la Primera Gran.Guerra, como el determinante final, empero el ambiente con esta circunstancia personal o no, estaba creado. Breton se pregunta: "¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?", para añadir acto seguido: "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar"(59). Esta conclusión se halla lejos del propio Freud, quien concebía el estudio del inconsciente como un proceso terapeutico sin alcance colectivo; conoce los límites de su sistema y los deja abiertos:"En la neurosis individual disponemos como primer punto de referencia del contraste con que el enfermo se destaca de su medio, que consideramos 'normal'. Ese telón de fondo no existe en una masa uniformemente afectada, de modo que deberíamos buscarlo por otro lado. En cuanto a la aplicación terapeutica de nuestros conocimientos, ¿de qué serviría el análisis más penetrante de las neurosis sociales, si nadie posee la autoridad necesaria para imponer a las masas la terapia correspondiente?. Pese a todas estas dificultades, podemos esperar que algún día alguien se atreva a emprender semejante patología de las comunidades culturales"(60). La incomprensión por parte de Freud de fenómenos de psicología colectiva como la Magia le lleva a semejantes conclusiones, que son combatidas tangencialmente por los surrealistas que no pierden de vista la dimensión social de su acción. "De una manera más general, Freud se interesa por el inconsciente con la sola intención de revelar la clave del comportamiento que hasta entonces había pasado por íntegramente consciente; pero ese reconocimiento del inconsciente no implica en absoluto que reconozca también su supremacía: sólo se trata de asegurarle una organización armoniosa al sistema consciente/inconsciente. Por contra, los surrealistas admiten que el inconsciente ha de reivindicar todo su poder: el deseo priva sobre lo social porque en aquel arraigan la libertad y el porvenir. Por eso la divergencia con relación a Freud se sitúa finalmente al nivel más general de la opresión social: desde un punto de vista freudiano, toda sociedad es por naturaleza represiva y no podría ser de otra manera, mientras que los surrealistas intuirán en el hombre un dinamismo tal que hace concebible la existencia(lejana) de una sociedad no represiva"(61). Para Breton la apología del sueño como manifestación de lo sobrenatural, debe ser echado por la borda: "A cette volonté inopérante s'oppose et ne peut s'opposer tout d'abord qu'une volonté de transformation des causes profondes du dégoût de l'homme, qu'une volonté de bouleversement général des rapports sociaux qu'une volonté pratique qui est la volonté révolutionaire"(62).

Esa voluntad de desencadenar procesos revolucionarios que permitan la unificación entre deseo consciente e inconsciente, tendrán varios medios de actuación, y entre ellos muy principalmente la Poesía: "Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. Il tendra le fruit magnifique de l'arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui goûteut qu'il n'a rien d'amer. Porté pas la vague de son temps, il assumera pour la première fois sans détresse la reception et la transmission des appels qui se pressent vers lui du fond des âges. Il maintiendra coûte que coûte en présence les deux termes du rapport humain par la des-

truction duquel les conquêtes les plus précieuses deviendraient instantanément lettre morte: la conscience objetive des réalites et leur développement interne en ce que, par la vertu du sentiment individuel d'une parte, universel d'autre part, il a jusqu'à nouvel ordre magique. Ce rapport peut passer pour magique en ce sens qu'il consiste dans l'action inconsciente, inmédiate, de l'interne sur l'externe et que se glisse aisément dans l'analyse sommaire d'une telle notion l'idée d'une méditation transcendante qui serait, du reste, plutôt celle d'un démon que d'un dieu. Le poète se dressera contre cette interprétation simpliste du phénoméne en cause: au procés immémorialment intenté par la connaissance rationnelle à la connaissance intuitive, il lui appartiendra de produire la piéce capital qui mettra fin au débat"(63). Puesta en cuestión del pensamiento racional por el irracional, a cargo del Poeta que oficia de Mago, dejándose llevar por las potencias demoniacas. "Después de Nerval, A.Breton: pero Breton no dará el último salto; no quiere ni puede "esbozar la partida mortal"; el hechizo desaparece, explica sus hipótesis, sus intenciones, su voluntad de acechar, con el zahorí en la mano, todos los puntos de interferencia entre el mundo positivo y el mundo mágico"(64). Breton oficia de Mago por vericuetos que su violencia le señalan: ocultismo, exotismo, trostkismo, fourierismo. Empero al no dar el salto mortal a que Raymond se refiere, qué pretende decir. Posiblemente que Breton mitificando los suicidas de su causa convertidos en Mito-Vaché, Nadja...- expulsa de sí mismo lo Esquizoide. Es el salto y la prontitud de escapar a Dadá y formalizar el movimiento con su ideario,

ritos y "Bureau de Recherches Surrealistes"(¡?).

"Siguiendo la definición de Freud del principio del placer como la satisfacción del deseo en la imaginación, y del principio de realidad como la aptitud para sopesar el pro y el contra de una situación, debemos postular un tercer principio o principio de la magia, que trata el mundo externo como si éste fuera regido por nuestros deseos o impulsos o emociones. Nos apresuramos en destacar que esta actitud, si bien totalmente irreal pues constituye un arcaismo, dado que reacciona ante el mundo como si el mundo fuera la unidad dual de hijo y madre, constituye también la única manera que nos permite en realidad lograr algo. Por cierto que si no creemos que podemos obtener lo que queremos, o si fuera que lo podemos obtener porque lo queremos, mal podríamos obtenerlo sobre la simple base de la acción realista. Podríamos decir, por consiguiente, que la humanidad funciona principalmente de acuerdo con el príncipio de la magia. Esto se halla implicado en el yo cuando se lo considera como campo de batalla del ello y el superyó. Sería por lo tanto erróneo decir que la meta del psicoanálisis es eliminar el pensamiento mágico. Una especie con una infancia prolongada no la podemos transformar en una máquina calculadora"(65). Roheim divide el pensamiento mágico en tres tipos. En el primero, tenemos un deseo y actuamos sobre él para que nos sea favorable su consecución. "Nuestro primer tipo de magia es lo que generalmente denominamos sublimación(...). No sólo aquellos que escriben libros o componen música o pintan cuadros es decir, la gente dedicada a las profesiones llamadas creativas, sino que dentro de un cierto grado, todo el mundo practica magia o hace sublimaciones o asume actitudes contra-fóbicas, es decir todo aquello que cree reali-

zar satisfactoriamente sus tareas". En segundo lugar, existe una relación entre magia y ritual. Sin embargo, "con nuestro aumentado dominio de la realidad, hemos comprobado que no podemos hacer llover o hacer brillar el sol sumergiéndonos en el agua o manteniéndonos secos. ¿Por qué no hacen los primitivos la misma comparación?. Bueno, siempre hay una respuesta, a saber, alguien haciendo una magia en contra. Lo que ha ocurrido en la historia de la humanidad es que, al aumentar la dominación del superyó, el sacerdote ha desalojado al hechizero, el sacrificio ha reemplazado a los rituales mágicos". En último lugar, si la magia inconsciente o consciente es universal, por qué los primitivos realizan su magia y nosotros no. Para Roheim, "puede deberse tal vez al hecho de que, a diferencia de nosotros, tengan una mayor tendencia a la dramatización o representación". Roheim llega a donde Freud, cuando culmina su análisis con la siguiente reflexión: "Pero es también importante destacar la diferencia que media entre esquizofrenia y magia primitivista. En estos últimos los procesos que se acaban de describir son generalmente yo-sintónicos, y son dramatizados y compartidos por el grupo social(En la magia inconsciente estos procesos son a veces dramatizados y pueden ser yo-sintónicos; o lo opuesto de estos procesos puede o no ser compartido por el propio grupo social). Pero, en una psicosis, no obstante ser generalmente dramatizados, esos procesos no son yo-sintónicos ni son compartidos por el grupo social, en tanto que por lo común no se logra el retorno al objeto"(66).

No será en el psicoanálisis fielmente freudiano que rechaza la "cuestión social" por irresoluble, ocultando un aspec-

to esencial para rèsolver la interpretación de la Magia, donde obtendremos una respuesta satisfactoria. Lo será en la Antropología levistraussiana, donde surge inevitable en pie de igualdad la comparación del pensamiento mágico y el pensamiento científico, sobre el telón de fondo de la crítica asimilando al propio Freud, quien pone a su vez en pié de igualdad al hombre sano y al enfermo. La crítica provenía del lado de lo que hemos denominado "cuestión social". "Al hacer del histérico o del pintor innovador -nos dice Lévi-Strauss- seres anormales, se daba uno el lujo de creer que no nos incumbían y que por el simple hecho de su existencia no ponían en tela de juicio, no exigían la revisión de un orden social, moral o intelectualmente aceptado"(67). Antonin Artaud al dar el salto que Breton no da, se convierte en el arquetipo del poeta que opera de shamán anormal, cuestionador del "sentir común" que introduce la racionalidad: "Esta clasificación instantanea de las cosas en las células del espíritu, existe no tanto como un orden lógico, sino como un orden sentimental, afectivo(que ya no se hace): las cosas no tienen ya olor, no tienen sexo. Pero un orden lógico a veces se rompe por su falta de aliento afectivo. Las palabras se pudren en el llamado inconsciente del cerebro, todas las palabras por no importa que operación sentimental, y sobre todo aquellas que tocan los resortes más habituales, los más activos del Espíritu"(68). Hay que sacar el inconsciente a flote, poniéndolo en cuestión a sí mismo: el alienado vidente que trabaja por la destrucción de Occidente, de la Gran Escisión reintegrándose en la Magia. "Identificación mágica, por supuesto. La diferencia de los tiempos bas

taría para testimoniarlo. Mágica es poco decir. Podría demostrarse que es la esencia de la Magia. Mágica y además incontrolable. Incontrolable 'la gramática de este nuevo lenguaje' que, según concede Artaud, 'falta descubrir aún'"(69). Es la disposición del shamán o mago que actúa con su propio cuerpo.

