Italia fascista, donde otro poeta visionario, D'Annunzio, ha proclamado poco antes la República fascista de Fiume. En el terreno que nos importa, es de notar que Pound se encuentra muy influenciado por la obra de Leo Frobenius, en quien busca incluso fundamento para su explicación racista -obsesivamente tras la noción de "usura"-. "Las listas de Frobenius de las características de las razas le dejan a uno con la incapacidad de aceptar para uno mismo incondicionalmente, una disposición bien patriarcal o matriarcal"(114). No sólo toma de Frobenius sus clasificaciones raciales, sino también algunas de sus nociones filosóficas, como la de "paideuma". De Fenollosa, el sinólogo, aprovecha su acercamiento a la escritura ideográfica china. Y continúa su información etnográfica con el siempre presente Frazer. Para el marxista ortodoxo la naturaleza de la adhesión de los intelectuales al fascismo mussoliniano siempre fue tratada de una manera lapidaria y no

muy ingeniosa: "Era, por tanto, natural que la reconstituida casta, interesada en renovar los fastos de su antiguo poder sacerdotal, se convirtiera en uno de los máximos instrumentos del capital, hegemonizando aquella bohème que Marx señala en el Dieciocho de Brumario como parásitos de la propia clase y de la sociedad en general: los pequeño-burgueses deracinés, los residuos nobiliarios y el subproletariado"(115). Visión distorsionada de una realidad espiritual trocada en nihilismo y exaltación futurista que iba al encuentro de una subversión de los valores sociales. No nos puede causar extrañeza, que desde Lenin hasta el conjunto de los intelectuales italianos miraran con simpatía la experiencia fascista de Fiume: "Algunos estudios recientes se han inclinado a considerar el régimen de D'Anunzio en Fiume como la más eminente dramatización del espíritu de rebelión de principios del siglo XX(...). Mientras que el mismo poeta-comandante se inclinaba a considerarse como un símbolo del nacionalismo lesionado, y algunos de sus seguidores eran únicamente unos aventureros, una parte importante de su entorno consideraba su régimen como la base desde la que imponer una alternativa a la sociedad y un sistema de valores diferente. a las odiadas instituciones del país"(116). El idealismo desaforado, ejército místico, hambriento de Absoluto, aunque éste finalmente se muestre grotesco, de opereta, está ahí. Unido, ante todo, por la aspiración a la muerte, algo de lo que el nihilismo expresionista, que rindió culto al suicidio de Von Kleist, sabía mucho(117). Las SS tal que cuerpo de élite, unido por la mística de la Muerte, aún más. El Idealismo crea sus propios monstruos, y sin embar-

go...

Saltemos de Fiume a Viena. Centro del Imperio Austro-Húngaro, era proverbial por el aburrimiento historicista de su Corte y ciudad. K.Kraus fue su mayor crítico en la época que nos ocupa, con su solitaria revista "Die Fackel", pero en el fin de siglo también A.Loos, el arquitecto, criticaba en particular el exceso de "ornamento" vienés. Entendido metafóricamente, exceso de ornamento podría ser aplicado a cualquier aspecto de la vida vienesa. En el terreno estrictamente arquitectónico lo asociaba a "primitivismo": "Cuanto más baja es una cultura, tanto más fuerte se presenta el ornamento. El ornamento es algo que debe ser superado. El papua y el delincuente se adornan la piel. El indio cubre y recubre su barca con ornamentos. Pero el bicycle y la máquina de vapor están libres de ornamentos. La cultura avanzada aparta objeto a objeto el ornamento"(118). Esta argumentación la repite insistentemente Loos, ornamento=primitivismo, y no para en ejemplificarlo con los pieles rojas o hasta con las influencias orientales, tan caras a los austriacos en épocas pretéritas. "Casi parece como si Asia nos hubiera dado el último resto de su fuerza original. Pues tuvimos que echar mano del Lejano Oriente, de Japón y Polinesia, y ya estamos agotados. ¡Qué bien lo tuvo la Edad Media!. Entonces Oriente estaba sin usar, bastaba un paseo hacia España o a Tierra Santa para abrir en Occidente un nuevo mundo de formas. El estilo románico pasó, por las imitaciones árabes, a gótico. Los maestros del Renacimiento tuvieron que viajar más lejos. Persia y la India nos fueron ganadas por ellos(...). El Rococó ya tuvo que irse hacia Chi

na, mientras que a nosotros sólo nos quedaba literalmente el Japón. Ahora, sin embargo, se ha agotado"(119). La atracción del Oriente y su finiquitamiento no se renuevan para un Estado ajeno a la expansión colonial. Su mundo se cierra se reduce al ornamento primitivista, contra el que se ha de enarbolear un tímido funcionalismo.

De Viena a Berlín. En Alemania el irracionalismo intelectual encontraba parcialmente donde aplazar su hambre de Absoluto, y para ello hubo de retrotraerse al Romanticismo: "En dos sentidos acentuó y sublimó el nacionalsocialismo estas ideas cuyas raíces se remontan al romanticismo y a las guerras de liberación: por una parte, se colocó la concepción social y populista del Estado por encima de la tradicional y clásica; en segundo lugar, se erigió la lucha nacional en principio absoluto de toda actividad política y social"(120). Los intelectuales que se adherían al nacionalsocialismo pensaban el "socialismo" como una comunidad popular espiritual frente al individualismo burgués que los precedía históricamente. Según P. Gay muchos jóvenes alemanes morían en las campañas africanas de la II Guerra Mundial con los escritos de Hölderlin y de Heidegger en el macuto. En definitiva, "lo que Heidegger hizo fue conferir seriedad filosófica y respetabilidad profesional al cortejo con lo irracional y la muerte que a tantos alemanes seducía en esos tiempos duros. Pues Heidegger suscitaba en sus lectores oscuros sentimientos de verdad y certeza: el significado técnico que él daba a sus términos y las cuestiones abstractas por las que inquiría, desaparecían detrás de las resonancias que despertaba. Su intención general

parecía bastante clara: el hombre es arrojado al mundo, perdido y temeroso; debe aprender a enfrentarse con la nada y con la muerte"(121). Para este enfrentamiento la razón es insuficiente; la sinrazón suficiente. La adhesión de Heidegger al nazismo anda en esa onda; además, participaba del odio que casi todos los intelectuales le conferían a Weimar. Es el mismo Heidegger quien dice que "el arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra"(122). Para recordarnos más adelante la relación entre las artes, figuradas a través de la Poesía y la irracionalidad: "Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser. Sin embargo, el lenguaje es 'el más peligroso de los bienes'. Entonces la poesía es la obra más peligrosa y a la vez 'la más inocente de las ocupaciones'"(123). ¿Cómo no concebir el régimen hitleriano como un producto de la retórica del Führer?, ¿por qué sino se le prohibió hablar en público tras el golpe de Baviera?. La misma retórica hitleriana reclama un arte racial, que exprese la realidad histórica germánica.

El arte nazi debe ser, como tal arte histórico, pedagógico. "Les oeuvres exécutées sous le régime de Weimar étaient demeruées pour la plupart inaccessibles à la compréhension du grand public qui, se croyant victime d'une énorme canular de la part des artistes, était choqué, voire déconcerté par par l'abstraction de ces productions aux lignes heurtées ou brisées, éloignées de la réalité quotidienne. Par haine de Weimar, de l'art moderne et de son avant-garde, les dirigeants nazis prônent au contraire un art 'proche du peuple allemand' enraciné dans le sol et le sang de la communauté racial germanique"(124). Ese populismo social caería contra aquellos expresionistas

que inicialmente se adhieren al régimen al igual que los futuristas italianos, por más que fueran protegidos parcialmente por Goebbels. Hubo en los primeros momentos del nazismo, quien intentó darle legitimidad al expresionismo. "Así procedió en el sitio más expuesto incluso Alois Shart, el nuevo director del Kronprinzen-Palais de Berlín, que, por así decirlo, hizo que sus contemporáneos desacreditados se apoyaran sobre las espaldas de los artistas precedentes, a fin de conferirles un nuevo crédito(...). Shart aporta la justificación teórica de su concepción: la especificidad de lo germánico, de lo alemán-popular, reside en lo estático, en lo profético. Existe un ligamen entre la ornamentación abstracta de la Edad del Bronce alemán y la pintura del expresionismo alemán (por ejemplo, la de Nolde, Marc, Feininger). El declive del arte alemán se iniciará ya en 1431, cuando el naturalismo se introduce en el arte de la expresión. Todo aquello que ha sido producido en Alemania, después del primer tercio del siglo XIV, y hasta el siglo XX, únicamente tendría el valor de un documento histórico, pero fundamentalmente sería no-alemán, undeustch"(125). Desde un inicio la polémica sobre la naturaleza decadente o n' dica-racial del expresionismo fue muy fuerte. G.Benn y la Unión de Escritores Nacionales de Berlín dieron en marzo de 1934 la bienvenida a Marinetti. Otros más tibios, como los antiguos pintores de "Die Brücke", continuaban pintando en la Alemania de después de 1934. "Hasta Gropius realizó una intentona a principios de 1934 para convencer al presidente de la Kunstkammer de que la arquitectura moderna era muy germánica"(126). Para Hinz, los fundamentos teóricos de quienes defienden de esta

forma al expresionismo y de quienes lo atacan, son los mismos: irracionalismo. Pronto aprendieron las masas arropados por seus dointelectuales a practicar el antiintelectualismo de Zaratustra: "¡Qué le importa la belleza y el mar y el esplendor del pavo real!. ¡Tomen nota de esta alegoría los poetas!. ¡Su propio espíritu es el pavo real de los pavos reales y un mar de vanidad!"(127). La celebérrima exposición de "arte degenerado es la máxima expresión del antimodernismo artístico en la Alemania nazi. Ese arte degenerado quedará marcado por lo racial: por ser judío o de influencia extranjera. Hitler "incapable de comprendre l'art moderne, celui-ci lui apparait lié à la Republique de Weimar et comme l'antithèse des valeurs nationales ouvertement bafonnées et tournées en ridicule par des artistes et des intellectuels dont les oeuvres ne semblent trouver leur inspiration que dans le relâchement des lieux familiaux et des moeurs, le crime, la prostitution, le blasphème, la laideur, l'art africain, le pacifisme ou l'antimilitarisme"(128). Pero oigamos al propio Hitler decir en la sesión sobre cultura del Congreso de NSDAP en 1935: "Lo que se conoce como 'culto de los primitivos' no es la expresión de un alma ingenua e incorrupta, sino expresión de una decadencia corronpida y enfermiza hasta sus más profundas raíces. Aquellos que pretenden justificar los cuadros y las esculturas de nuestros dadaístas, cubistas y futuristas o sedicentes expresionistas -por citar los casos más vistosos-, refiriéndolos a una forma de expresión primitiva no tienen minimamente en cuenta que la misión del arte no es recordar al hombre las manifestaciones de su degeneración, sino, por el contrario, combatir esas ma

nifestaciones de degeneración lo que es eternamente sano y bello"(129). Hitler es concluyente frente al arte moderno: "Puede darse que éstos llamados artistas vean efectivamente las cosas de ese modo y crean por ello en lo que representan, y entonces habría sólo que indagar si sus distorsiones visuales son adquiridas o consecuencia de factores hereditarios" (130). En cualquiera de los casos debe intervenir el Ministerio del Interior.