Y sin embargo la identificación pudiera darse con cualquier otro objeto que cumpla esa función en el propio cuerpo. La creencia en la magia que el trabajo de los propios artistas conlleva es universalmente conocido: "La interdicción contra el arte en las civilizaciones hebrea y mahometana y la interdicción temporaria y parcial en la cristiana se basan en la creencia en la potencia mágica de las imágenes. Según una noción ampliamente difundida, las imágenes dan poder sobre lo que representan. En el folklore del arte, el creador de la imágen está muy próximo al brujo y al mago"(70). E.Kris nos expone el caso de los ídolos primitivos, en los cuales al predominar "la creencia en la identidad de la imagen y modelo, la forma de la imagen carece de importancia. El hombre proyecta su visión alucinatoria sobre el objeto. El ídolo existe en función de la omnipotencia del pensamiento"(71). Según el mismo Kris, la imagen forma parte del entramado de la comunicación, pero se distingue por un hecho particular: su permanencia en el tiempo y su recreación posterior. Habremos, pues, de descubrir su significado primigenio. Freud había valorado para este cometido al psicoanálisis, aunque reconociese la supremacía del esteta al analizar la "forma", no así en su "desciframiento": "En efecto, para Freud el sueño es, más que un lenguaje, una escritura figurativa cuyos signos deben ser sucesivamente transferidos al idioma de los pensamientos del sueño. De hecho la inter

pretación de los sueños es ante todo análoga al desciframien to de una antigua escritura pictográfica, como los jeroglífi cos egipcios(...). Que el modelo de esta escritura sea la es critura jeroglífica o la china, en todo caso una escritura no fonética es fundamental. La gramática y la lógica del sueño no son las de la conciencia, ligadas,como lo ha mostrado Jac ques Derrida, al logos y a la foné(...). La obra de arte es intermediaria entre el sueño y la escritura arcaica. Como el sueño no habla, y su meta última no es la comunicación. Como éste, en cierto sentido procura disimular su sentido. Pero al igual que la escritura, debe seguir siendo comprensible, aun que la naturaleza del material que emplea le fuerce a inven- tar un sistema de expresividad propio, que produce la signifi cación de su significante"(72). Breton en "Les vases communi cants" emplea sobremanera "la interpretación de los sueños" de Freud para hacer ver la relación que existe entre la forma ción del "pensamiento poético" y el "sueño", aunque hace ver la diferencia entre una época y otra: frente a las obras de Dalí, Chirico, Giacometti, Picasso, Duchamp o Ernst "j'esti- me que c'est grandement à tort qu'on s'efforce de leur trouver du antecédents dans l'histoire, du côte du primitifs et des mystiques les diverses figures, dont le premier aspect révol tant ou indéchiffrable en impose au profane pour des créations ésotériques, ne peuvent en rien, pourtant être mises sur le même plan que les êtres imaginaires enfantés par la terreur re ligieuse et échappés á la raison plus ou moins troublée d'un Jerôme Bosch ou d'un William Blake"(73). Es decir, para Freud como para Breton, el sueño y el delirio tienen un gran papel

en la formación de lo estético, pero para ambos ello depende del momento histórico, por la perdurabilidad descontextualizada y resignificada del objeto plástico. Freud como todo erudito investigador de vida confortable se permite la delectación pasadista, mientras Breton utilizando sus descubrimientos estructurales se proyecta a la búsqueda de un arte futuro y presente que cumpla la función mágica, al automatismo psíquico. Concepto este último que no procede de Freud: "È un concetto centrale nell'opera di P.Janet, ed ha radici anche precedenti nella psichiatria ottocentesta, che si era occupata molto di una serie di fenomeni collegati all'ipnosi, agli stati onirici ed alle cosiddetto 'personalitá alternanti'.Una delle ipotesi accreditate nel secolo XIX era che accanto alla personalitá manifiesta ne esistessero una o più altre, sconoscinte all'individuo e spesso ancho agli altri, che davano appunto origine ad 'automatismi' psichici, cioè a comportamenti anche molto complessi che prescindevano totalmente dalle intenzioni, dai desideri a dalla volontà consaperole del soggetto. Le 'personalità alternanti' facevano compiere al soggetto stesso anche cose(tipico il parlare in lingue straniere) che egli di fatto non avrebbe potuto. Janet sviluppò il concetto di 'automatismo mentale' in un senso parzialmente diverso, ricercando soprattuto nelle sue manifestazioni(ad esempio negli stati ipnotici) conferme dell'esistenza di una vita psichica inconscia"(74). Siempre surge la misma duda: ¿hasta qué punto es "automático" el azar surrealista?. Freud había utilizado teorizaciones muy similares para delimitar su terapia, al mencionar las asociaciones automáticas entre consciente e inconsciente como claves de interpretación. El pen-

samiento freudiano se inscribe en la escisión cartesiana entre razón y sin-razón, ciencia y magia en definitiva, según la cual el pensamiento científico sería superior al pensamiento mágico.

Como antropólogos hemos de pensar con Lévi-Strauss que "el pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavia no se ha realizado; forma un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que constituirá la ciencia, salvo la analogía formal que las emparienta y que hace del primero una suerte de expresión metafórica de la segunda. Por tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos(pues, desde este punto de vista, es verdad que la ciencia tiene más éxito que la magia, aunque la magia prefigure a la ciencia en el sentido de que ella también acierta algunas veces); pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican"(75). La búsqueda explicativa en fuerzas exteriores de los acontecimientos humanos es algo universal. Breton las encontró en la premonición y el sueño. El sueño, por consiguiente, es una determinación que regula más allá del freudismo nuestro sistema de pensamiento, al menos desde el descubrimiento del alma y de las "sombras" en el animismo. De aquí que pueda ser interpretado el sueño como un mecanismo de inversión, tal que nos dice el surrealista de los márgenes, Henri Michaux: "Esa tendencia es la que de noche,en tantos cerebros, en tantas civilizaciones

ha hecho que los sueños sean inversiones. Así, la muerte de un humano querido significaba 'liberarse de los enemigos'; duelo, en sueños, anuncia riqueza(sin duda, por medio de una herencia), mientras que un tesoro encontrado en sueños anuncia empobrecimiento(porque tesoro suscita codicia, calumnia, robo, ataque)"(76). En el sueño y en su simbolismo, sea psicoanalítico o mágico, nos atreveriamos a decir que funcionan los mismos mecanismos de exorcismo y videncia, adaptando la disposición del shamán; los surrealistas, reclamando la omnipresencia del sueño en las artes de la cotidianeidad, vieron la magia del arte.

V.- EL ARTE FANTÁSTICO SURREALISTA.

Esta interpretación podría ser tachada de "romántica" por F.Alquié, quien desde la filosofía dice que para los románticos el inconsciente es uno de los numerosos estados del alma, uno que nos restituye a la Naturaleza. "Con Freud, el clima es completamente diferente. A.Béguin observa que que, entre la concepción romántica del inconsciente y la teoría freudiana hay 'todo el abismo que separa la mística del psicologismo puro'. Según mi opinión, hay que ir más lejos todavia y advertir que el freudismo, a pesar de su vocabulario muchas veces asociacionista, lejos de quedarse 'en la pura tradición asociacionista', como dice Béguin, se incorpora a la corriente de pensamiento moderno que, con la fenomenología, debería llegar a negar la imagen como tal, y sustituirla por la libertad y la actividad significante de una conciencia imaginativa. En ese caso, se sustituye una visión cosmológica y panteista por una concepción humanística que, en el príncipio de sus pro-

pios pensamientos, pone al hombre en el centro de las cosas. ¿Cómo negar que el surrealismo participa en el mayor grado de ese espíritu nuevo, si la imaginación se convierte en él, más que en fuerza realizadora, en poder de rechazo, de desrealización, de selección, de elección, de significación y comprensión?"(77). No se trataría de pasar de la imagen a lo real sino de lo real a la imagen. Y esa imagen debe desvelar las estructuras inconscientes, que normalmente serán esquizomorfas en diversos grados de patología. La primera estructura esquizomorfa que cita G.Durand, es el alejamiento de la realidad que equipara con el "autismo". La segunda estructura derivada de la anterior consiste en el "separarse": ver disgregado y parcializado. A la estructura tercera se le denomina "geometrismo mórbido" y consiste en ver "a través", aumentar o disminuir las figuras, suprimir la idea de tiempo, etc. Finalmente la cuarta estructura consiste en el pensamiento antitético, el conflicto entre yo y el mundo. Estas "estructuras esquizomorfas no son, por tanto, la esquizofrenia; siguen siendo y subsisten en representaciones calificadas de normales. Por eso veremos que no se confunden ni con la tipología de un carácter cíclico particular ni con una presión cultural cualquiera"(78). El surrealismo, por tanto, no hace más que manifestar un movimiento en la historia occidental del pensamiento, donde la imaginación de fundamento esquizomorfo se hace consciente. Consciencia que busca un método en Salvador Dalí: el método paranoico-crítico. La plena consciencia de un método fijado en la oposición paranoico=blando versus crítico=duro, fue legitimada por el doctor Lacan en un artículo aparecido en "Minotauro", si bien Freud ya había escrito en una

carta a S.Zweig: "Hasta ahora, se diría, me he inclinado a considerar, a los surrealistas, que aparentemente me han elegido como Santo Patrón, por locos rematados(digamos en un 95%, como en el caso del alcohol absoluto). Este joven español, con sus cándidos ojos de fanático y su innegable maestría técnica, me han incitado a reconsiderar mi opinión. Efectivamente sería muy interesante analíticamente la génesis de un cuadro de esta clase. Desde el punto de vista crítico, siempre se podría decir que la noción de arte rechaza toda extensión cuando la relación cuantitativa entre el material inconsciente y la elaboración preconsciente no se mantiene dentro de límites determinados. En todo caso se trata aquí de problemas psicológicos serios"(79). Lacan al ir más allá y penetrar en el escabroso y resbaladizo tema de los símbolos arguye: "1.La signification éminemment humaine de ces symboles , qui n'a d'analogue, quant aux thèmes délirants, que dans les créations mythiques du folklore, et, quant aux sentiments animateurs des fantaisies, n'est souvent pas inégale à l'inspiration des artistes les plus grands(...). 2. Nous avons caractérise dans les symboles une tendance fondamentale que nous avons désignée du terme d''identification itérative de l'objet': le délire se révèle en effet très fécond en fantasmes de répétition cyclique, de multiplication ubiquiste, de retours périodiques sans fin des mêmes évenements, en doublets et triplets des mêmes personnages, parfois en hallucinations de dédoublement de la personne du sujet. Ces institions son manifestement parentes de processus très constants de la création poétique et paraissent l'une des conditions de la typification, creatrice du style. 3.Mais le point le plus remarquable que nous ayons

dégagé des symboles engendrés par la psychose, c'est que leur valeur de réalité n'est en rien diminuée par la genèse qui les exclut de la raison"(80). Esa conexión entre símbolos, locura y creación puesta de manifiesto por D[illegible]and más allá de lo histórico y de lo psicológico, en cuanto antropología, estructura genética del individuo, es lo que quiere poner de actualidad Dalí: "El método paranoico-crítico contenía tres hipótesis disolventes: 1. El territorio del inconsciente ha sido tanteado en timidas aventuras nocturnas, pero todavia no nos pertenece. 2. Sus 'tesoros' deben ser saqueados y puestos en circulacion, porque son inagotables y jubilosos. 3. Gracias al delirio paranoico ya no es preciso esperar pasivamente su fulgor pasajero entre los pliegues opacos de los relatos de sueños o de los ejercicios de automatismo; esos 'tesoros' están en la realidad"(81). Dalí se pretende un continuador de Leonardo, en última instancia del manierismo renacentista, de ahí que "dans son autobiographie,(...) place l'art de la Renaissance au-dessus de l''art africano-moderne', c'est-à-dire de l'art des 'primitifs' et de leurs imitateurs, parce qu'il y voit una 'matérialisation de l'intelligence'"(82). Todo esto surge en base a la teoría de la "idea" vuelta a poner en circulación a partir de la segunda mitad del siglo XIX. "Pour Seurat 'l'harmonie est l'analogie des contraires'. Gaugin veut 'susciter des idées avec des formes et des couleurs'. Il demande aux débutants de 'peindre des rêves et de restes toujours en quête de l'absolu'. Les peintres symbolistes déclarent: 'Dans la nature toute chose n'est que la suggestion d'une idée'. Ou se rapporte expressément à la tradition néoplatonicienne; ou considère l'art comme une 'clef' métaphysi

que, comme un système mystique d'emblèmes. Rappelons enfin l'essai d'Oscar Wilde Le critique en tant qu'artiste où on lit ces mots: 'Chaque fois... que l'on revint à la nature, l'art devint vulgaire...'(...). Wilde et Dali -deux extrémistes parmi les maniéristes contemporains, auteurs tous deux de provocants 'caprices'. Mais l'art moderne présente encore un autre pôle, par exemple Gaugin, Chirico et Kandinsky. Ici c'est le mystère, la quête du fondement magique de l'univers, une infatigable activité intellectuelle qui constituent l'élément moteur de la création"(83). Los unos idealistas, los otros expresionistas. En ambos dos, sin embargo, existe una gramática de lo fantástico, que en el caso del surrealismo busca sus antecedentes en el manierismo de todas las épocas. Ellos, los surrealistas, restituyen al surrealismo en su auténtico lugar: "Ce fut une époque'grotesque'; mais ceux qu'ont vécu les années qui ont inmédiatement précédé et suivi 1930 qualifieront d'inoubliable ce málange de fantastique, d'anticonformisme à l'égard du 'terribles simplificateurs' de toutes espèces et de résistance désespérée contre la guerre inminente et sa stupidité criminelle, alors que la Première Guerre mondiale venait à peine de prendre fin . Même si la plus grande parte de la littérature surréaliste appartient déjà au Léthé, nos descendants reconnaftront sans doute à l'oeuvre d'un Paul Éluard une autre valeur que purement documentaire. Mais ses épigones?. Longtemps, nous l'avons vu, les maniéristes ont passé pour de simples 'imitateurs'. Un tel jugement ne correspond pas à la réalité, mais on paut dire que les épigones des maniéristes sont des imitateurs particulièrement serviles. Ils n'imitent pas la nature, ils copient une subjectivité, ils 'sin

gent' pas conséquent une personne dans ses traits les plus particuliers"(84). El universo de lo fantástico tendrá su centro de irradiación en lo grotesco social, en los sueños y en el exotismo. Es la constante de todo manierismo, que bucea en "el rey sin límites de lo insólito", como dice M.Brion. Escape a las regiones del espíritu, a la videncia que nos acerca a la naturaleza de las cosas y de los seres, y de recrear los mitos colectivos que conforman el Inconsciente en el sentido jungiano. El exotismo ha sido siempre la fuente embriagadora de lo desconocido, aumentado posiblemente desde el romanticismo para acá. El surrealismo también buscó las fuentes del arte fantástico en el romanticismo. La admiración que los surrealistas tuvieron por G.D.Friedrich es sólo un caso entre muchos otros.

"El convencimiento de que el alma humana refleja el Universo, llevó a la'contemplación interior' en la propia alma. Y cuando el surrealista Max Ernst dice: 'El papel del pintor es extraer y representar lo que ve en sí mismo', repite un conocimiento del Romanticismo formulado también por C.D.Friedrich" (85). Ello por más que el deseo manifiesto del surrealismo fuese crear el mito colectivo. Lo decía Breton: "En el período moderno, la pintura, por ejemplo, hasta estos últimos años, se había preocupado casi exclusivamente de expresar las relaciones manifiestas que existen entre la percepción exterior y el yo. La expresión de esta relación se ha mostrado cada vez menos suficiente, cada vez más decepcionante a medida que girando sobre sí misma, se le volvía más imposible pretender en el hombre la ampliación, aún más, por definición, la profundización, del sistema 'percepción-conciencia'. Se trataba

en efecto, tal como se ofrecía entonces, de un sistema cerrado en el que se hallaban agotadas desde hacia mucho las más interesantes posibilidades de reacción del artista y que no dejaba subsistir más que a esa extravagante preocupación por la divinización del objeto exterior, cuya marca lleva la obra de muchos grandes pintores llamados 'realistas'. La fotografía, mecanizando al máximo el modo plástico de representación, debía darle, por otro lado, el golpe decisivo. No pudiendo aceptar una lucha descorazonadora con ella, le fue preciso a la pintura batirse en retirada, para replegarse, inexpugnablemente, tras la necesidad de expresar visualmente la percepción interna"(86). Habría que remitirse pues a la representación mental y desde ahí reelaborar el mito colectivo, en base a lo fantástico: "Ninguna tentativa de intimidación nos hará renunciar a la tarea que nos hemos asignado, que es, como ya lo hemos precisado, la elaboración del mito colectivo propio de nuestra época"(87). Mito colectivo e individualidad de la indagación, excitan lo imaginario. El artista elaboraria su propio mito con la ayuda de imagenes que no tendráin lugar lógico en la conciencia del espectador. 'La fantastique réside ici dans un usage purement individuel de figures dépourvues de toute continuité narrative, dont empêche de formuler ce mythe en terme de discours. Le langage des formes, plus il est original et personnel, exerce une suggestion étrange; son accès anciens, infiniment dépassé en variété, en, puissance d'étonnement et d'emerveillement, exige, come la poésie -cas il s'agit ici d'une peinture essentiellement poétique, une disposition à la communion, plus encore qu'à la comprehension"(88).

La paradójica mayor conexión entre el nombre contemporáneo y la mitología de antiguos y primitivos es un factor más de escisión; por ello el surrealismo desea recrear el Mito colectivo sobre una nueva poética que vuelva a los insatisfechos deseos de exotismo. Es la indagación personal de Max Ernst en Arizona al encuentro de lo sobrenatural por medio de lo natural conocido: "A quel point le fantastique de Max Ernst a pue être modifié, ré-inspiré, par des paysages nouveaux, la série de tableaux qu'il a peints dans l'Arizona en porte témoignage, qui sont imprégner d'une sensation d'espace, de silence, de présence d'un élémentaire vigoreux et actif. Il est probable aussi que, dans l'Arizona il s'est familiarisé avec ce qui subsiste des vieilles civilisations indiennes, des Navajos, des Hopis, des Zuñis, qu'il a été attiré par leur religiosité grave, leur manière piense et barbare de comunier avec les forces de la terre et du ciel, conjurer le serpent, la pluie et l'éclair. Ce surnaturel de la nature que survit dans les traditions et les cérémonies des peuples des pueblos est, dans son essence, très proche du surnaturalisme de l'objet, particulier à Marx Ernst; il y a en, donc, dans cette rencontre entre un homme et un pays, le sigue d'une prédestination, et les sculptures de divinités monstrueses et primitives exécutées par Ernst à cette époque, en sont peut-être la manifestation la plus directe et la plus émouvante"(89). El descrédito de la realidad que trajeron consigo los excesos del positivismo aboliendo los mitos, se vuelve recreación en el terreno de lo imaginario fantástico cuyo elemento más significativo y formativo es el exotismo.

VI.- ARTES PRIMITIVAS, ORIENTALES Y POPULARES EN EL SURREALISMO.

Las artes primitivas, junto a las orientales y a las populares constituyen lo más destacable del horizonte exótico del surrealismo. Sin embargo, no fueron los primeros en descubrir las artes primitivas: ahí están los Vlaminck, Derain, Picasso expresionistas que los precedieron en unos años. En el orientalismo fueron precedidos por los simbolistas. Las artes populares fueron un descubrimiento esencialmente romántico. Todas ellas se hallaban, pues, descubiertas previamente a la aparición del surrealismo, y a pesar de ello algunos de los miembros, oficiales o no, de este movimiento o "estado de ánimo", se van a volver hacia aquellas, en busca de una nueva relación. Esa relación deberá serlo en función del previo rechazo de Europa que el componente Dadá del surrealismo arrastra consigo. El "mapa surrealista del mundo" publicado en 1929 puede ser indicativo: "El sistema de las proyecciones ortogonales, que reflejan el contorno de mares y continentes con los paralelos y meridianos regulares, ha sido aquí caricaturizado: Europa occidental queda reducida a la mínima expresión; los Estados Unidos desaparecen; África y América del Sur son de un tamaño reducido. Por el contrario Alaska, la península del Labrador y las islas del Pacífico tienen dimensiones colosales. No olvidemos que fueron los surrealistas quienes reivindicaron con pasión el arte y los rituales de los primitivos en estas regiones del planeta"(90). No todos los surrealistas pensaron de la misma manera; Michel Leiris descubrió, por ejemplo, África: "En el período de gran permisividad que siguió a las hostilidades, el jazz fue un símbolo de unión, un estan

darte orgiástico con los colores del momento. Actuaba mágicamente y su modo de influencia puede ser comparado a una posesión infernal. Era el mejor elemento para otorgar su verdadero sentido a aquellas fiestas, un sentido religioso, con comunicación a través del baile, el erotismo latente o manifiesto y la bebida, el medio más eficaz de colmar el abismo que separaba en cualquier tipo de reunión a los individuos entre sí. Como brazadas dadas en las violentas corrientes de aire cálido venidas de los trópicos, el jazz estaba traspasado de bastantes hábitos de civilización concluida, de humanidad sometida ciegamente a la máquina y expresaba también de una manera total que era posible el estado de espíritu de algunos de nosotros: desmoralización más o menos consciente nacida de la guerra, estupor ingenuo ante el confort y los últimos gritos del progreso, gusto por la decoración contemporánea cuya identidad debiamos sin embargo presentir confusamente, abandono ante la alegría animal de sufrir la influencia del ritmo moderno, velada aspiración a una vida nueva en la que estarían permitidas todas nuestras terribles ingenuidades, entre ellas el deseo, aspiración que a pesar de no estar aún configurada del todo, nos preocupaba terriblemente. Para mí constituyó la primera manifestación de los negros, del mito de los paraísos de color que debían conducirnos, primero al África y, más allá del África, a la Etnografía"(91). El caso de Leiris es más elocuente por unir a su condición de surrealista la de antropólogo, ligado a aquel "templo" de la Etnología que es Trocadero.