Según J. Palmier "lo bello está esencialmente unido a los valores biológicos. Corresponde, además de a la tradición germánica glorificada y transformada en mito, a la presencia del tierra y sangre, del alma popular de la comunidad alemana, de la raza aria"(131). Esa ligazón a la raza aparece mejor que en ningún lado en el séptimo arte; en 1933 es producido un segundo film consagrado a las SA después de "S.A. Mann Brand", "Hans Westmar". "En plus du tradition del antagonisme nazis-communistes, l'oeuvre de Weuzler revêt une dimension supplémentaire en insistant sur l'origine raciale des adversaires des hitlériens. Investi d'une mission supérieure, le S.A. affronte non seulement l'ennemi communiste mais tout ce qui corrompt culturellement la nation. La caméra s'attarde, par exemple, dans un cabaret où les moeurs dissolues n'ont d'égalé que l'ironie dont fait preuve un orchestre afro-cubain en interprétant en jazz un chant allemand"(132). Es de una claridad meridiana la oposición rubio/negro(o moreno).

La fruición del kitsch en el arte nazi es proverbial. La pintura de género histórica y pedagógica es ampliamente explotada. Por un lado la legitimidad histórica provendrá del helenismo y por otro del goticismo. El anticapitalismo ob-

tiene su reflejo artístico en la exaltación de la vida rural. Todo ello, helenismo, goticismo y ruralismo, se mueven dentro del horizonte del exotismo. Un exotismo, por demás, kitsch."No debemos dejarnos engañar, nos dice L.Giesz, por el exotismo del 'kitsch': por lo general ocurre igual que con la situación límite, que el kitsch convierte en idilios. El tono aparentemente cósmico de lo exótico es simple fachada: la lejanía o bien se incluye idílicamente en el ambiente familiar (Sur, isla, montaña), o bien se relaciona estrechamente con lazos de nostalgia que un corazón solitario teje con su hogar, con la iglesia del pueblo, con la patria chica, etc. De manera que el estado de ánimo no se aparta demasiado de lo que nos es familiar. Lo lejano, extranjero, inmenso es un ambiente que se recibe con especial cordialidad; sin mar no hay isla, sin desierto no hay oasis. Esta es la lógica emocional del corazón cursi, que no quiere perder a ningún precio lo exótico -aunque sólo sea una palabra italiana-"(133). En la pintura de género nazi por ejemplo, "las imágenes de muchachas desnudas son transformadas por asociaciones a atmósferas mediterráneas y exóticas"(134). En la transmisión del kitsch jugó un papel esencial el nuevo medio de vehiculización, habitualmente utilizado por Goebbels, los "mass media". El arte también había de tratar de aquellos temas-significados más evidentemente propagandísticos. "Según el énfasis que se coloque sobre las varias funciones posibles del mensaje artístico (educación de gustos, educación moral, educación política, placer estético, disipación de preocupaciones, información, etc.) se obtendrá el abanico de las respuestas posibles al problema de la función so-

cial de los mensajes artísticos. Es evidente que la función moral y política es menos evidente en la producción de Proust, de Verlaine o de Cézanne que en la de Zola, Gorki o Brecht. Sin embargo, esta distinción relativamente fácil en la cultura high-brow no se cumple igualmente en los mensajes de la cultura popular, cuya simplicidad conduce a una fuerte eticidad e ideologización de sus mensajes(...), convirtiéndoles en lo que Marx llamó 'arte de tendencia', al basarse por lo general en opciones morales muy esquemáticas y ciertamente definidas"(135). Los mensajes, pues, lanzados por los nazis incluían una frucción kisch, exótica en algunos de sus aspectos, y altamente ideologizada en todos. El exotismo es ante todo campesino, de un campesinado inclusive inexistente, que es retratado en la pintura de género con los aperos del XVI: "La paysannerie est considérée, par le régime, comme le seul élément sain de la nation. Enracinée dans le sol natal, en contact permanent avec la terre, demeurée non seulement à l'écart de la ville et de ses séductions, du capitalisme et des modes étrangères, la population rurale est également porteuse des traditions germaniques de la pureté de la race et des mœurs"(136). En otro orden el goce estético-literario del propio Hitler anda tras la lectura del autor de aventuras populares de indios pieles-rojas Karl May, editado en grandes tiradas.

El ritual nazi y fascista da una gran importancia a las concentraciones de masas organizadas geométricamente. "La cérimonie peut se dérouler sous deux formes générales. La manifestation dynamique, comme le défilé et la parade, utilise les rues de la ville comme cadre. Les organisateurs peuvent ainsi aller au-devant du public qui se laissera réduire chez

lui. La manifestation statique permet d'assister à la harangue et de prendre conscience de l'ampleur de la manifestation. L'une peut amorcer l'autre. Les nazis adoptent les deux. Dans un premier temps, il convient de présenter accessoires et décors de ces manifestations. Ils comles réunit. Aussi est-il indispensable pour les organisateurs d'assurer au décor une ordonnance rigoureuse et au déroulement une tenue magistrale. Le décor comprend divers éléments qui balisent les étendues où se déroule le cérémonial"(137). Es una arquitectura donde se deben conjugar las masas pétreas con las masas, la palabra del Führer, las banderas, las luces... para plasmarse en espectáculo. La restauración de Mito tal como pretendía Nietzsche, se opera en la Alemania nacionalsocialista a través de la arquitectura fundamentalmente. Pero junto a esa arquitectura monumental, que en el cambio de Troost por Speer evolucionó de cierto modernismo al más puro neoclasicismo, se dieron otras arquitecturas que podríamos llamar "folklóricas", al inspirarse en la vida rural. "Pero si las monumentales Ordensburgen dieron romanticismo a una tradición militar del pasado medieval, muchos de los edificios más modernos del régimen volvieron a los temas principales de la propaganda del Kampfbund y trataron de vocar la imagen de una sociedad rural por medio del uso de estilos regionales 'folklóricos'. Los techos de paja de la región del Mar del Norte, los tejados de dos aguas y las entramadas de madera de la Baja Sajonia; y los tejados 'tirolese', voladizos tallados y estuco blanco de las regiones montañosas del sur de Alemania, habían ido utilizándose en granjas rurales y pequeñas aldeas desde la

Edad Media, aunque en el siglo veinte, sólo en áreas rurales y particularmente remotas se habían empleado en edificios nuevos. Ahora, sin embargo, varias facciones del partido insis-tían en la adaptación de estas tradiciones a otros tipos de construcción(...). El estilo 'folklórico' fue, por lo tanto, el más extendido entre los oficialmente apoyados y, para muchos jefes nazis, reflejaba un auténtico compromiso ideológico. Pero, en muchos casos, reflejaba también el lado cínico de la propaganda arquitectónica nazi, ya que, cuando se emplea ba indiscriminadamente, sin relación con la ubicación ni con la función, el estilo 'folklórico' estaba destinado a crear una impresión de vida rural allí donde no existía"(138). El folclorismo medievalizante llega aún más lejos en su "efecto kitsch", hasta la arquitectura monumental: Hitler es recibido en la mayor y más ambiciosa de estas obras, la "Kunsthalle" de Munich, por los albañiles vestidos en traje medieval.

Un teatro arquitectónico a la búsqueda de un realismo inexistente. Aquí se incluyen todos, absolutamente todos, los debates que han conmovido a las vanguardias de nuestro siglo. Kitsch-Poder político-Arquitectura-Realismo, esa es la relación al menos aparente; el realismo en este caso será clasicista o folklórico. En el terreno del teatro el debate no se detiene por las simplezas de los nazis, posiblemente porque este arte esté más ligado al público y a sus reacciones, mucho más que las artes figurativas. B.Brecht, quien se encuentra plenamente imbuido de expresionismo es el que más tiende hacia un realismo crítico, si bien menos crítico que el de Pis-cator. Además es un firme crítico del nazismo. "Brecht contrapone su teatro en cuanto épico al teatro dramático en senti-

do estricto cuya teoría formuló Aristóteles. Por eso introduce la correspondiente dramaturgia como no aristotélica, igual que Riemann introdujo una geometría no euclidiana. Esta analogía puede que ilustre acerca de que no se trata de una relación competitiva entre las formas escénicas en cuestión. En Riemann quedó suprimido el postulado de las paralelas. Lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catarsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la penetración con la suerte conmovedora del héroe"(139). Brecht concibe el teatro como una épica que conduce a la realidad. De todas maneras siguiendo a P.Raffa podemos concluir que "todos los lenguajes artísticos pueden, por principio(...) producir el realismo, en cuanto que este último es una categoría del significado, no del signo"(140). La falsedad del pretendido realismo nazi queda patente no sólo en el significado sino en la propia trama social, bloqueada en sus entendimientos: "El nazismo alemán consiguió, en un decenio, anexionarse tanto la decaída pintura burguesa de géneros, como su antípoda feudal 'ideal'; ambas posiciones estaban hasta tal punto desvirtualizadas, que no se manifestó ninguna contradicción. En la pintura del Tercer Reich toda vinculación positiva con la realidad era destruida. Las sucesivas fases y manifestaciones de la destrucción han sido descritas; su fin no era sólo la destrucción de lo que al principio del 'realismo' representa en el arte, sino también la destrucción de la conciencia que los hombres tienen de la realidad"(141).

El nacionalsocialismo alemán exalta la raza aria sobre criterios biológicos que plásticamente en la pintura y en la ar-

quitectura se folklorizan en torno a lo rural y a lo medieval. Su exotismo pasa, de ser exterior en la fase expresionista previa a la I Guerra Mundial, en un Estado que se halla en plena expansión colonial, a ser interior antes y durante la II Guerra Mundial, como consecuencia del surgimiento del "enemigo interior" -el judaísmo- que redefine las fronteras de la Realidad misma. El nazi-ario etnológicamente será una falsedad biológica y étnica. Y el Arte de su Führer-artista una emulación grotesca de clasicismos precedentes.