Durante cierto tiempo Oceanía fue la bandera "primitiva" de los surrealistas bretonianos como antes lo había sido África para los expresionistas. Breton veía esta pugna así: "El acen

to queda aquí formalmente puesto sobre Oceanía tomada en su conjunto a expensas del África -aparte Guinea, cuya estatuaria no deja de presentar relaciones, al menos fortuitas, con ciertas islas oceánicas(Ríos del Sur). Desde ese mismo momento, la oposición entre el arte africano y el oceánico va afirmándose y, en los círculos interesados, cada vez más amplios se entabla una pugna cuya puesta a de ser, ante la sensibilidad moderna, el establecimiento de la preeminencia de una sobre otra. Por no admitir en su estudio más que una asistencia restringida, tal lucha no ha cesado de cargarse de pasión hasta la fecha"(92). Sigue diciéndonos Breton en el interesantísimo prólogo a una exposición de artes oceánicas: "Oceanía ... ¿Qué prestigio no había llegado a cobrar esta palabra con el surrealismo?. Habrá sido, sin duda, uno de los agentes de las esclusas de nuestro corazón. No solamente habría bastado para precipitar nuestro ensueño por la más vertiginosa de las corrientes sin orillas, sino que también muchas clases de objetos que llevan su impronta habrán provocado soberbiamente nuestro deseo. Hubo un tiempo, para algunos de mis amigos de entonces y para mí, en que nuestros desplazamientos, fuera de Francia por ejemplo, no estaban guiados más que por la esperanza de descubrir a costa de indagaciones ininterrumpidas de la mañana a la noche, algún raro objeto oceánico". ¿Qué ve el surrealismo en Oceanía?. La insularidad, que lo remite al paraiso incontaminado que B.Malinowski había popularizado con sus trobriandeses entre determinados círculos. "Está, ante todo, la pasmosa disparidad del arte de estas islas, función de su diseminación, de su replegarse sobre sí misma en abanico de palmas. Sólo tímidas líneas de puntos que llegan

a sus costas intentan dar cuenta de migraciones antiguas, pálidas aguadas lo hacen de efusiones étnicas"(93).

El anhelo a la utopia insular nunca estuvo tan clara como en los viajes de André Breton a las Islas Canarias y a Tahití. Si como hemos de creer con Louis Marin, las utopias, con creción del no-lugar, se sitúan en Tomás Moro, por ejemplo, en un lugar indeterminado entre el Nuevo y el Viejo Mundo(94); ese lugar estaría localizado en la realidad del viajero en las Madeira, las Azores o las Canarias. En lo más lejano sigue latiendo el mito de la Atlántida. Domingo Pérez Minik, uno de los fundadores de la facción canaria surrealista, considera las Islas un espacio abierto a las corrientes "avantgardistes" internacionales: "No nos tiene que extrañar que en Tenerife las ideas enciclopedistas tuvieran un buen cultivo en La Laguna, con su tiempo oportuno, recibida de primera mano, no a través de la capital de España, con la famosa tertulia del marqués de Villanueva del Prado y la aparición de Piera y Clavijo, el mejor prosista de las islas, el ilustre historiador, el amigo personal de los filósofos del Siglo de las Luces, el visitante del país en las horas prerrevolucionarias, que no sabemos que clase de miedo sufriría en estas conflagrativas historias europeas, dividido por su empaque de enmascarado abaté francés y por su profesión de cura español(...). No sabemos si la exportación de las malvasías a la corte inglesa, de la cochinilla a Alemania y de los tomates a toda Europa, ha tenido que ver con todo esto. Creemos que sí. Como la importación del té, de whisky y las galletas inglesas, los vinos franceses y las salchichas alemanas. Don Agustin de Betancourt y Molina, ese famoso hijo de Tenerife, que llega hasta

la corte del Zar Alejandro II, en San Petersburgo, con sus talentos científicos, es un buen ejemplo de las necesidades de intercambio del archipielago y el extranjero, reforzado por las grandes emigraciones a Hispanoamérica, Cuba, Colombia y Venezuela"(95). Benjamin Péret, Jacquelin y André Breton serán los invitados de honor de esa facción surrealista que se agrupa en torno a la revista "Gazeta de Arte". El hecho más significativo para estudio, de este viaje, nos lo narra Minik: había subido todo el grupo al Teide, "entrabamos en un lugar desierto, con ese silencio que se escucha, la vista perdida, las tierras negras quemadas, y el círculo atenazador de las montañas que formaba nuestro horizonte visible. El Teide, a la derecha de nuestro itinerario, con su triángulo impecable, tan cerca y tan lejos, para cogerlo con la mano, una representación que ni André Breton ni Benjamin Péret se la esperaban. Nos aproximabamos al llano de Ucanca, la vasta depresión de este lugar eruptivo con sus grandes figuras geológicas, los personajes silenciosos del mejor cuadro surrealista. Nosotros callados, en pie, frente al espectáculo se veía la luz, la limpieza del cielo azul puro. Esperabamos algo. Alguien tenía que decir la mejor palabra. André Breton afirmó entonces, bien entonado, con el poder de un rito: 'Tenerife es una isla surrealista'. No una sino primera. La única y levantó la mano y la señaló con su dedo definidor, todo con la seguridad, no de un dios cualquiera, pero sí con la del mitomano, que también lo es, a su manera. 'Es el mundo soñado irreal del surrealismo puro'. Los acólitos no nos atreviamos ni a decir amén"(96). El estado de ánimo quedó patente en el capítulo quinto de "L'amour fou", donde es encandilado por las fuerzas telúricas

que entraña el Teide y por la vegetación-asimilación de las herborizaciones de J.J.Rousseau-. En definitiva, por la isla misma: "Lorsque, lancé dans la spirale du coquillage de l'île, ou n'en domine que les trois ou quatre premiers grandes emoulements, il semble qu'il se funde en deux de manière à se présenter en coupe une moitié debout, l'autre oscillant en mesme sur l'assiette aveuglante de la mer. Voici, dans le court intervalle de succession des superbes hydres laitières, les dernières maisons groupées au soleil, leurs façades crépies de couleurs inconnues en Europe comme une main de cartes aux dos merveilleusement dépareillés et baignés pourtant de la même lumière, uniformément déteints par le temps depuis lequel le jeu est battu. Le jeu de plusiers générations de marins. Les blancs navires rêvent dans la rade, Arianes de par toute leur chevelure d'etoiles et leur aisselle de climats..."(97). Idealización utópica de la isla y de sus productos: Breton manifiesta el deseo de conocer el lugar de origen del pintor surrealista canario Oscar Dominguez, Tacoronte. Dominguez había actuado en París como propagandista de su propia tierra ante el grupo surrealista. En él se pueden rastrear las formas de un arte fantástico inspirado en la insularidad canaria: "El, en este surrealismo de entre las dos guerras, fue sencillamente un niño salvaje, ajeno a todo orden dialéctico. Pensamos que Oscar Domínguez fue el único surrealista de verdad. Oscar Dominguez llevaba hasta París la dura y exótica geografía de su pequeña isla, unos ojos y un alma dispuesta a recoger ciegamente toda revelación mágica y un inquebrantable amor a la libertad"(98). A este embajador del exotismo canario le puso por sobrenombre André Breton "le dragonier des Canaries".

De Tahití hablaremos en otro momento; su caso es algo distinto aunque lata en él igualmente la utopia insular.

La idea de belleza convulsiva, maravillosa, mágica, que produce una exaltación particular por su rareza, es de la mayor trascendencia para Breton, quien confiere un lugar central al azar. En "L'Amour fou" nos narra las coincidencias azarosas entre la construcción de una escultura de Giacometti y los azares derivados de una "bella mañana de primavera de 1934" en "le marché aux puces", allí donde normalmente buscaban antiguallas, y entre ellas algunas que fuesen exóticas. Nadja reconoce máscaras en sus dibujos entre populares y primitivos; éstos son conservados por Breton debido al halo mistérico que los envuelve: "Nadja -escribe Breton-, étant venue chez moi, a reconnu ces cornes pour être celles d'un grand masque de Guinée, qui es naguèse appartenu à H.Matisse et que j'ai toujours aimé et redonté en raison de son cimier monumental évoquant un signal de chemin de fer, mais qu'elle ne pouvait voir comme elle le voyait que de l'intérieur de la bibliothèque(...). Un masque conique, en moelle se sureau rouge et roseaux, de Nouvelle-Bretagne, l'a fait s'ecrier: 'tiens, chimène!', une petite statue de cacique assis lui est appaure plus menaçante que les autres; elle s'est longuement expliquée sur le sens particulièrement difficile d'un tableau de Max Ernst ('Mais les hommes n'en sauront rien'), et cela tout à fait conformément à los dont je me suis défait était pour elle le dieu de la médisance; un autre, de l'île de Pâques, qui est le premier objet sauvage que j'aie possédé, lui disait: 'Je t'aime, je t'aime'. Nadja s'est aussi maintes fois représen-

tée sons les traits de Mélusina qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près"(99). La belleza convulsiva está ligada a la idealización de la mujer que es identificada con el Andrógino primordial(100).Es una alquimia donde el azar es el factor clave de los descubrimientos centrales.