NOTAS

- (1) HEGEL. De lo bello y sus formas (Estética). Madrid, 1969, p.159.
- (2) M.BRION. La Alemania romántica. I. H.von Kleist, L.Tieck. Barcelona, 1971, pp.19-20.
- (3) Ibidem, p.21.
- (4) F.HOLDERLIN. Hiperión o el eremita en Grecia. Madrid, 1978, 2ªed. p.207.
- (5) A.VON CHAMISSO. Viaje alrededor del mundo. Barcelona, 1982, pp.24-25.
- (6) Ibidem, p.52.
- (7) M.BRION. La Alemania romántica. II. Novalis, Hoffman, Jean Paul. Barcelona, 1973, pp.170-171.
- (8) Ibidem, pp.171-172.
- (9) SCHELLING. La relación de las artes figurativas con la naturaleza. Buenos Aires, 1972, p.30.
- (10) Ibidem, p.40.
- (11) R.ARGULLOL. La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico. Barcelona, 1983, pp.16-17.
- (12) J.C. JENSEN. Caspar Davil Friedrich. Vida y obra. Barcelona, 1980, p.142.
- (13) Ibidem, p.190.
- (14) M.BRION. Op.cit. tomo II p.114.
- (15) Ibidem, pp.70-71.
- (16) M.BRION. Op.cit. tomo I pp.121-122.
- (17) J.SIGMANN. 1848. Las revoluciones románticas y democráticas de Europa. Madrid, 1984, 2ªed.
- (18) M.BRION. Op.cit. tomo II, p.195.
- (19) G.DUMEZIL. Los dioses de los germanos. México, 1973, pp.

102-103.

- (20) M.BRION. Op.cit. tomo II, p.180.
- (21) J.C.JENSEN. Op.cit. p.162.
- (22) R.ARGULLOL. Op.cit. pp.21-22.
- (23) J.BALTRUŠAITIS. La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico. Madrid, 1983, p.86.
- (24) Ibidem, p.277.
- (25) D.K. FIELDHOUSE. Economía e Imperio. La expansión de Europa. 1830-1914. Madrid, 1977, pp.79-80.
- (26) R.CORNEVIN. Histoire de la colonisation allemande. Paris, 1969, p.21.
- (27) D.K.FIELDHOUSE. Op.cit. p.507.
- (28) R.CORNEVIN. Op.cit. p.34.
- (29) Ibidem, p.40.
- (30) J.DUVIGNAUD. El lenguaje perdido. Ensayo sobre la diferencia antropológica. México, 1977, p.122.
- (31) Ibidem, p.119.
- (32) Ibidem, p.148.
- (33) R.CORNEVIN. Op.cit. p.77.
- (34) H.ARENT. Los orígenes del totalitarismo. Madrid, 1974, p.311.
- (35) R.CORNEVIN. Op.cit. p.101.
- (36) K.DIETRICH BRACHER. La dictadura alemana. Génesis, estructuras y consecuencias del nacional-socialismo. Tomo I. Madrid, 1973, p.175.
- (37) Ibidem, p.34.
- (38) H.ARENT. Op.cit. p.59.
- (39) Ibidem, p.62.

- (40) H.BALL. Crítica de la inteligencia alemana. Barcelona, 1971, p.255.
- (41) C.LÉVI-STRAUSS. La mirada distante. Barcelona, 1984, p.39.
- (42) H.ARENT. Op.cit. pp.107-108.
- (43) Ibidem, p.120.
- (44) Ibidem, p.136.
- (45) K.D.BRACHER. Op.cit. tomo I, pp.49-50.
- (46) J.LLOVET. Por una estética egoista(Esquizosemia). Barcelona, 1978, p.223.
- (47) E.FISCHER. Literatura y crisis de la civilización europea. Kraus, Musil, Kafka. Barcelona, 1977, p.118.
- (48) G.R.HOCKE. Labyrinthe de l'art fantastique. Paris, 1967, pp.187-188.
- (49) G.MEYRINK. La noche de Walpurga. Barcelona, 1983, p.30.
- (50) A.J. HESCHEL. Los profetas. III. Simpatía y fenomenología. Buenos Aires, 1973, p.35.
- (51) G.SCHOLEM. La Cábala y sus simbolismos. Madrid, 1978, pp. 46-47.
- (52) G.MEYRINK. El Golem. Barcelona, 1982, 3ªed. p.91.
- (53) G.SCHOLEM. Op.cit. p.173.: "Tras la fachada del gueto de Praga concebida de forma sumamente exótica y futurista y una cabalística hipotética -que tiene más que agradecer al turbio ambiente de Madame Blavatsky de lo que se ría conveniente para aquella-, se presentan unas ideas de salvación de corte más hindú que judaico".
- (54) G.MILLER. "Hojeando los archivos del Comisariado General de Asuntos Judios", en M.A.MACCIOCCHI(ed.). Elementos para un análisis del fascismo(II). Barcelona, 1978, p.43.

- (55) K.D.BRACHER. Op.cit. tomo II, pp.184-185.
- (56) J.WILLET. El rompecabezas expresionista. Madrid, 1970, p.75.
- (57) KANDINSKY. De los espiritual en el arte. Barcelona, 1973, p.59.
- (58) Ibidem, pp.63-64.
- (59) P.VOGT. Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán. Barcelona, 1980, p.102.
- (60) Ibidem, p.45.
- (61) Ibidem, p.49.
- (62) KANDINSKY. Op.cit., pp.38-39.
- (63) G.MEYRINK. La casa de la última farola. Tomo I. Madrid, 1976, pp.233-234.
- (64) H.MATISSE. Sobre arte. Barcelona, 1978, p.23.
- (65) J.LAUDE. La peinture française et 'L'Art nègre'. Paris, 1968, vol.I, pp.126-127.
- (66) Ibidem, p.112.
- (67) D.PAULME. Las esculturas del África negra. México, 1962, p.8.
- (68) C.KLEIN. De los espartaquistas al nazismo: la república de Weimar. Madrid, 1985, p.47.
- (69) P.GAY. La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido. Barcelona, 1984, p.19.
- (70) Ibidem, p.33.
- (71) L.RICHARD. Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar. Barcelona, 1979, p.68.
- (72) H.RICHTER. Historia del dadaísmo. Buenos Aires, 1973, p.116.

- (73) P.GAY. Op.cit. p.122.
- (74) W.DIETER DUBE. "Peinture et Gravure", en AA.VV. Encyclopédie de l'Expressionisme. Paris, 1978, pp.24-25.
- (75) E.H. GOMBRICH. Meditaciones sobre un caballo de juguete. Barcelona, 1968, p.105.
- (76) J.JAHN. Muntu: las culturas de la negritud. Madrid, 1970, p.173.
- (77) A.STRINBERG. Teatro completo. II. Barcelona, 1983, p.249.
El ambiente de locura se respira en todas las obras de Strinberg, como en este monólogo de la "Danza de los muertos": "¡Todavía puedes escupir veneno, eh víbora, pues te voy a amarrar la lengua(...)! ¡Tiene cortada la cabeza, pero todavía se sonroja...! ¡Oh, judío, maravillosa muchacha a quien llevé, como una venganza en mi propio vientre! ¡Tú, tú nos has liberado a todos...! ¡Si tienes más cabezas hidra, te las cortaremos también!(...) ¡Kurt, pide a Dios perdón para mí, que le había juzgado mal! ¡Sí, hay justicia! ¡Díselo, Kurt, díle esto!, ¡un poco de buena suerte nos hace mejores; son los reveses lo que nos convierte en lobos!". Los personajes atormentados han sido movidos por el "fatum".
- (78) F.KAFKA. Informe para una Academia. Buenos Aires, 1977, p.9.
- (79) R.MUSIL. Las tribulaciones del estudiante Törless. Barcelona, 1985, pp.116-117.
- (80) K.KRAUS. La Tercera noche de Walpurgis. Barcelona, 1977, p.306.
- (81) H.MAYER. De la literatura alemana contemporánea. México,

- 1972, pp.76-77.
- (82) A.DOBLIN. Berlin Alexanderplatz. Barcelona, oct. 1982, 2ªed. pp.465-466.
- (83) W.MUSCHG. Expresionismo, literatura y panfleto. Madrid, 1976, pp.214-215.
- (84) Ibidem, pp.18 y ss.
- (85) L.RICHARD. Op.cit. p.51.
- (86) G.DE TORRE. Historia de las literaturas de vanguardia. Tomo I. Madrid, 1974, p.205.
- (87) R.MODERN. "Franz Kafka y Georg Trakl: una comparación". Revista de Occidente. Madrid, 1983, p.91. El optimismo expresionista de un G.Kaiser, E.Toller o Heym referente al hombre nuevo que habrá de surgir de la guerra, no se rá aceptado por Kafka y Trakl. Pero la conciencia de que se estaba en el abismo y de que denunciar tal situación devenía un hecho inevitable."Porque no se trataba de una cuestión meramente abstracta o ideológica; el destino personal estaba allí comprometido, dentro de un contorno donde los rostros del derrumbe exponían sus muecas desespe radas. Los muchos poemas de Trakl donde se apunta a esta decadencia generalizándola respecto a todo lo que existe, son de sobra conocidos. El único tomo de su obra publicado en vida de su autor, 'Gedichte'(Poemas), de 1914, el año de su muerte, comienza sugestivamente con el poema 'Verfall'('Decadencia')".
- (88) L.RICHARD. Op.cit. p.112.
- (89) G.TRAKL. "Canción de Kaspar Hauser", en STADLER-HEYM-TRAKL. Poesía expresionista alemana. Valencia, 1981, p.101.
- (90) J.MITRY. "Cinéma", en AA.VV. Encyclopédie...Op.cit.p.213.

- (91) Ibidem, p.222.
- (92) E.PISCATOR. Teatro político. Madrid, 1976, pp.373-374.
- (93) Ibidem, p.81.
- (94) M.GUIOMAR-J.THIBAULT. "Musique", en AA.VV. Encyclopédie ...Op.cit. p.259.
- (95) L.RICHARD. Op.cit. pp.227-228.
- (96) P.KLEE. Teoría del arte moderno. Buenos Aires, 1976,p.93.
- (97) A.ARNOLD. "Littérature", en AA.VV. Encyclopédie...Op.cit. p.146.
- (98) H.MAYER. La literatura alemana desde Th.Mann. Madrid, 1970, pp.98-99.
- (99) W.DIETER DUBE. Op.cit. pp.93-95.
- (100) P.GAY. Op.cit. p.42.
- (101) E.CASSIRER. Filosofía de las formas simbólicas. Vol.I. México, 1971.
- (102) L.KOFLER. Arte abstracto y literatura del absurdo. Barcelona, 1970, pp.43-44.
- (103) F.FELLMANN. Fenomenología y Expresionismo. Barcelona, 1984, pp.110-111.
- (104) Ibidem, p.56.
- (105) Ibidem, pp.43-44.
- (106) La "destrucción de la forma" es un proceso que Kahler liga, siguiendo la trayectoria nietzscheniana al avance de lo irracional y de lo patológico, si bien reconoce una cierta coherencia en las artes desintegradas: "Esto puede llevar a la paradoja de la forma lograda a partir de algo totalmente amorfo, a partir de las ruinas de nuestra vida fragmentada, tal como ocurre en

ciertos collages recientes o en la poesía lírica de poetas como el alemán Gottfried Benn, exquisito y de profunda conciencia formal. Su poesía despierta -y pretende despertar- un sentimiento de la disrupción de los seres orgánicos, de los tropiezos de nuestra existencia individual, y lo hace de una forma impecable. El peculiar rigor de las estrofas, del metro y de la rima se utilizan aquí para acentuar las ásperas disrupciones que representan". E.KAHLER. La destrucción de la forma. México, 1969, p.25.

- (107) P.KLEE. Op.cit. p.91.
- (108) L.FROBENIUS. El Decameron Negro. Madrid, 1986, p.83.
- (109) K.JASPERS. La razón y sus enemigos en nuestro tiempo. Buenos Aires, 1967, p.69.
- (110) D.SIBOUY. "Consideraciones sobre el afecto 'Racial'", en M.A.MACCIOCHI. Elementos...Op.cit. p.75.
- (111) Ibidem, p.83.
- (112) U.SILVA. Arte e ideología del fascismo. Valencia, 1975, p.278.
- (113) J.K.GALBRAITH. El crac del 29. Barcelona, 1976, 2ªed. p.233.
- (114) E.POUND. Guía de la Kultura. Madrid, 1976, p.247.
- (115) U.SILVA. Op.cit. pp.164-165.
- (116) E.R.TANNENBAUM. La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia(1922-1945). Madrid, 1975, p.17.
- (117) "El sentimiento de cohesión con aquellos que se han elegido para poner en común su gran ebriedad, no es, en último término, más que el medio de descubrir cuánto resplandor y conquista significa la pérdida, cuánta vida

- renovada, resurrección y 'aleluya' significa la llegada de la muerte". G.BATAILLE. "La alegría ante la muerte", en Obras Escogidas. Barcelona, 1974, p.359.
- (118) A.LOOS. Dicho en el vacío. 1897-1900. Valencia, 1984, pp. 139-140.
- (119) Ibidem, pp.33-34.
- (120) K.D. BRACHER. Op.cit. p.336.
- (121) P.GAY. Op.cit. p.95.
- (122) M.HEIDEGGER. Arte y poesía. México, 1982, 3ªreimpr., p. 118.
- (123) Ibidem, p.140.
- (124) A.GUYOT-P.RESTELLINI. L'art nazi. Bruxelles, 1983, pp.86-87.
- (125) J.WILLET. Op.cit. p.203.
- (126) B.HINZ. Arte e ideología del nazismo. Valencia, 1978, p. 158.
- (127) F.NIETZCHE. Así hablaba Zaratustra. México, 1985, 5ªed., p.118.
- (128) A.GUYOT-P.RESTELLINI. Op.cit. p.55.
- (129) B.HINZ. Op.cit. pp.316-317.
- (130) Ibidem, p.340.
- (131) J.M.PALMIER. "Del expresionismo al nazismo. Las artes y la contrarrevolución en Alemania(1914-1933)", en M.A. MACCIOCCHI. Elementos para...Op.cit. Tomo I, p.180.
- (132) A.GUYOT-R.RESTELLINI. Op.cit. p.190.
- (133) L.GIESZ. Fenomenología del kitsch. Barcelona, 1973, p.62.
- (134) B.HINZ. Op.cit. p.255.
- (135) R.GUBERN. La imagen y la cultura de masas. Barcelona,

1983, p.296.

(136) A.GUYOF-R.RESTELLINI. Op.cit. p.129.

(137) Ibidem, p.30.

(138) B.MILLER LANE. "Arquitectura nazi", en AA.VV. La arquitectura como símbolo de poder. Barcelona, 1978, 2ªedic. pp.88 y ss.

(139) W.BENJAMIN. Tentativas sobre Brecht. Madrid, 1975, p.36.

(140) P.RAFFA. Vanguardismo y realismo. Barcelona, 1968, p.286.

(141) B.HINZ. Op.cit. p.274.

CAPÍTULO VI

SURREALISMO: DE LA MAGIA AL EXOTISMO.

I.- LA VAN GUARDIA DE LOLEDOBA, REEACION DE EUROPA.

Las particulares características generacionales de la van guardia surrealista y del período de entreguerras han sido se ñaladas en multitud de ocasiones. En cualquiera de los estu dios al uso se señala que, "Breton, Éluard, Aragon, Péret y Soupault quedaron profundamente marcados por la guerra. Salen de ella asqueados; no quieren tener nada en común con una ci vilización que ha perdido su razón de ser, y el nihilismo ra dical que les anima no se extiende únicamente al arte, sino a todas las manifestaciones de esta civilización. Pues esta so ciedad que les ha enviado a la muerte les espera al regreso, si escapan de ella, con sus leyes, su moral y sus religiones" (1). No deberíamos dejar de señalar, contradiciendo lo ante rior, que muchos jóvenes habían acudido voluntarios a la lla mada de Marte, bien por el clima de exaltación nihilista -los menos- bien por el clima de exaltación nacionalista -los más-. Las palabras de Stone son clarividentes cuando verifica que la guerra del 14-18, "comenzó de una forma que recordaba 1870, con cargas de caballería, heroísmo individual y grandes manio bras. Nunca antes había comenzado una guerra partiendo de un malentendido de lo que iba a suceder. Las masas europeas empu jaban alegremente a sus jóvenes hacia la guerra. Los británi cos dejaron asombradas a las autoridades militares por el enorme número de voluntarios. En el continente, los reservis tas casi en su totalidad se precipitaron a alistarse, lo que conió bastante desprevenidos a las autoridades, porque éstas esperaban tener que enviar a la policía militar para recoger a los recalcitrantes. Fueron tantos los austrohúngaros que com

parecieron ante las cajas de reclutamiento, incluso antes de la movilización oficial, que tuvieron que ser rechazados por que no se había preparado nada para alistarlos"(2). La guerra se había planificado para semanas -los húngaros, por ejemplo, pensaban que su Hacienda sólo podría sostenerse tres semanas en ese estado-, y sin embargo sabemos que no fue así. Merece la pena detenerse en alguno de los casos del intelectual que voluntariamente se adhiere a la contienda y extrae de ella sus fuerzas creadoras.

Guillaume Apollinaire, ídolo inicial de surrealistas y dadas parisiños, se alista voluntario al inicio de la guerra, entrando en combate en abril de 1915. Sus motivos de inspiración están allí, en el caos bélico: "Los obuses, los disparos de fusil, los gases, los caballos entre las piernas de jinetes sangrientos, nada puede contra la índole positiva y alegre del poeta artillero que, sin esforzarse en lo más mínimo, natural como siempre llega a escribir: '¡Dios mío!, ¡qué linda es la guerra/ Con sus cantos y sus largos ocios ...'"(3). La exaltación de la guerra en Apollinaire tiene mayor relevancia en "Caligramas", "Estandartes" y "Obus color de luna"; a éste último pertenece el elocuente poema: "Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit/ Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder/ Ce son des dames que dansent avec leurs regards pour yeux bras et coeurs (...). Mais j'ai coulé dans le douceur de cette guerre avec toute ma/compagnie au long des longs boyaux/ Quelques cris de flamme annoncent sans cesse ma présence j'ai creusé le lit où je coule en me ramifiant en mille petits fleuves/qui vont par

tout/Jé suis dans la tranchée de première ligne et cependant je suis/ partout ou plutôt je commence a être partout/ c'est moi qui commence cette chose des siècles à venir/ ce sera plus long à réaliser que non la fable d'Icare volant"(4).

Sabido es que una herida de guerra y sus posteriores complicaciones habrá de poner fin a su vida. Su radicalismo deslumbró a dadás y surrealistas, quedando en la historia de la literatura y las artes plásticas como bisagra entre dos épocas.

El otro ejemplo de victima voluntaria de la Gran Guerra es H. Gaudier-Brzeska. Formó parte del vorticism, movimiento inglés gemelo al futurismo. "En Blast, narra otro vorticista, de julio 1915, aparece una breve nota:

MORT POUR LA PATRIE

'Henri Gaudier-Brzeska: tras meses de combate y dos ascensos por arrojo, Henri Gaudier-Brzeska fue muerto durante un ataque en Neuville St. Vaast el 5 de Julio de 1915'.

Es parte del derroche de la guerra. Entre muchos buenos artistas, entre otros jóvenes prometedores, se encontraba este escultor, grande ya en logros a los veintitrés años de edad, incalculablemente grande en lo que prometía y en lo que esperaban de él sus amigos"(5).

Igual que Apollinaire buscó peligrosamente el culto guerrero; era un importante escultor en ciernes. Sus cartas a Ezra Pound están plagadas de expresiones sintomáticas: "Me dolía la garganta en este maldito lugar y perdí mi cuchillo al dejarme caer para evitar las balas de un estúpido centinela alemán a quien a continuación, maté de un tiro, pero el imbécil no tenía cuchillo que sustituyera al mío, y el mal humor me durará una semana hasta que mi familia me envíe uno

nuevo"; "una noche muy oscura, arrojé una bomba contra las líneas alemanas: todo muy divertido". Bastenos comprobar la participación voluntaria y descada de algunos intelectuales en la guerra para desdecir las teorías corrientes, que se refieren al rechazo lineal de las élites intelectuales por la guerra.

Jacques Vaché, ídolo de Breton desde los incios del surrealismo, escribió igualmente unas "Cartas de guerra", por demás su único testimonio literario. Su sentido, sin embargo, comulga más del dandysmo de otrora que del irracionalismo de Apollinaire o de Gaudier-Brzeska. "La strelitzie en los dedos, el mismo espíritu remonta caminando con cuidado el curso de los años de la 'última' guerra, el cuerpo de frente y la cara de perfil. En absoluto abstencionista, luce un uniforme admirablemente cortado y, para colmo, cortado en dos, uniforme en cierta manera sintético que es, por un lado, el de los ejércitos 'aliados', y por otro el de los ejércitos 'enemigos' y cuya superficial unificación se obtiene con gran refuerzo de bolsillos exteriores, de claros corrajes, de mapas de esdo mayor y de apretados nudos de foulards de todos los colores del horizonte"(6). La rebelión interior toma forma de ironía bajo el dictado del dandysmo, cambiando la orientación de los surrealistas ante la guerra: ésta sería sólo la última y más genuina manifestación del caos, organizado por poderes que escaparían a la lucha individual. Como para los primeros dandys, en una sociedad esclerotizada únicamente es posible la transgresión individual.