No es sólo la proyección del ideal rousseauniano insular, o la conjunción del azar y la existencia poética con el arte fantástico surrealista. Es también la exploración: "Navire en bois d'ébène parti pour le pôle Nord voici que la mort se présente sous la forme d'une baie circulaire et glaciale, sans pingouins, sans phoques, sans ours. Je sais quelle est l'agonie d'un navire pris dans la banquise, je connais le râle froid et la mort pharaonique des explorateurs arctiques et antarctiques, avec ses auges rouges et verts et le scorbut et le peau brûlée par le froid. D'une capitale d'Europe, un journal emporté par un vent du sud monte rapidement vers le pôle en grandissant et ses deux feuilles sont deux grandes ailes funèbres" (101). Desnos traslada su acción imaginaria del viaje exploratorio en las regiones polares a Tombuctú: "Perdu dans le désert, l'explorateur casqué de blanc déscouvre les restes véritables, enfouis dans le sable et libérés par un récent sirocco, d'une ancienne Tombouctou(...). Perdu dans un désert de sables noirs, l'explorateur casqué de blanc pénètre dans les mines d'une ancienne Tombouctou. Des trésors et des squelettes s'offrent à sa vue avec les emblèmes ésotériques d'une religion disparue". Los signos del misterio, que son centrales en el recorrido exploratorio, devienen caos: "Dans le désert, per

du, irrémediablement perdu, l'explorateur casqué de blanc se rend compte enfin de la réalité des mirages et les trésors inconnus, les faunes rêvées, les flores invraisemblables constituent le paradis sensuel où il évoluera désormais, épouvantail sans moineaux, tombeau sans épitaphe, homme sans nom, tandis que, formidable déplacement, les pyramides révèlent les dés cachés sous leur masse pesante et pasent à nouveau le problème irritant de la fatalité dans le passé et de la destinée dans le futur. Quant au présent, beau ciel éternel, il ne dure cependant que le temps de lances trois dés sur une ville, un désert, un homme, explorateur casqué de blanc, plus perdu dans sa vaste intuition des événements éternel que dans l'étendue sablonneuse de la plaine équatoriale où son génie, guide malin, l'a conduit, pas à pas vers une révèlation qui se contredit sans cesse et qui l'égare de sa prope image méconnaissable, en raison de la position des yeux ou du manque d'un point de comparaison et de la légitime défiance dans laquelle un esprit élevé tient les miroirs dont rien ne prouve la vertu révélée, à l'image chaotique des cieux, des autres êtres, des objets inanimés et de incarnations fantomatiques de ses pensées"(102). Los deseos de penetrar en el bosque desconocido o atravesar el desierto se encuentran ya en el romanticismo. Ahora, sin embargo, constituyen la iniciación desesperada a la búsqueda de un nuevo horizonte. Los surrealistas, después de Canarias, miran hacia México. Breton y Artaud serán los primeros viajeros.

En 1936 llega Artaud a México, en las mismas fechas aproximadamente en que deja de pertenecer al movimiento surrealista.

Artaud en "El teatro y su doble" había propuesto un teatro convulsivo, de la crueldad que reinstaurara a este como ritual colectivo. En principio, pensó en el teatro balinés y occidental como modelo, pero México y la cultura india fueron su viaje exploratorio. El viaje de Artaud a México se hace intespectivamente aunque con anterioridad ya se encontrase obsesionado con el tema. "¿Pero qué sabía realmente Artaud de México, por lo menos qué conocimiento tenía de lo que pasaba en los instantes mismos en que iba a entrar en contacto con el país?. Al parecer mitificaba, honestamente mitificaba, puesto que no se trataba en última instancia de saber exactamente cual era la política actual de México o hacia donde tendía, sino de crear un pensamiento simbólico que lo mantuviera en la acción"(103). El poeta recibe en La Habana, donde reposta el barco, una espada toledana de un brujo negro, habla en México a favor de la Revolución india y contra la europeización del país. Finalmente cansado de disertaciones académicas, fin oficial con el cual viajaba, parte al encuentro de los tarahumara, de los que sólo conoce aún el nombre. También presenta a una pintora indígena, María Izquierdo, que el concibe comulgando con lo mejor de la tradición shamanística india. En "La Cultura India": "Viene a México a tomar contacto con la Tierra Roja/y la hallo tan hedionda como aromática;/ tan bien oliente como fétida era"(104). A esa hediondez se debe referir cuando recibe impedimientos de las autoridades locales para conocer el rito del peyote,prohibido aunque practicado en secreto por los indígenas. "Después de algunos días, Artaud entra en relación con los sacerdotes del Tutuguri; uno de los ritos más esotéricos de los Tarahumaras que signifi-

ca en lenguaje aborigen 'canto del búho'. En él participan tam bien las mujeres, se realiza solamente por la madrugada y con siste en un baile deprecatorio para solicitar alguna gracia del Sol(...). Dos días más tarde se realiza por fin el milagro: recibir el peyote y participar en su danza, comulgar con el ciguri"(105). Dice Antonin Artaud sobre el peyote que "conduce al yo hasta sus fuentes auténticas. Al salir de un estado de visión semejante, no se puede volver a confundir, como antes, la mentira con la verdad. Has visto de dónde vienes y quien eres y desaparecen las dudas sobre lo que eres"(106). El ritual del peyote permite a Artaud la comunión cósmica que siempre estuvo buscando: "Acostado a poca altura, para que callese sobre mí el rito, para que el fuego, los campos, los gritos, la danza y la propia noche, como una bóveda animada, humana gire viva por encima de mí. Había, pues, aquella bóveda rodante, aquella disposición material, gritos, acentos, pasos, cantos. Pero, por encima de todo, más allá de todo, aquella impresión que se volvía a presentar de que detrás de todo aquello, y más allá, se disimulaba algo más: lo Principal"(107). No es sólo el efecto del alucinógeno, es el ritual completo, que en el caso de los huicholes exige recorrer largas distancias físicas plagadas de signos, para alcanzar al final esa comunión cósmica; las visiones son, por tanto, culturales: "Los huicholes dicen que sus experiencias de peyote son cosas muy privadas y escasamente las comentan con extraños, excepto en términos muy generales('había muchos colores muy bellos', 'Vi maíz en tintes brillantes, mucho maíz', o simplemente 'Ví la vida'). Bajo ciertas condiciones el mara'akáme

puede ser llamado para que ayude a dar forma y significado a una visión, especialmente para alguien que es un mateváme(novicio) o en el contexto de una curación. Sin embargo, esto es claro: más allá de ciertas sensaciones visuales y auditivas 'universales', que pueden proceder de la química de las plantas y de su efecto en el sistema nervioso, hay poderosos factores culturales en acción que influencian en éste y en otros contextos, si no es que en realidad determinan tanto el contenido como la experiencia con la droga"(108). Artaud ha condenado la civilización occidental y parte al encuentro del trance, el cual solamente puede alcanzar con la mitología de los primitivos. "Así Artaud, recurriendo al estado tóxico, se diferencia de éste por una 'voluntad de sentido': busca el lenguaje, se dirige a los otros. Tal parece ser la función del 'arte como práctica significante': volver a introducir en la sociedad y bajo la apariencia de una diferenciación placentera de las más aceptables para la comunidad, el rechazo fundamental, la materia en escisión"(109).

El viaje bretoniano a México, siendo fruto del azar, tendrá una significación distinta del periplo artaudiano. Atendiendo a una petición suya de trabajo-en la época andaba mal económicamente-, el Ministerio de Asuntos Exteriores le ofrece viajar a México para impartir un ciclo de conferencias sobre cultura francesa: "A pesar de que no me gustaba mucho viajar, México -tal vez debido a los recuerdos de infancia- era, entre todos , el país que más me atraía. Y debo decir que no me decepcionó en absoluto"(110). Tres años después de haber estado en Canarias(1938), y a poco de haber terminado de escribir "L'Amour fou", Breton ve otro país lleno de excelen-

cias surrealistas: "Pero México no es un mito, es un México que está vibrante, no solamente para el oído del poeta, sino para el de todos los hombres que tienen cuidado de distinguir la condición social de la condición humana, y se esfuerzan, como se hace aquí, en determinar los medios colectivos, para asegurar su compatibilidad. -¿Hay un México surrealista?. Si Vd. cree que lo hay, ¿dónde lo ha encontrado? -Aparte de todo lo que he dicho, México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro al México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas"(111). Al margen del nuevo descubrimiento, la declaración de Breton tiene una importante diferencia en relación con la de Canarias: no se trata únicamente del paisaje, es el factor humano, en especial, la condición social del indio y del campesino mexicano. Podemos identificar su llegada con la identificación de México en su pensamiento como país del humor negro, en el sentido que le confiere a éste en la "Antología del Humor Negro": "El triunfo del humor en el terreno plástico, en su estado puro y manifiesto, parece tener que situarse en una época mucho más cercana a la nuestra y reconocer como su primer y genial artesano al mejicano José Guadalupe Posada que, en unos admirables grabados sobre madera de carácter popular, nos sensibiliza hacia las agitaciones de la revolución de 1910(las sombras de Villa y Fierro deberán ser interrogadas, concurrentemente a estas composiciones), sobre lo que pueda ser el paso del humor de especulación al de acción; Méjico con sus espléndidos juguetes fúnebres, afirmándose, además, como la tie-

rra elegida del humor negro"(112). Las diferencias entre Breton y Artaud en su estancia mexicana residen en que para el segundo, "la política del gobierno no es indigenista; quiero decir que no tiene espíritu indio. Tampoco es proindia, pese a lo que digan los periódicos. México no procura ser o volver a ser indio. Simplemente el gobierno protege a los indios en su condición de hombres; no los defiende en su condición de indios. Con posterioridad a la Revolución, el indio ha dejado de ser el paria de México; pero eso es todo. No se le ha concedido un lugar aparte. Yo diría aún más: sus ritos no son protegidos; se conforman con respetar sus costumbres. No es lo mismo. Y aún cuando oficialmente se combata el prejuicio racial, existe una disposición más o menos consciente, pero general, según la cual los indios son todavia la raza inferior. Pese a todo, se continua tomando a los indios por salvajes. Se considera inculta a la masa india, y el movimiento que domina a México consiste en 'educar a los indios incultos hasta una noción occidental de la cultura, hasta los beneficios(siniestros) de la civilización'"(113). Para Breton el marxismo, que crudamente ataca Artaud en cuanto avanzadilla de la occidentalización, es el método y el fin al que deben tender los "trabajadores mexicanos". Y con este objeto va visitar al heterodoxo del marxismo contemporáneo, habitante provisional de México, León Trostki. Hay un acuerdo, un manifiesto ampliamente conocido, pero también hay cierto malestar ante dos visiones del mundo que trágicamente no se unen sino coyunturalmente, el "cambiar la vida" rimbaudiano y el "transformar la sociedad" marxiano: "Trostki -nos dice Breton- sufría de forma

visible cuando uno de nosotros se entretenía acariciando una vasija de barro precolombino; recuerdo perfectamente la mirada de reprobación que dirigió a Rivera cuando éste sostuvo (lo que sin embargo no tenía nada de extravagante) que el diseño no había hecho más que periclitar a partir de la época de las cavernas, y también como explotó una noche cuando dijimos ante él que una vez instaurada la sociedad sin clases no dejarán de surgir nuevas causas de conflictos sangrientos, o sea, causas distintas a las económicas"(114). El poeta, sin embargo, venció finalmente al político y André Breton pudo reafirmar su propia obra tras el fourierismo, enterrados Troski y el trotskismo, poniendo como antes de la tourné mexicana el acento en lo "fantástico": "Lo fantástico, que excluye de la forma más radical la aplicación de una consigna como la del realismo socialista, al que el Surrealismo no deja de recurrir, constituye para nosotros la clave por excelencia en permite explorar este contenido latente, el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos. Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en que la razón humana pierde su control, es donde existen todas las probabilidades de que se traduzca la emoción más profunda del ser, emoción incapaz de proyectarse en el marco del mundo real y que, por su propia precipitación, no tiene otra salida que la de responder a la solicitación extraña de los símbolos y de los mitos"(115).