Fara André Breton es el UNOR de Vaché el empaque de la rebelión solitaria, y analiza así los pensamientos de algunos

jóvenes del 14, incluíó él mismo: "Pues bien, no se puede acusar a Breton de no ser suficientemente explícito cuando, respondiendo a Parinand sobre su estado de ánimo en vísperas de la guerra, aludía al 'humor de algunos jóvenes entre los cuales me encontraba y a quienes la guerra de 1914 acababa de privar de todas sus aspiraciones, para arrojarlos a una cloaca de sangre, imbecilidad y fango'; o, en su conversación con Madelaine Chapsal sobre lo mismo, en la cual califica el acontecimiento bélico de 'carnicería injustificable', de 'engaño monstruoso', a partir del cual se convenció 'de que la palabra escrita no debía ser solo instrumento de delectación, sino que, además tenía que influir en la vida -por lo menos en la vida sensible- y, ante todo lo que se pueda considerar aberrante e insoportable, afirmar desde el principio un propósito de intervención'"(7). Acaso la iconoclastia total contra la lógica generada por la burguesía, que había hecho creer a muchos jóvenes intelectuales en la guerra como profilaxis social y cultural, fue la primera señal para el nacimiento de una nueva vanguardia.

A aquellos que tenían poco más de treinta años en 1919 se les podría aplicar alguna de las características generacionales que G. Balandier extrae de su reflexión sobre las culturas africanas. Este autor dice que la juventud es una categoría impreisa, que depende por igual de circunstancias biológicas y sociales. Verbigracia, el mosaico de la catedral de Siena que distribuye las edades del hombre en infancia, puerilitas, adolescentia, juvenus, virilitas, senectus, decrepitus, no coincidiría con las divisiones de edad de la cultura

ra contemporánea. Una sociología de cajón nos dice: "Los jóvenes, despegados de los grupos de pertenencia tenidos como naturales hasta entonces, buscan poder vivir su situación colectivamente: en los cuadros sociales propios(...), y en los lugares donde se encuentra y en que el espacio urbano favorece la multiplicación. Así una sociedad joven se va perfilando en el tejido de la sociedad global. Se va reafirmando y cogiendo autonomía hasta el punto de parecer 'separada'; reconstituye inconscientemente las rupturas y las clases de edad estudiadas por los antropólogos pero con esta diferencia capital de que son el resultado de la iniciativa de nuevas generaciones y no de un sistema social que asegura progresivamente la integración de las personas"(8). Si bien el hecho se halla suficientemente documentado para todo tipo de sociedad y hoy sea un lugar común, no por eso habremos de olvidar las particulares circunstancias históricas y personales del surgimiento del grupo surrealista.

El París que nos presenta Louis Aragon aún no ha acabado de completar la racionalidad iniciada por el baron Haussmann: la piqueta es la constante del día. No es ajena a ella la naturaleza del período; según E. Wiskemann "hasta 1924 el período de la 'après-guerre' francesa estuvo dominado por la figura del lorenés Raymond Poincaré, que, si bien durante este primer período sólo fue primer ministro desde enero de 1922 hasta 1924, obtuvo un nuevo y más decisivo mandato a finales de los años veinte. Lo mismo que en Gran Bretaña, hubo en Francia, en noviembre de 1919, lo que podría llamarse elecciones uniformadas, seguidas por un período de represiones bastante duras de una serie de huelgas. Un sentimiento de amargura so

cial llevó a la mayoría de los socialistas en el congreso celebrado en Tours en diciembre de 1920, a votar a favor de la integración de la nueva III Internacional"(9). Ese volver a estar donde antes, sin que nada hubiese cambiado, al contrario con las fuerzas del proletariado diezmadas, aceleró el conocido rechazo de los jovencísimos dadás, pronto surrealistas.

Para comenzar, la ciudad será descubierta con una nueva mirada: "Lo sorprendente anida en lo banal, y eso es lo que Breton y sus amigos se van a empeñar en descubrir adoptando ante la ciudad una actitud de exploradores. Entran en edificios desconocidos, visitan calles y arrabales poco frecuentados, solares ruinosos, o buscan lo insólito en alguna perspectiva conocida"(10). Les marchés aux puces, la place Dauphine, definitivamente la geografía urbana está poblada de cafés. Los recién conversos dadás parisinos se reúnen en uno, el Certa, los surrealistas lo harán en otros muchos. "Es éste -el CERTA- el lugar donde a finales de 1919, una tarde, André Breton y yo decidimos reunir en lo sucesivo a nuestros amigos, por odiar Montparnasse y Montmartre, por gusto también del equívoco de los pasajes y seducidos, sin duda, por un decorado desacostumbrado que tan familiar iba a convertirse para nosotros; es en aquel lugar que fue sede principal de las reuniones de Dadá, donde aquella temible asociación tramó una de sus manifestaciones irrisorias y legendarias que le otorgarían su grandeza y podredumbre, donde aquella se reunía por hastío, ocio, aburrimiento, donde se congregaba bajo el golpe de una de aquellas crisis violentas que la convulsionaban a veces cuando se acusaba de moderantismo a uno de sus miembros"(11). Continúa una deliciosa

descripción del ambiente y de las especialidades de bebidas, donde suena armoniosamente la voz de la cajera: "'No señor, nadie ha preguntado por usted', o mejor aún, 'No hay nadie de los Dadá, señor' ". Ah!, lugares ciegos, intersecciones sombreadas, que escapan ahora, en 1924, a la piqueta por milagro, y que pronto desaparecerán: "El gran instinto americano, importado en la capital por un prefecto del Segundo Imperio, que tiende a recortar a cordel el plano de París, hará pronto imposible la conservación de estos acuarios humanos ya muertos en su vida primitiva y que merecen, no obstante, ser mirados como encubridores de muchos mitos modernos, sólo cuando la pica la amenaza, se han convertido efectivamente en los santuarios de un culto de lo efímero, se han convertido en el paisaje fantasmal de los placeres y las profesiones malditas, incomprensibles ayer y que el mañana no conocerá jamás"(12). Louis Aragon ve en los resquicios urbanos la amenaza de la especulación económica y de los intereses políticos. Breton une el topos de París a sus escauceos amorosos(Nadja) o a la Magia surreal: "De manière à n'avoir pas trop à flâner je sors vers quatre heures dans l'intention de me rendre à pied à 'La Nouvelle France' où je dois rejoindre Nadja à cinq heures et demie. Le temps d'un détours par les boulevards jusqu'à l'Opera, où m'appelle une course brève. Contrairement à l'ordinaire, je choisis de suivre le trottoir droit de la me de la Chaussée-d'Autin"(13). Aragon narraba los acontecimientos que llevaron a la demolición del Pasaje de la Ópera para la ampliación del boulevard Haussman; como consecuencia de ello las reuniones se tuvieron que trasladar a "un café de la pla

ce Blanche, el 'Cyrano', muy cerca de la rue Fontaine, donde está el domicilio de Breton(...): se halla en medio de ese Montmartre de calles dudosas donde hormigean la multitud de mujeres de la vida y sus protectores, la multitud de los que pretenden divertirse. Los encuentros resultan notables:(...). Se llega hasta el faubourg Montmartre, por cuyas aceras cruzan las Nadja, persiguiendo sus secretos. Los domingos escapan hasta el marché aux puces de Clignancourt, de Saint-Ouen, donde se maravillan con cada hallazgo, con cada objeto perdido, con cada losa que pisan"(14). La búsqueda en la trama urbana de espacios u objetos que escapando a la racionalidad alimenta la utopía en cualquiera de sus situaciones debe ser aplicado también a las situaciones. Henri Lefebvre, que en los años treinta intentó la convergencia entre su grupo de "filósofos" y los surrealistas, ha tenido talante de visionario respecto a la cuestión urbana: Si consideramos por isotopía los lugares urbanos, topológicamente homogéneos, por heterotopía el espacio de su alteridad que se repite por doquier, "en el conjunto urbano, dichos lugares son relativos los unos de los otros, lo que supone la existencia de un elemento neutro, definido aquí o allá, que pueda constituirse en el corte-nexo de unión de una serie de lugares yuxtapuestos: calle, plaza, encrucijada(cruce de caminos y de recorridos), o bien jardín y parque. Pero tenemos también lo de fuera, el no-lugar, que no tiene lugar y, sin embargo, busca su lugar. La verticalidad, es decir, la altura exigida en cualquier punto del plano horizontal, puede convertirse en la dimensión de lo de afuera, en el lugar de la ausencia-presencia, de lo divino,

de la potencia, de lo semificticio y semirreal, del pensamiento sublime. La profundidad subterránea (verticalidad invertida) se halla en el mismo caso. Es evidente que enfocado así, lo utópico no tiene nada en común con lo imaginario abstracto. Se trata de algo real y se halla en el seno de una realidad como es la urbana, la cual tampoco carece de esa levadura. En el espacio urbano lo de afuera se halla presente en todos los sitios y en ninguno" (15). Cruce de edificaciones, cosas y humanos que participan, según nuestro criterio, tanto de lo imaginario como de lo real, y que en definitiva genera utopía. ¿Dónde mejor, por cierto, que en el café?. Los dadás, los surrealistas también eran gentes de cafés.

Evidentemente el surrealismo no habría existido sin París, centro cultural del mundo occidental en la época de donde habrá de partir el grito negador de Europa. En ese clima de "negatividad" harán sus primeros pasos los dadás parisinos: "En 1916, Tzara anuncia en Munich el movimiento dadá, cuyo nombre voluntariamente no significativo, indica por sí solo una voluntad nihilista: se trata de poner en evidencia el hundimiento de la sociedad y de los valores occidentales a base de organizar únicamente manifestaciones fundadas en el desafío del 'buen gusto', la pura gratuidad, el escándalo. La moral, el arte y el pensamiento se vuelven imposibles (...). Breton y sus amigos, que hasta 1919 habían vivido bastante ignorantes de la actividad dadaísta, reconocerán en el 'Manifiesto dadá' de 1918 de Tzara una inquietud similar a la suya y compartirán su convicción de la necesidad de 'una gran tarea negativa a realizar'" (16). La naciente vanguardia: negar a la

vieja Europa su razón de ser, escandalizar en última instancia. Y para ello qué mejor que hacerlo allí donde los hechos serían más resonantes: París. Consciente de esto T. Tzara escribe desde 1917 a G. Apollinaire, B. Cendrars, P. Reverdy, Max Jacob, J. Cocteau, Ph. Soupault, A. Breton, L. Aragon y Dermée. Finalmente Breton llama a Tzara a París; así relata el acontecimiento mil veces citado Soupault: "Il accueillit Tzara à son arrivée à Paris avec enthousiasme. Celui-ci, armé de son monocle, riche de son seul monocle, nous étonna par ce qu'il consent d'appeler son 'culot'. Tzara, qui en avait assez de Zürich, des cabaret Voltaire, des discussions avec Huelsenbeck et Marcel Janco, avait le choix entre Berlin. Cologne, New York et Paris. Il choisit Paris, qui lui parut, à tort ou à raison, la ville des échos les plus sonores. Je pense aussi qu'il avait une grande sympathie, en dépit de leurs dissemblances fondamentales, pour André Breton. Louis Aragon et moi nous suivîmes son exemple. Sans perdre de temps, Tzara commença à organiser (il faut reconnaître qu'il était un imprésario et un agent de publicité génial) des manifestations: salon des Indépendants, Théâtre de L'OEuvre, salle Gaveau, Université populaire... Ou a suffisamment décrit ces spectacles. André Breton y participait. Nous écrivîmes, André et moi, pour ces spectacles une pièce: Vous m'oublierez, et un sketch: S'il vous plaît. Nous les jouâmes avec conscience. Nous jouions le jeu que nous imposait Tzara, infatigable" (17). Pero Dadá en París es ya otra etapa, la inicial de un grupo, que ya se perfila con su genealogía, sus héroes y sus mártires, iniciando este último camino Jacques Vaché en 1919 al suicidarse.