Breton, ahora durante su estadia en Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial, vuelve sobre la fantasía y la mitología, una vez pasado el efecto más directamente político. "Escribí la Ode à Charles Fourier durante un viaje al Oes

te de los Estados Unidos que me permitió visitar Nevada, Arizona y Nuevo México. Me detuve durante mucho tiempo contemplando las ciudades-fantasma, Silver City, Virginia City. Vestigios de la 'fiebre del oro'con sus casas abandonadas, de puertas que se abrían y que se cerraban con el viento, y su teatro repleto de carteles del siglo anterior. Primordialmente pude realizar uno de mis grandes deseos de toda la vida, que era entrar en contacto con los indios, y de ellos con los indios pueblo(hopi y zuñi), cuya mitología y arte me interesaban especialmente. No he abandonado la idea de narrar las vivas impresiones que experimenté en sus ciudades(...), donde pude percibir perfectamente su dignidad y su carácter inalienables, a pesar del profundo contraste con la condición miserable en que se les ha colocado. No puedo comprender que el deseo de justicia y reparación que conduce a veces al hombre blanco hacia el negro y el amarillo exceptue cada vez más al indio, que ha dado tantos testimonios de su poder creador y ha sido, con mucho, el más expoliado"(116). Que sepamos no se llegó a efectuar ese análisis bretoniano sobre la cultura de los indios pueblo, quienes para R.Benedith se debaten entre lo apolíneo y lo dionisiaco(117).

En el vudú haitiano esa tensión se resuelve en dionisiaca. Breton va a Haití y a la Martinica antes de su vuelta a América: "Gracias a mi amigo Pierre Mabille que entonces era consejero cultural en Puerto Príncipe, y que estaba muy bien relacionado, pude asistir a un cierto número de ceremonias vudú y observar desde muy cerca los fenómenos de posesión que han sido siempre uno de los polos de atención del surrealismo"

(118). El vudú había tenido una importancia primordial en la lucha por la independencia haitiana encabezada por el mítico Toulousse Louverture: "En cuanto a la revuelta armada, tuvo siempre lugar bajo la dirección de jefes religiosos y dentro del secreto de los cultos africanos(excepto, quizás, en Estados Unidos, donde el negro ya había sido cristianizado); la lucha por la independencia de Haití empezó con un vudú(...). Así 'lo cultural' y 'lo religioso' participaron en el movimiento de la lucha de razas y clases sociales, lo cual aseguró su perpetuación"(119). Obvio es decir que el esoterismo era una componente esencial del surrealismo oficial, lo que ya ha sido analizado. Nada más atractivo, en consecuencia, para Breton que el vudú haitiano. Del gran poeta afrocaribeño y surrealista A.Cesaire hablaremos en otro lugar. Bastenos por el momento referir la influencia bretoniana sobre éste en torno a 1945, aunque Cesaire ya hubiese aparecido por los salones parisinos con la publicación seis años antes de algun poema en Francia. Breton responde a las preguntas del entrevistador sobre el papel que su presencia juega en la revolución contemporánea de Haití: "No debe exagerarse. A finales de 1945, la miseria, y por consiguiente la paciencia del pueblo haitiano, alcanzaban el grado máximo(...). Esta situación era tanto más desgarradora si se piensa que el espíritu haitiano sigue extrayendo milagrosamente su savia de la Revolución francesa y que la historia haitiana es la que nos ofrece el más patético esfuerzo del paso del hombre de la esclavitud a la libertad. En una primera conferencia sobre "El Surrealismo y Haití" intenté, mediante la claridad de mi exposición y también por deferencia hacia el espíritu que anima esta historia,

ajustar el camino emprendido por el surrealismo con el paso secular del campesino haitiano. Por tanto, fue obligatorio, al terminar, incriminar 'a los imperialistas que no han sido en absoluto conjurados de este final de la guerra y ese júego del gato con el ratón que se lleva a cabo de forma cruel entre los ideales proclamados y los eternos egoismos', así como reafirmar mi fe en la divisa de la bandera haitiana: 'la unión hace la fuerza'. El periódico 'La Ruche', órgano de la joven generación que me dedicó su número al día siguiente, decía que mis palabras eran electrizantes y decidía tomar un tono insurreccional. Su secuestro y su suspensión inmediata provocaron al punto una huelga de estudiantes seguida, a las cuarenta y ocho horas, por una huelga general. Algunos días más tarde el gobierno estaba preso. Se fundaron por todas partes sindicatos y se prometieron elecciones libres al país. Sin conocer aún concretamente su resultado -y puesto que se ha discutido el carácter de la revolución haitiana debo decir que creo se desprendera de ella un bien real, ya que han conducido a un puesto esencial del gobierno a una de las personalidades más respetadas intelectual y moralmente: el etnólogo Dr. Price-Mars"(120). En el país donde el vudú, práctica de trance, es reconocido oficialmente, y donde éste es un motor revolucionario de autoidentificación étnica desde el pasado esclavista(121), la razón ilustrada del Siglo de las Luces se convierte igualmente en el motor de la Revolución(122). André Breton pregona en una isla despoblada de aborígenes y repoblada por africanos, es decir en ningún lado, y no obstante existente, el Surrealismo, que se vuelve espejo de sí mismo: LA

RECLAMACIÓN RACIONALISTA DE LA SUPERIORIDAD DEL PENSAMIENTO SALVAJE. Nos encontramos de nuevo ante la mitología rousseauniana, a mitad de camino entre el "buen salvaje" y el "contrato social". Nunca estuvo tan meridianamente claro el pensamiento bretoniano: "El surrealismo está relacionado con los pueblos de color, de una parte debido a que siempre ha estado a su lado contra todas las formas de imperialismo y bandidaje blanco(...); de otra parte, debido a que existen las más profundas afinidades entre el pensamiento llamado 'primitivo' y el pensamiento surrealista, puesto que ambos quieren suprimir la hegemonía de lo consciente, de lo cotidiano, para ir a la conquista de la emoción reveladora"(123).

Ese gran surrealista heterodoxo que fue Raymond Roussel centró dos de sus más importantes obras en el universo de lo fantástico africano. Nos referimos a "Impresions d'Afrique" y "Nouvel impresions d'Afrique". En la primera Roussel hace coincidir objetos fantásticos, máquinas y situaciones absurdas a propósito de la coronación del rey negro Talou VII; África aparece allí conformada por un espectáculo de crueldades, alquimistas, inventores, traidores, etc. que apuntan decididamente hacia lo grotesco(124). Es una experiencia que Roussel no puede extraer del contacto directo etnológico; nadie tan poco viajero como el Roussel que vive ensimismado, huyendo de las tertulias literarias y frecuentado en soledad las sesiones de vaudeville. La aventura de Roussel era personal, reconocía finalmente Breton después de haberle insistido en varias ocasiones para que se incorporara al grupo surrealista. Su preocupación esencial es la palabra mágica, ambigüa, provista o desprovista de sentido tanto da. "Las maquinarias de Roussel

no fabrican ser; mantienen las cosas en el ser. Su función consiste en hacer permanecer: conservar las imágenes, guardar la herencia y los derechos, preservar las glorias con su sol, ocultar los tesoros, registrar las confesiones, soterrar las admisiones; en una palabra mantener dentro de una campana (...). Pero también -para asegurar este mantenimiento más allá de los límites hacer pasar: franquear los obstáculos, atravesar los reinos, alborotar las cárceles y los secretos, reaparecer del otro lado de la noche, derrotar a los recuerdos dormidos, como lo hizo el célebre bloque de oro de Janël, cuyo franqueó tantos candados, silencios, conspiraciones, generaciones, cifras, y llegó a ser mensaje en la cabeza encascabelada de un bufón o una muñeca que habla sobre un almohadón" (125). Foucault a partir de Michel Leiris ha hecho ver el parentesco entre Roussel y Verne, al nutrirse ambos de los "lugares comunes quintaesenciados" de la imaginación popular. "Lo cierto es que no existe una obra menos viajera, más inmóvil que la de R.Roussel: nada se mueve allí, como no sea esos movimientos internos que fija de antemano el espacio cerrado de una máquina"(126). Los viajeros comparten una obsesión común por el retorno(127), la cual hace inútil su partida: "En estas figuras inauditas, que ellos -Verne y Roussel- no cesaban de inventar, volvían a encontrar los viejos mitos de la partida, de la pérdida y del retorno, correlativos con lo Mismo que se convierte en Otro y con lo Otro que era en el fondo lo Mismo, el de la recta prolongada al infinito que es también círculo idéntico"(128). Roussel en la alquimia del verbo,que analizamos en otro lugar, describe la aven

tura del explorador en su "psiqué", privándonos del viaje real, empero nutriéndose de la fantástica exótica: "Es chata la África poética de Roussel('A pesar de la puesta de sol, el calor seguía siendo abrumador en esa región de África próxima al Ecuador, y todos nosotros nos sentiamos muy molestos por el tiempo tempestuoso, que ninguna brisa alteraba')"(129). Descansa la chatez, la misma función del aparato del vaudeville, en "un inmenso aparato de muerte y de resurrección", según Foucault.

Antonin Artaud, esa otra figura paradigmática de la heterodoxia surrealista, antes de haber puesto su atención en México lo había hecho en Oriente: el "Teatro y su doble" toma el Lejano Oriente como asunto nodal. He aquí la diferencia fundamental: "El teatro balinés nos ha revelado una idea del teatro física y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él"(130). Hay que restituir el teatro a su función ritual no-verbal, romper con el efectivismo esteticista; nos hallamos en el otro extremo(¿?) del vaudeville rousseliano: "Las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida y de la realidad. En ellas encontramos algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad"(131). Su temprana ligazón al Teatro Jarry lo lleva a oponerse al teatro convencional. Pero, ¿dónde descubre Artaud el teatro balinés?. Según A.Virmaux, "ce que l'art nègre a fait pour la

peinture, les danses d'expression orientales peuvent le faire pour le théâtre: avant même la révélation du théâtre balinais à l'Exposition Coloniale de 1931, un spectacle de danses cambodgiennes à Marseille, en 1922, devant le temple d'Angkor reconstitué, avait vivement frappé le jeune Artaud"(132). Para Artaud el momento fundamental del teatro es el trance, si bien éste no es nunca apetito desenfrenado y "anárquico" de carácter dionisiaco, es trance calculado minuciosamente mediante un sistema cosmogónico pensado hasta el último detalle; ahí reside lo que le impresiona vivamente de las danzas balinesas: su gestualidad super estudiada. "Gagues des trances, escribe Virmaux, par des méthodes calculées: cette vue s'oppose à l'idée reçue selon laquelle la transe est hystérie incontrôlée, déchaînement aveugle d'un organisme qui ne se maîtrise plus. L'étude des sociétés primitives a montré qu'il n'eu était rien et confirmé par là l'intuition d'Artaud. Car les phénomènes de possession que nous appelons transes obéissent à des rites religieux précis(...). Les possessions rituelles 'sont provoquées par une culture dont on ne peut les dissocier et elles sont prévues dans le déroulement de la liturgie". Es el trance de los danzantes balineses que entran en estado de posesión. "Donnée en spectacle, la transe n'acquiert pas seulement une efficacité supplémentaire, elle permet à l'individu de découvrir et de conquérir son moi séparé"(133). Con el fin de alcanzar ese estado explora diversos medios; por ejemplo, sostiene Artaud, la restitución de la palabra en su sentido primigenio, mágico, contra el abuso de la palabra. "Trato de devolver al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica,

su esencial poder de encantamiento"(134). En el internamiento en Rodez Artaud descubre, tal que un iniciado en la lectura secreta de los libros sagrados, el origen del lenguaje, el Verbo, lo que debe ser dicho por el Poeta: "El pensamiento con que actúan los escultores no sólo actúa mediante las palabras escritas sino también ocultamente antes y después del escrito porque este pensamiento es una fuerza que está en el aire y en el espacio de todos los tiempos"(135). Por su similitud con las ideas artísticas artaudianas podemos pasar revista a una manifestación plástica del Oriente exaltado por Antonin. Recordemos que en su momento Artaud había dirigido una carta al Dalai Lama. Veamos la pintura tibetana: "Los thankas con representaciones visionarias poseen una fuerza expresiva mucho mayor que las piezas simplemente decorativas(...). Los thankas con representaciones visionarias servían para la meditación y la contemplación; sólo se hallaban por lo general en templos y monasterios y ante ellos meditaban los lamas de jerarquía superior. Los rollos eran pintados en una especie de trance y exigían del artista un perfecto dominio de la técnica y estructuración de la imagen"(136). Técnica y estructuración de la imagen común a todas las artes y al proceso de comunicación de las culturas religiosas quietistas -budismo y taoismo principalmente- orientales. Shin-T'ao, pintor taoista chino de la segunda mitad del XVIII decía, sobre la existencia de un "método" que, "es indudable que entre los antiguos existió el método, ya que sin él(círculos y cuadrados) no tendrían límites formales. Así, se verá que la 'pincelada única' no consiste solamente en establecer límites

a lo que no tiene límites, ni en poner límites con un "método". El método y la obstrucción no pueden coexistir. El método se crea con la pintura y elimina la obstrucción durante la creación. Cuando ni el método ni la obstrucción se interfieran, la naturaleza de las revoluciones del cielo y la tierra se comprenderán. De este modo se revela el principio de la pintura y se comprende plenamente el principio de la pincelada única"(137).

La apreciación del teatro,y en general del arte,en Artaud es esencialmente cruenta,transgresión del método y de la Norma en el paroxismo de su aprendizaje y de su cumplimiento: "Y para terminar así es como yo interpreto la acumulación de templos, sus cultos antagónicos, la respiración de las piedras, las extirpaciones sangrientas, la carrera de los coribantes, el aullido de los oráculos, los gruñidos del cielo, y todo ese ruido sagrado que sigue haciendo, doscientos años después de Cristo, la Siria de Heliogábalo cuyo celo casi satánico tiembla en medio de los ritos de sangre"(138). Esperma, sangre, tierra, crueldad, el momento fundacional a que aspira Artaud en tensión con lo apolíneo. Un teatro irresuelto, utópico, de trance, una escritura de idem. Henri Michaux, el empedernido viajero cercano al surrealismo, tuvo un contacto directo, sobre el terreno, del teatro balinés. "El-teatro-balinés está aún cerca de los demonios. Su música está llena de impaciencia, de temblor, de fiebre. Es satánico. Los títeres (en cuero recortado) se pelean con una violencia inaudita, rápida y exaltada. El actor da alaridos. La luz oscila constantemente, haciendo templar los personajes sobre la pantalla con una extraña vida palpitante, trepidante y eléctrica"

(139). Se refiere naturalmente al teatro de sombras balinés o Wayang-Koelit, pero tanto da: la teatralidad dionisiaca, "método sin-método", es el Teatro de la Crueldad inspirado en Oriente, en Siria, en México -ah!, los aztecas y sus cultos rituales de sangre-. Los chinos se encontrarían muy cerca de la teatralidad: "Sólo los chinos saben lo que es una representación teatral. Hace tiempo que los europeos no representan nada. Los europeos presentan. Todo está ahí en la escena. Todo, no falta nada, ni la vista desde la ventana. El chino, al contrario, coloca lo que significa la llanura, los árboles, la escalera, a medida que se requieren"(140). Apolo y Dionisios en el Oriente siempre, con el ritmo de interpretación que Artaud "sin conocer bien aún el teatro oriental, que le fue revelado por los balineses durante la exposición colonial de 1930, presentía ya lo que puede aportar al teatro el estudio del tono, que los occidentales suelen confundir con la intensidad de la voz. Estaba influenciado por la cábala, muy conocida también por Vitrac, cuya enseñanza se basa totalmente en el juego, la asociación o la oposición de las sílabas(o hasta de los fonemas) y, por lo tanto, en el análisis de la palabra considerada en sí misma, y no en sus relaciones con el pensamiento del autor"(141). Es el Verbo recobrado, donde se unen exotismo oriental y cábala, en una misma temporalidad, no por altamente ritualizada sobre sí misma, desprovista de crueldad. Tendencia hacia la unidad de la que está desprovisto en teatro occidental desde la tragedia griega, o lo que es más desde los misterios dionisiacos.

La autenticidad y la inspiración han sido buscados por el

surrealismo y anexos en las artes populares. Tengamos presente la dificultad existente para definir lo que el arte popular. Consideramos provisionalmente como tal todo tipo de producción de carácter artesanal, marcada por el anonimato del ejecutor y carente de pretensiones de "artisticidad". Justamente los surrealistas incorporaron estas artes a sus fuentes por el valor ornamental y evocativo que poseían, contradiciendo su función primigenia. Además, las incorporaron como un exotismo de segunda fila. Precisaban de "artistas populares", anónimos, de imaginación desbordante, aunque académicos en su factura, y encontraron el prototipo en el para muchos precursor, Henri Rousseau. Éste se nutría no tanto de la artesanía popular como de la imaginación también popular, deudora del individualismo, de la estulticia del común y de la ramplona fruición estética de Pierre Loti. Breton redescubre a H.Rousseau, como Picasso lo había descubierto con anterioridad: "Unos 20 años de que comenzara el período negro de Picasso, Rousseau había demostrado ya la riqueza y la fuerza primitiva que da la observación de ilustraciones. No es el exotismo geográfico o etnológico de su paisaje lo que determina la significación de su arte. También Delacroix, Fromentin, Ingres y Matisse pintaron motivos africanos y orientales. El mundo que descubrió Rousseau, el Colón de la pintura naïf, es el paraiso de lo primitivo. Plantas y seres fabulosos, hombres y cielo, todo sale de su infantil imaginación, de su sencilla y poética alma(...). Para Rousseau lo exótico significa, decididamente, poesía. El pintor con su realismo detallado, pero sus árboles y sus plantas no pertenecen a ninguna especie vegetal determinada. Y es secundario el hecho de que las hubiera ob-

servado en el Jardin des Plantes de París o en las tapicerías de Angers, ya que Rousseau no copia o imita ni el mundo formal del arte ni la naturaleza. Sus proporciones no corresponden al mundo visible, sino que son partes integrantes de su ser. El detalle es para él una función de la totalidad de la composición. Con armónica monumentalidad dispone la flora de forma que ofrezca un paisaje decorativo, estilizado, inesperado e inexistente, que él mismo inventa. Lo exótico de Rousseau no radica esencialmente en el tema. Sus paisajes franceses y sus cuadros urbanos llevan también acuñado el misterioso sello del exotismo arcaico"(143). El Aduanero comulga en el terreno dramático que también cultivó, aunque en menor medida, con la imaginación popular "más ingenua" descubriendo las maravillas de la cotidianeidad imaginaria. "Rousseau quiere dar una idea de realidad, con la cual penetra en lo imaginario. Cree hacer hablar a sus personajes como hablan los verdaderos campesinos, y crea un diálogo deliciosamente inverosímil. Cuenta Tzara que Rousseau, en sus manuscritos, escribió y firmó los billetes que se mandaban los amantes en la obra, como si fueran verdaderas cartas, papeles auténticos que se agregara a su documentación"(144). Una exposición celebrada en 1938 en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, redescubre lo naïf, que si bien en EE.UU. o en Francia estuvo ligado al anonimato de las clases populares, no así en Inglaterra, donde nació en los ocios de las clases altas. La explicación a esto último hay que buscarla por el lado más simple: "Desde la antigüedad hasta J.J.Rousseau, el concepto de edad de oro de la simplicidad y la autenticidad de los sentimientos se veía a través de la ventana de una civilización consolida-

da. Debido a la abundancia, la sencillez se convirtió en seducción; a causa de la saciedad de riquezas y lujo, se ansiaba lo natural"(145). El nombre de Rousseau, se encuentra por tres veces -Jean-Jacques, Teodoro y Henri-, según Bihalji-Merin, en esa vuelta a la inocencia primitiva. André Breton también amaba a Rousseau, Jean-Jacques claro.