II.- DADÁ EN PARÍS, EXALTACIÓN DE LA NEGATIVIDAD.

Posiblemente la figura más excepcional y más olvidada del dadaísmo, puesto que aún hoy día gran parte de su obra aún permanece sin editar, fuera Hugo Ball. Ball, como tantos otros jóvenes intelectuales, se presentó voluntario a la guerra que se anunciaba heroica. Al comprobar horrorizado el campo de batalla, imagen desconocida en la retaguardia, "el antiguo y fogoso patriota pronto se convirtió en un ferviente antimilitarista, un pacifista y un crítico del imperialismo guillermiano"(18). En una guerra que era cantada por las vanguardias históricas, pronto alcanzarían la muerte muchos de sus cantores; por el lado alemán Franz Marc, August Stramm y George Trakl. Con la muerte de su mejor amigo, Hans Leybold, Ball ve colmada su negación de la guerra, y huye en 1915 a Suiza, país neutral y refugio de los intelectuales europeos opuestos a la contienda. De Hugo Ball nos dice otro dadaísta de pro: "Es difícil entender a Dadá si no se comprende el estado de tensión espiritual en que fue germinado, si no se siguen los primeros pasos y el itinerario, las huellas y la influencia espiritual de este notable escéptico(...). Pues Ball fue, por sus principios y sus escrúpulos(¿caso de conciencia?), el catalizador humano que reunió a su alrededor todos los elementos que finalmente engendraron a Dadá(...). No puede ponerse en duda que Ball buscó incorruptiblemente un sentido que pudiera oponerse al absurdo sin sentido de su época"(19). La narración de Richter y del propio Ball dice, que el Cabaret Voltaire nació en la cervecería Mierei con el nada poético fin de incrementar el consumo de cerveza y salchichas de su dueño; "cuando

do fundó el Cabaret Voltaire, estaba convencido de que en Suiza tenía que haber algunos jóvenes que quisieran, como yo, no solamente gozar de su independencia, sino también demostrarla", nos dice Ball sobre sus intenciones, que no sobre las del cervecero. En Suiza circulaban libremente figuras como Radek o Lenin que conspiraban en secreto en pos de una revolución mundial, junto a los dadaístas, que lo hacían abiertamente, en "una asociación en la que predominaba la igualdad de derechos, compuesta por bohemios juramentados en favor de la protesta total contra la cultura burguesa".

T. Tzara, según Richter, había de ser el contrapeso activista de Ball. Ball era partícipe del misticismo militante de los anabatistas y de los campesinos revolucionarios del XVI, ahogada en sangre por el racionalismo luterano. Ataca con violencia a Lutero por haber mantenido a Alemania bajo el feudalismo económico y político, y a la primacía del poder brutal del Estado sobre la "idea" contenida en la Europa cristiana: "Sin embargo, el Estado está compuesto de corrupción, ya sea por la corrupción de los ciudadanos ejercida desde el Estado, o por la misma corrupción de estos ciudadanos. Un monje divinizado arrojó a su nación a las épocas más oscuras, retrasando y desganando al mismo tiempo el esfuerzo de todas las naciones por conseguir su liberación y poder encaminarse hacia una única democracia; él fue quien colocó la primera piedra de una inmoralidad que condujo a la declaración de guerra contra Inglaterra en 1914 y con ello a la Guerra Mundial" (20). Si T. Münzer es la antítesis de un Lutero que inaugura el "pathos" alemán, sumien

do a este pueblo en la miseria intelectual, procedente de la vorágine eslava proclama la abolición de la lógica en el Manifiesto de 1918. y puesto que "el arte está necesitado de una operación" (21) que lo devuelva al caos originario, inasimilable, debe proceder recobrándose en lo primitivo, en las desarmonías acaso. Los futuristas en su "Manifiesto de la música futurista", firmado por Balilla Pratella habían planteado su oposición a la armonía, y su tendencia a la enarmonía: "Nosotros gustamos hace tiempo de los intervalos enarmónicos que produce una orquesta que desafina ejecutando sobre tonalidades diversas que se observan en las canciones populares entonadas sin ninguna preocupación artística" (22). E. Varesse y Russolo introdujeron a este tenor los "ruidos" en la música. Sin embargo estas modificaciones no pasaban de ser "académicas" y "formales". Ahora se trata de conseguir literalmente un "T.S.H. teléfono sin hilo transmitiendo fugas de Bach" o un "órgano difundiendo claveles para Dios" (23): conseguir lo más alto e imposible.

Pronto el caos primigenio llega a través de las artes, y en especial de la música-palabra al "estilo futurista" del ruidismo que introduce Huelsenbeck, el tercero de la tríada dadaísta. La cita es extensa, pero del mayor interés: "Huelsenbeck estaba obsesionado por los ritmos de la música negra, que ya en Berlín había servido, así como a H. Ball, para sus experiencias. Tenía predilección por el gran tam-tam que utilizaba para acompañar sus plegarias desafiantes y blasfemas. Dice Ball: "Se había erigido en defensor de una intensificación del ritmo (negro) y de buena gana hu

biera ahogado la literatura en redobles de tambor. Si combi- . . .
 namos las improvisaciones pianísticas de Ball y la voz aflau-
 tada, débil y artificial de Emmy Hemings (alternando canciones
 folklóricas y licenciosas), con las máscaras negras abstrac-
 tas de Janco, que transportaban al público del lenguaje pri-
 migenio de la nueva poesía a la selva virgen de las visiones
 artísticas, podremos concebir en parte la vitalidad y el en-
 tusiasmo que inspiraron al grupo... 'Son una especie de poseí-
 dos, proscriptos, maniáticos, y todo por amor a su obra' "(24).
 Las máscaras de Janco causaron verdaderamente estragos, se-
 gún nos lo cuenta Ball: "Para el nuevo espectáculo Janco ha
 realizado algunas máscaras que revelan algo más que talento.
 Evocan el teatro japonés o la tragedia griega sin dejar de
 ser profundamente modernas. Fueron concebidas para ser vis-
 tas a distancia y producen un efecto increíble en las salas
 relativamente pequeñas del cabaret. Todos estábamos presentes
 cuando Janco llegó con sus máscaras y cada uno de nosotros
 inmediatamente quiso probar una. Entonces ocurrió algo extra-
 ño: cada máscara no sólo exigía un traje apropiado, sino que
 imponía igualmente gestos precisos, patéticos, que rozaban
 la demencia(...). El poder de estas máscaras se comunicaba a
 nosotros con violencia irresistible y nos hizo comprender de
 subito el significado que tenían en la pantomima y el teatro"
 (25). En ese caos "teatral" al que tienden, con rasgos de pose-
 sión personal y colectiva, sin embargo olvidan que la máscara
 escénica griega o japonesa participa de Dionisios ("un des pre-
 miers hymnes chantées aux 'dionysiaques', fêtes célébrées un
 l'homme de Dionysos, était le dithyrambe, exécuté par un
 chœur accompagné de musique, de gestes et de danses" (26) a la
 par que del posterior teatro de Esquilo que la desacraliza;

máscaras que deben representar tipologías que no individualidades, pues normalmente cada actor representa varios personajes(27). Algo similar ocurre en Japón: "Avec le Nô, le masque a perdu toute signification religieuse. Les démons représentés ne sont que l'extériorisation des passions humaines" (28). Por tanto, la aprehensión que los dadás hacen de la máscara moderna de Janco inspirada en la máscara negra africana, se acerca más que al teatro griego o japonés en sus versiones clásicas, a los cultos dionisiacos, más cercanos del primitivismo. Nos dice Hans Richter que en la última velada de Dadá-Zurich se emplearon profusamente las máscaras de Janco; entre otros números se empleó en el ballet "Negro Kakadu", "en el que se usaban las más extravagantes máscaras negras de Janco, destinadas a ocultar los rostros de lindas muchachas, y se utilizaban vestimentas abstractas para cubrir los esbeltos cuerpos de nuestras habaneras, era algo totalmente nuevo, inesperado y anticonvencional"(29). Pronto las máscaras negroides de Janco evolucionaron hacia la abstracción. La negatividad de Dadá era total: "Exterminación sí, naturalmente"(30). Aunque reconoce sus verdaderos límites: "DADA permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinada como todas, pero de ahora en adelante queremos sumarnos en diversos colores para ornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados"(31). Dadá está en Europa y contra Europa.

El Dadá suizo al elevar a los altares el culto al azar "penetra en el ámbito de la magia, de los exorcismos, de los oráculos y de las predicciones 'surgidas de las entrañas de

los corderos y de los pájaros'"(32). El anti-azar de los "ready-made" de Duchamp acabará parcialmente con este culto, que será recobrado con carácter obsesivo por el "azar objetivo" de los surrealistas. El primer Dada es ante todo anti-Razón, y se inspira lejanamente en algunas observaciones cubistas y expresionistas sobre el arte negro, intuyendo acaso el espectáculo total: "A semejanza de los primeros futuristas de 1910, y en vez de limitarse a lanzar sus escritos, los dadás se 'lanzan' ellos mismos con sus obras, convirtiéndose en espectáculo, manejando los resortes más espectaculares, batiendo cajas y timbales"(33). Un espectáculo que es pues la antítesis de sí mismo: en él caben desde la improvisación, al motin del público, a la agresión, al azar.

Con esta Historia tras sí, que incluía el paso por varios Cafés de Zurich -no sólo el Mierei sino también el Café Terrasse, de donde emigraron forzosamente los dadaístas por haber apoyado una huelga de sus camareros, y finalmente el Odeón-, llega Tzara a París. Su llegada atrae las atenciones del jóven grupo, que bajo las influencias de Valéry y Apollinaire, editan la revista "Littérature". "En primer lugar, Tzara decide dar a la élite de la capital un apunte de su talento reanudando en un plano más amplio los espectáculos-provocación de Zurich"(34). El anecdotario ha sido ampliamente reproducido; de nuevo Dadá lleva consigo el escándalo de su total negatividad, lo que lo aleja radicalmente de otros movimientos. Para ello utiliza el humor y la sorpresa. J.Vaché y A.Cravan -este último boxeador, presunto sobrino de Oscar Wilde y suicida- serán firmes pilares del humor y la sorpresa.

La destrucción lingüística completará los fundamentos del teatro Dadá: "El lenguaje se desnuda así de cualquier poder poder significante y se articula en una especie de repeticiones silábicas, de fonemas, de sonidos, cuyo único fin es el de crear un ritmo, ritmo que tiende a agredir no tanto la capacidad de comprensión cuanto los sentidos y el sistema nervioso del espectador"(35). El espectáculo comenzaba ya con las polémicas que lo precedían, por lo que el asistente conocía su desenlace: el amotinamiento del público; en consecuencia obraba el espectador armándose con todo género de elementos arrojadizos para asistir a la representación. "La reacción de este público burgués, su enemigo natural y a la vez su cómplice natural, era exactamente la que Dadá quería obtener. La provocación alcanzaba su objetivo, y la inversión de la relación escenario-sala se verificaba puntualmente; en el curso de una de las manifestaciones dadá la acción escénica se interrumpió de un modo del todo natural y los actores se quedaron en sus sitios en la escena mirando, en calidad de espectadores, el otro espectáculo, el que representaba el público en la sala de plateas"(36). Los autores de la recopilación del teatro Dadá, que incluye piezas famosas como "Corazón a gaz" de Tzara, "El Emperador de la China" de Ribemont-Dessaignes, o los "Misterios del Amor" de R.Vitrac, consideran que este teatro rompe con la tradición clásica en todos los órdenes; ruptura que sintetizan en los siguientes puntos: "a/Superación radical de los cánones dramáticos tanto en lo que se refiere a los géneros y a los estilos como en lo referente a las reglas tradicionales del relato teatral(...) b/Ruptura del diálogo en el nivel lógico y sintáctico en un in

tento de destruir en el público los mecanismos automáticos de respuesta, en busca de un automatismo distinto tendente a suscitar una reacción de tipo puramente físico (...) c) Tendencia al "collage" que funciona no como un elemento accesorio, sino como parte constitutiva del tejido dramático (...) d) Abolición de la coordinación entre los diversos componentes del espectáculo y consecuente ruptura de las relaciones convencionales entre ellas, p. ej. de la relación autor-espectador y del que surge entre palabra y gesto (...) e) Renovación del tipo de actuación del actor, que no imita ya modelos sociales; culturales, estilísticos preexistentes, sino la "inventa" (3). La separación Dada acontece en torno al proceso a Barrés que organiza el mismo grupo dadaísta, frente al cual Tzara y Bretón adoptan posiciones diferentes. Los nacientes surrealistas, más allá del nihilismo dadaísta, conciben un mundo nuevo en base a los nuevos signos que deben ser interpretados y transformados. La ruptura acaece entre 1922-23. En el inicio de esta transformación habremos de encontrar el apasionamiento de Breton por Hegel, cuya célebre dialéctica asimila. Cuando en 1925 se entrevista con H. Lefebvre, Hegel es central en la conversación: "Vers 1924-25, le groupe surréaliste envisage de s'élargir. Selon les bruits que consent, André Breton accepterait quelques membres de ce grupuscule qui se prétend rival, celui des philosophes. J'ai un long entretien avec lui, me Fontaine. L'accueil me plaît, me déçoit; je laisse de côté les détails. Bientôt c'est un interrogatoire qui commence. Intelligent et doctrinal, André Breton me demande si j'ai lu Hegel. Non. Il insiste. Quelles sont mes

fréquentations?. Je réponds: Schelling, Nietzsche, ah?. Je comprends que ce n'est pas fameux. Hegel. Il y a un volume à portée de sa main"(38). Los dadaístas no pudieron aceptar en su momento, después del "proceso Barrés" y del "Congreso internacional para la determinación de las directivas y la defensa del espíritu moderno", esta evolución. "Después del Barrés, los caminos de los tres grupos capitaneados por Breton, Tzara y Picabia comenzaron a separarse(...). Para él -Breton-, el tiempo de la anarquía estaba cumplido. Picabia, al contrario, reclamaba aún más la anarquía"(39).

Con la publicación en 1924 del "Primer Manifiesto del Surrealismo" la ruptura teórica es completa con el dadaísmo, a la par que se hace patente el hegelianismo surrealista, orientado a superar la negatividad de Dadá: "El surrealismo es el 'rayo invisible' que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios"(40). En un texto redactado por la misma época y no publicado hasta cincuenta años después, Francis Picabia contestaba al manifiesto de Breton. El escrito ridiculiza, por ejemplo, las sesiones de espiritismo a las que eran tan aficionados los surrealistas en aquellos momentos. Algunas de las reflexiones que contiene sobre el "exotismo" son extremadamente sabrosas: "-No comparto del todo su opinión; nunca se había vivido en una época tan fértil, tan vibrante, tan curiosa como la nuestra, el número de los investigadores aumenta cada día, desde todas partes se establecen contactos cada vez más numerosos. Dése usted cuenta, los japoneses están en Francia, los franceses en el Japón, aquí tenemos los ballets negros -nota: época de Joséphine Baker y del famoso Bal Nègre de Montparnasse-, y los negros

con toda seguridad tienen ballets blancos. No me dirá usted que de todo este esfuerzo cosmopolita no va a salir algo grande, magnífico, ¡un arte comparable al de las pirámides!. -¡Un arte que olerá, sencillamente, a carne congelada!, le dije"(41). Picabia percibe con claridad lo que hay de falso en la mirada occidental sobre las artes africanas y exóticas en general, por lo que rechaza de paso la interpretación gauginiana("Gauguin me recuerda a las falsas esculturas negras"). Asocia la pintura a un accidente haciendo uso del azar absoluto dadaísta; el resultado debe ser involuntario:

"-Pero en tu opinión, ¿hay alguna obra, algún cuadro que pueda parecerse a un accidente?.

-Tal vez, los míos, los de los egipcios, los de los negros; en México hay cosas que no están mal, de verdad; ¡y he visto en las viejas tiendas de las pieles rojas, cuadros muy bonitos! ¡Pero un piel roja pintado por un alumno de la escuela de bellas artes parece el circo de Medrano!. Mientras que las estatuas negras tienen una belleza que entronca con la de las mujeres que he visto morir de cáncer en el museo de la Salpêtrière"(42). Efectivamente, Picabia, acaudalado dadá al que sus correligionarios nunca le perdonaron totalmente sus dineros, viaja por los Estados Unidos. Paul Guillaume, famoso coleccionista y marchante de arte negro, menciona la fuerte atracción que el exotismo ejercía por aquellos años, dando lugar a distintas interpretaciones.

La naturaleza del rechazo del orden europeo por la intelectualidad proto-surrealista y dadá tiene dos escapes, el café y la vida grupuscular de "vanguardia" por un lado, y la tímida percepción de un exotismo, que habían visto con mayor

claridad sus predecesores Gauguin, Vlaminck, Derain o Picasso. "Las fisuras de este nuevo sistema, que poco a poco se fue convirtiendo en un corpus de normas estrictas al servicio de un Estado fuerte y centralista, comenzaron a aflorar muy pronto. Aquellos que no quisieron plegarse a él tomaron, en líneas generales, dos vías distintas, pero constituyendo ambas un mismo rechazo: la de la huida, por un lado, expresada en sus más diversas formas: en doctrinas secretas, comunidades (prerrafaelistas, nazarenos, simbolistas), en la huida meramente geográfica (Gauguin a países exóticos, Van Gogh simplemente al Sur), o en un escape de tipo ambiental, a los numerosos cafés que conformaron la vida bohemia de la época" (43). La incardinación social de su práctica fue otra salida, la que menos nos interesa ahora.

III.- BÚSQUEDA DE LA DIFERENCIA EN EL OCULTISMO Y LA ALQUIMIA.

Humor, Arte, Negritud, es asociado por los surrealistas a lo sub, a aquello que circula por debajo, contracorriente, y que siempre ha existido, manifestándose bajo diversas formas según las épocas: satanismo, esoterismo, exotismo. Los surrealistas se inician por el lado del esoterismo. Quieren saber de los secretos del mundo, a través de un acercamiento subjetivo al que dan un alto valor y que se convierte en Poesía, en Magia. Tal como tituló Breton la segunda parte del primer manifiesto, "Secretos del Arte Mágico del Surrealismo". Al respecto se hallan cercanos a los simbolistas, que habían sido auspiciados entre otros por Sâr Péladan y la hermandad de los rosacruces. Erik Satié hace de bisagra en el terreno musical del simbolismo y el surrealismo, al participar de am-

bos movimientos.

G. Durcozi y B. Lecherbonnier han trazado un cuadro correcto de la conexión entre surrealismo y tradición esotérica. "Los surrealistas -dicen- no cesarán de explorar en todas esas direcciones, lo que confiere un aspecto esotérico y gnóstico a su enfoque del mundo. En la medida en que tienden hacia un saber absoluto que permita descifrar las misteriosas relaciones del hombre y del universo, en la medida en que sitúan el conocimiento intuitivo mucho más allá del razonamiento discursivo y en que persiguen sumidos en una especie de iluminación una 'videncia' en el otro mundo, es decir, el deseo de superar este mundo actual, limitado y mediocre, para percibir en esta violencia el estado original del hombre, los surrealistas serán unos 'gnósticos', tanto más que acudirán por igual a los símbolos, a los mitos, a las analogías, al conocimiento subjetivo y a la experiencia vivida"(44). Todo lo cual nos lleva a plantearnos los límites del acercamiento de los surrealistas al esoterismo. Límite que se vincula a los objetivos del surrealismo, es decir la lucha a brazo partido contra el caos utilizando sus mismas armas, haciendo más grande la escisión hasta la Gran Risa. "La gnosis, contemporánea de los primeros siglos del cristianismo, tiende a identificar el conocimiento y la salvación; es una forma de teosofía. El gnóstico se encuentra 'lanzado' a un mundo absurdo, material, al que se siente 'ajeno'. Pero esta toma de conciencia, ligada a su iluminación personal, le permite conocer o reconocer la necesidad e incluso los medios de salvación. El carácter subjetivo de la gnosis engendra innumerables reflexiones que tienen su fuente en el seno del inconsciente colectivo"(45). Sin

embargo, al surrealismo se le escapa un aspecto esencial de la cultura, cual es la simbología arquetípica sobre la que se funda la solidaridad de grupo. Los surrealistas no son una cofradía esotérica que reivindica el antirracionalismo alquímico, ocultista o gnóstico. Por más que Breton confiesa su encanto por el París "embujado por la sombra irredenta de Nicolás Flamel", añade que "el misterio buscado por sí mismo, introducido voluntariamente -a todo trance- en el arte como en la vida, no sólo no podría tener más que un valor irrisorio, sino que además aparece como la confesión de una debilidad, de un desfallecimiento. El simbolismo sólo se sobrevive a sí mismo, en la medida en que, al romper con la mediocridad de tales calculos, llega a hecerse una ley del abandono puro y simple a lo maravilloso, por residir en este abandono la única fuente de comunicación eterna entre los hombres" (46).

Fuente de nuevas emociones, el esoterismo será utilizado en la iconografía surrealista. La relación entre Arte y Esoterismo nos viene desde muy atrás, bajo dos aspectos, el del artista ligado a la alquimia, y el de los libros, prontuarios y pinturas que reproducen la iconografía esotérica. No fueron raros los pintores y artistas que desde el Renacimiento y hasta la Revolución francesa se dedicaron a la alquimia; del apasionamiento ocultista del siglo XIX ya hablamos largamente. "El racional Vasari sintió -nos dicen los Wittkower-, como sería de esperar, repulsión por los devotos de la magia negra. En su prototipo del artista sumamente razonable y equilibrado tenían poca cabida los que abandonaron su vocación por un capricho. Criticó a Cosimo Roselli (1439-1507), maes-

tre de Piero di Cosimo y uno de los pintores florentinos llamados a Roma para decorar la Capilla Sixtina, por haber sido 'tan atraído por la alquimia que gastó todo lo que tenía, como hacen todos los que se meten en ella. Así derrochó su vida y al final se vió reducido de una vida fácil y la mayor pobreza'"(47). El Bosco y Brueghel, héroes pictóricos del surrealismo, estuvieron ligados a la alquimia, es más el segundo fue un "adepto"; de ahí que "Dalí, Ernst, Tanguy, Fini y Magritte se bañan en las mismas aguas que el Bosco y Bruegel". ¿Qué aguas son esas?. Seanos permitido esta larga pero clarificadora cita de un especialista: "Parecidamente al alquimista Breton también se dejó abrumar por la maldición que perseguía al hombre desde sus orígenes. Quiso otorgar al surrealismo la facultad de reencontrar las potencias perdidas. Esta búsqueda debía, como ya habían experimentado los alquimistas, pasar por la muerte, ligada al amor sexual por un lazo fatídico(...). De esta manera, la putrefactio y la coninuctio rea parecen en el pensamiento contemporáneo. La gran gesta alquímica reencontrará sus chantres en nuestros poetas de lo inconsciente y de lo oculto. Breton, prendado de las relaciones existentes entre la transmutación alquímica y la metamorfosis poética, entendía que el surrealismo debía cultivarlas con particular fervor"(48). El artista, cual adepto, deberá buscar el oro interior, la Piedra Filosofal, aunque ésta en el terreno artístico se presente bajo distintas formulaciones iconográficas.

La alquimia del Verbo tiene un lugar central en el surrealismo. En esta alquimia tiene una importancia vital la contribución del azar. La escritura surrealista habíase iniciado

con el automatismo psíquico, y en relación con él con juegos azarosos del estilo de "cadáver exquisito". En definitiva, cuando Breton y Soupault escriben "Los campos magnéticos", "entusiasmados con los fragmentos de continente perdido que acababan de descubrir(...), desean más que nunca romper con el viejo mundo, pero evitando a la vez las evasiones fáciles: las perlas del deseo puro no se encuentran en el abandono del ensueño, sino al término del ascetismo"(49). La alquimia es alquímica y se aleja de la racionalidad, o sea de la claridad mediterránea, de lo griego. La alquimia del Verbo tiene posiblemente su mayor exponente, en un autor que nunca se reclama explícitamente del surrealismo, aunque bien mirado su obra está en la misma línea de alquimismo verbal; nos referimos, claro está, a Raymond Roussel. Al final de su vida, cual artista circense, nos descubre los "secretos" de su alquimia: "Se trata de un procedimiento muy peculiar. Y en mi opinión tengo el deber de revelarlo, ya que me parece que tal vez los escritores del futuro podrían usarlo con provecho. Desde muy joven escribía relatos sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, billard(billar) y pillard(saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas"(50).

Si Francis Picabia toma a broma las sesiones espiritistas del grupo surrealista, Marcel Duchamp, otro dadá empedernido, se hace partícipe de las claves esotéricas del "iniciado": "Infine, la celebre Gioconda duchampiana con i baffi, si in-

serisce anch'essa nel sistema logico del Grande Vetro, come del resto tutto il lavoro di Duchamp, ed è in qualche modo un'altra incarnazione della Marie-Mariée, in quanto mercurio androgina. E' in effetti impossibile che un uomo come Duchamp, che apprezzava il valore ermetico e poetico del soni-
so, non amasse la Gioconda di Leonardo Cidolo, per altro, di Sar Péladan). I baffi e il pizzetto che ha apposto, sulla sua riproduzione, non sono infatti solo uno sfregio, anche se tirano a sembrarlo, a titolo di alibi e di provocazione degli "stolti": Gaffi o pizzetto, intendono certo anche sottolineare, con segreta arguzia, la qualità androgina di Monna Lisa"(51). Desmentida la tradicional interpretación en clave irónica de la Monna Lisa duchampiana, Calvesi fija su mirada en la inscripción aparentemente secundaria que aparece al pie de esta. Continuemos con su interpretación: "C'è da fare anche i conti, è vero, con los siglos apposta sotto alla riproduzione baffuta della Gioconda, L.H.O.O.Q.(el-la-ach-o-o-ku) che omofanamente suona: 'Elle à chand au cul', lei ha caldo al sedere. Questa fase scherzosa non è fine a se stessa, ma dev' esserci un senso più nascosto. Si infatti riflettiamo che a la Gioconda rappresenta aurora la sposa, il culmine androgino del proceso alchimistico, il 'prodotto' filosofale ovvero la Pietra, questo 'calore' non può essere altro che il tenue e incessante calore necessario alla formazione del lapis, di cui tutti gli autori parlano: si tratta de un fuoco molto blando (simbolo, dicei, di animo sonetto da un continuo interesse, ma non infiammato da effimere e perniciose passioni), quel fuoco per cui ogni alchimista è 'philosophe par le feu', e per il quale si raccomanda la ficuma alimentata dall'olio,

che è quella della lampada (con allusione, direi ancora, alla lettura notturna e alla meditazione". Podemos así interpretar "chand au cul" como calor en el fondo, o fuego espiritual, que no se ve a los ojos del común.

Tal como nos dice Filalote, en el proceso alquímico el "calor" hace depositarse en el "culo"(cul) o fondo de la lámpara (lampada, lampe) la materia filosofal. La magia alquímica nos va a descubrir el secreto en clave de M. Duchamp: "Fora non é casuale che, nell'ultima tavola dell'Alchimie di Causeliet, proprio sotto al già ricordato bisticcio Quand Sel y est-Causeliet, si trovi una didascalia che suona: 'L.Cul de lampe final'. 'L.' sta di Duchamp, forse con allusione alla pietra filosofale che è simbolizzata nell'emblema soprastante, o alla materia che con la lampada, come sappiamo, è tutt'nuo"(52). Es finalmente la Alquimia del Verbo quien restablece el sentido en la obra de Dadá; el título parte de la obra, o acaso es la otra mitad para los surrealistas y dadás: encontrar la palabra justa, el Nombre de Dios, la de la Obra del Autor, es dar origen al título que sobrepasa la propia obra. ¿No es Dadá, una palabra -de origen incierto y polémico-, un prontuario de acciones y poco más?. S. Marchán ha querido ver aquí, desde el Decadentismo, un retorno al lenguaje: "el gusto inmoderado por las bellas formas, atribuido a E.A. Poe por Ch. Baudelaire, o la manipulación de la lengua como brujería evocatoria, la alquimia del verbo en Saison en Enfer(1873) de A. Rimbaud, el verso libre en el Art Poétique(1884) de P. Verlaine o la poesía sonora(...) y las poesías puramente fónicas de los dadaístas H. Ball, H. Arp o K. Schwitter, estas y otras pro

puestas revelan los síntomas de una liberación del lenguaje y de la forma respecto a un tema, a una representación, a un orden o verdad preexistentes, es decir, a la supuesta estructura originaria, consustancial con el lenguaje"(53). El lenguaje busca ese estado adámico del que nos hablaba U.Eco, grito primero, horizonte utópico y alquímico, en fin. Los surrealistas investigan en el orden plástico y lingüístico: R. Magritte investiga en ambos ordenes con conciencia y lucidez. El ejemplo es célebre y ha dado origen a una investigación de M. Foucault: "Ceci n'est pas une pipe". "En el plano del cuadro -dice V.M. Schneede- confronta Magritte una afirmación pictórica, y otra lingüística, que parecen excluirse mutuamente. A través del lenguaje limita el contenido de realidad y, por consiguiente, de veracidad, de su propio medio expresivo: la imagen pictórica. Esto no es una pipa. Demuestra que el cuadro funciona a un nivel de realidad distinto de lo representado, es decir, del objeto real llamado pipa"(54). Magritte había manifestado en otro lugar que para él la pintura sólo era un medio para expresar su ideal. Continúa V.M. Schneede diciendo que "ni el lenguaje ni la representación visual son reproducciones; son sistemas instrumentales, medios con cuya ayuda y bajo cuyos presupuestos la realidad es representada en el plano de las apariencias"(55). Justamente cuando hemos acabado con las "apariencias", y ya no nos es posible ser fecundos, al haber descubierto la misma esencia del arte: "El que el arte se haya convertido en la totalidad acabada de una cultura, lo hace, por vez primera, estéril, al no haber nada que deba descubrirse y de lo que podamos partir;

pero también esterilizante, al haber sido dicho todo, al no poder inventarse ningún otro enfoque"(56). Es más, la comprensión del arte moderno ha dejado de ser masiva, para abarcar a muy contadas élites de iniciados, que conocen las claves de la alquimia filosofal. Es la búsqueda de la diferencia, elitista si se quiere. La comprensión del código de una tautología artística(57), agotada en su propio proyecto, se ha convertido en una tarea de cenáculo, al cual se llega tras un largo proceso gradual, para concluir en un conocimiento de la Piedra Filosofal, la materia alquímica: "La alquimia concebida como una ciencia de élite, se organizó con vistas a que no fuera entendida por el profano, se construyó como una ciudadela de puertas exteriores infranqueables. La élite que habitaba muralla adentro no tenía, sin embargo, tiempo que perder pues debía esforzarse por superar una serie de obstáculos que los separaban del corazón mismo de la ciencia de Hermes"(58). La diferencia que conlleva el no-gregarismo, la pertenencia a la élite.

IV.- PSICOANÁLISIS, SURREALISMO, MAGIA.

La búsqueda de la diferencia se rastrea en el propio pensamiento, y he aquí que Freud y su escuela han dilucidado la existencia de un nivel misterioso en éste: el inconsciente. En esa trama el sueño sale privilegiado, pues en él se manifiesta con más facilidad el inconsciente; se trata, pues, de estudiar éste para poner fin a esa antinomia esquizoide entre consciente e inconsciente. Ha sido citado en numerosas ocasiones el trabajo de Breton en un hospital psiquiátrico durante