VII. BREVE NOTA SOBRE EL SURREALISMO PERIFÉRICO.

Subtitulada: el surrealismo arraigado; por que arraigó ciertamente entre los exóticos, empezando por América. "El 'infierno', la vida ciudadana de los años veinte, totalmente física, antiburguesa, revolucionaria y romántica, adquirió en Harlem una nota especial: surgió aquí una generación de jóvenes talentos que tomó la música característica de la época, el jazz, como creación propia y pretendió identificarse con todas las diferentes corrientes intelectuales del momento. En Europa se comportaban como proletarios; en América se encontraron con lo que habían sido siempre. En Europa, enemigos de la civilización, escupían sobre los viejos valores burgueses; en América la axiología burguesa había obstruido la promoción de los hombres de color, supuestamente incapaces de civilización. En Europa había una embriaguez de exotismo, sensualidad, fuerzas, 'arte primitivo'; en Harlem esas realidades estaban hechas carne: la gente era exótica, sensual, llena de fuerza y primitiva"(146). También en los años veinte otro lugar de América, de mayoría negra, se encuentra bajo ocupación norteamericana. Haití había conocido a Toussaint Louverture y conocía al vudú; el indigenismo había, por consiguiente, de

llegar de una manera especial: "Dando un rodeo por París, las ondas de Harlem y el 'renacimiento negro' llegaron hasta Haití. Allí, a base de elementos de jazz, Dadá, 'arte negro', cubismo y Josefina Baker, se había formado un primitivismo tan mundano y pagado de sí mismo, que Tristán Tzara, a lo largo de su vida, afirmó haber descubierto la 'poesía negra'. Pero de tal moda se derivó una literatura africana en parte exótica y en parte con bases etnológicas"(147). Hubo precedentes en esa corriente exótica y anticivilizadora, entre los que podemos destacar la egregia figura del etnólogo Price, citado por Breton en sus entrevistas: "Se había sumergido en la historia africana, había imbuido a sus alumnos del orgullo de la herencia africana, había estudiado el vudú, la religión popular de Haití, y mantenido que ésta no era una reliquia despreciable de un primitivismo retrasado, sino el tesoro viviente de una cultura independiente, del que no había que avergonzarse y que, además, se tenía al alcance de la mano. A los jóvenes autores les recomendaba que se sumergieran en la viviente cultura indígena de Haití en lugar de andar a la caza de exotismos en un entusiasmo romántico por África"(148). El maestro que le había faltado a Harlem, según Jahn, estaba en Haití. Y en Cuba es Fernando Ortiz, un etnólogo influido por Frobenius y Spengler, quien lleva a cabo el descubrimiento indigenista.

A partir de aquí, en 1939, Aimé Cesaire y Senghor pueden lanzar su <u>negritud</u>, concepto polivalente, aunque por encima de todo "la negritud es la <u>herencia</u> cultural, los <u>valores</u> y el <u>espíritu</u> de la civilización negro-africana"(149). Cesaire

pronto se adhiere al surrealismo. Wifredo Lam y él van a ser dos personajes de singular relieve en el surrealismo periférico negro-caribeño. Vuelve Cesaire sobre "Una Tempestad" de W.Shakespeare con roles similares a los de los de Próspero, Calibán y Ariel, y escribe "La tragedia del rey Christophe". Antiguo compañero de Toussaint Louverture, Christophe se hace coronar rey, emulando a los reyes europeos, y establece su corte palaciega al norte de Haití. Allí en lo más alto de su tragedia por construir un híbrido cortesano a imitación de Europa, acaba por volverse hacia Africa; en la ceremonia vudú que precede al final dice Christophe: "Dioses de África/ ¡Loados!/ Cuerda de la sangre flagelada/ padre cautivador de la sangre/ alobó/ África en mi lugar de orígen/ alobó/ Congo, impetuoso colibrí en el embudo flor de estramonio, siempre me ha maravillado que un cuerpo tan débil pudiera soportar el paso de carga de ese corazón que late, sin estallar. África ¡con tu cuerno gibante llama mi sangre!¡Y que se despliegue con toda la envergadura de un dilatado pájaro! !No estalles, jaula de mi pecho!"(150). El vudú remite a los ancestros cuando Christophe culmina su tragedia. Bataille encontraba ahí la colusión entre lo orgiástico y lo racional: "Las colectividades de color, una vez liberadas de toda superstición y de toda opresión, representan en relación a la heterología, no sólo la posibilidad, sino la necesidad de una organización adecuada. Todas las formaciones que tienen como fin el extásis y el frenesí(ejecución espectacular de animales, suplicios parciales, danzas orgiásticas, etc.) no tendrían ningún motivo para desaparecer el día en que una concepción hetero-

lógica de la vida humana sustituyera a la concepción primitiva; lo único que puede ocurrir es que se transformen generalizándose, bajo el impulso violento de una doctrina moral de origen blanco enseñada a los hombres de color por todos los blancos que han tomado conciencia de la abominable inhibición que paraliza las colectividades de su raza. Sólo a partir de la colusión de una teoría científica europea y de la práctica negra pueden desarrollarse las instituciones que servirán definitivamente de salida, sin más límites que los de las fuerzas humanas, a los impulsos que hoy exigen la Revolución por el fuego y por la sangre de las formaciones sociales de todo el mundo"(151). El exotismo revolucionario, si nos es lícito denominar así al fenómeno, deviene salvación del intelecto del hombre occidental opuesto en todos los órdenes a la racionalidad que lo engendró. Hyppolite y otros naïfs haitianos constituyeron el fundamento del surrealismo popular. Penetramos directamente en el terreno del surrealismo bretoniano, orientado hacia lo maravilloso. Octavio Paz lo ha dicho: "El otro, nuestro doble, niega la ilusoria coherencia y seguridad de nuestra conciencia, ese pilar de humo, que sostiene nuestras arrogantes construcciones filosóficas y religiosas. Los otros, proletarios y esclavos coloniales, mitos primitivos y utopías revolucionarias, amenazan con no menor violencia las creencias e instituciones de Occidente. A unos y a otros, a Fourier y al papúa de Nueva Guinea, Breton les da la mano. Rebelión y revelación, lenguaje y pasión, son manifestaciones de una realidad única. El verdadero nombre de esa realidad también es doble: inocencia y maravilla"(152). Pro-

letario, salvaje y loco forman el entramado de la exclusión. En la reivindicación de la diferencia el surrealismo fue la avanzadilla.

Empero el surrealismo afloró igualmente en zonas del planeta donde si bien el exotismo no estaba a la orden del día, la imaginación surrealista autóctona pudo ver su diferencialidad a partir del espacio abierto por lo imaginario exotista. En Iberia la región aragonesa es paradigmática por habernos aportado la persona de Luis Buñuel, golpeado por lo más singular de ésta: la sequedad de los campos baldíos habitados por unos campesinos asilvestrados. Siguiendo la óptica de Buñuel arraigó allí una escuela surrealista que se nutría de sus propios fantasmas y paisajes. El "método" surrealista ayuda a redescubrirse a los periféricos occidentales también(153).

VIII.- MITO Y UTOPIA EN EL SURREALISMO.

En algunos momentos Breton arguyó que "el surrealismo está relacionado con los pueblos de color, de una parte, debido a que siempre ha estado a su lado contra todas las formas de imperialismo y bandidaje blanco, tal como lo testimonian los manifiestos publicados en París contra la guerra de Marruecos, contra la exposición colonial, etc.; de otra parte, debido a que existen las más profundas afinidades entre el pensamiento llamado 'primitivo' y el pensamiento surrealista, puesto que ambos quieren suprimir la hegemonía de lo consciente, de lo cotidiano, para ir a la conquista de la emoción reveladora" (154). El surrealismo ha tenido el mérito, como nos lo indica M.Brion, de haber vuelto las artes hacia el yo reinventor de

los mitos: "Le processus de la représentation chez les surréalistes consiste dans la reproduction d'une image intérieure, absolument indépendante de toute incitation exterieur qui utilise soit des formes purement imaginaires, non-naturelles, soit le rapprochement de figures imaginaires et de formes naturelles, soit la déformation, la métamorphose ou la transfiguration du nature en imaginaire. Le retour au sujet dérive de ce que les peintres surréalistes reçoivent l'image en tant que phénomène du rêve nocturne, du rêve éveillé, de formulations visibles de l'inconscient, de jaillissements spontanés et incontrôlables des sources les plus mystérieuses de l'inspiration"(135). Marcel Brion remite al psicoanálisis que late bajo los sueños evocadores, y nosotros añadimos la otredad bajo sus manifestaciones esotéricas o exóticas, que no deben ser desveladas por sagradas o mistéricas: "Puede que también exista, en el inconsciente, una tendencia a honrar a los seres y a las cosas en razón inversa a la proximidad en que nosotros, desde el lado que fuere, nos sentimos respecto a ellas: así el indio hopi de Arizona, que sólo sabe dar golpes y malos tratos al perro y al asno, animales familiares, sitúa al crótalo en el centro mismo de lo sagrado; así, el bestiatio surrealista, sobre todas las demás especies, acuerda la preeminencia a los tipos fuera de serie, de aspecto aberrante o final de especie, como el ornitorrino, la mantis religiosa o el oso hormiguero. Hay siempre, en definitiva, una esquina del velo que exige expresamente no ser levantada, y piensen lo que quieran los imbéciles, ésta es la condición misma del encantamiento. Nunca reconocerán bien/ a los/ Mayas tales son

las palabras un tanto sibilinas en sí, con las que termina la 'Carta-Oceáno' de Guillaume Apollinaire. Ellas dan cuenta de la parte de enigma en la emoción que nos depara la obra de arte, parte en la que, de buen o mal grado, no puede menos que reconocerse la parte del león(...) la parte de la esfinge"(156). En la tensión velar-desvelar, el surrealismo se une con la estructura misma de la magia, al fin y a la postre del pensamiento primitivo. Sin embargo, la duda nos asalta: "¿Acepta -el surrealismo- siquiera esa conciencia primitiva de la que tantas veces nos habla?. Evidentemente, como señala Monnerot 'lo surreal o lo maravilloso que los surrealistas pretenden, puede evocar, sin inadmisible abuso de lenguaje, el mundo imaginario-real de algunos primitivos y nos asaltan las analogías entre lo que viven éstos y a lo que aspiran aquéllos'. Resulta que vivir y aspirar a suponer actitudes muy diferentes. Mientras que para los primitivos, 'entre lo surreal y la vida ordinaria no hay escisión sino continuidad'...'el surrealista, apenas invoca a la experiencia posible, es para ponerla en contra de la vida cotidiana y los marcos sociales que la abarcan, la determinan y no toleran nada fuera de ella'. Para el primitivo, lo insólito es 'más frecuentemente nefasto que fasto'; para Breton, despierta la esperanza. Luego hay convenir en que, al igual que no es religiosa, la conciencia surrealista tampoco es primitiva; el recurso surrealista a la conciencia primitiva, no nos permite descubrirnos sino a nosotros mismos" (157). Esa perifrasis de Alquié sobre lo manifestado por el martiniqués J.Monnerot, es elocuente y nos indica cuan utópica se ha vuelto la pretensión de acercar pensamiento científico y pensamiento salvaje, a menos que actuemos dentro del

sabio mecanismo de la magia que vela y desvela, ocultándonos la inexistencia de la "inocencia perdida" y mostrándonos a la vez su existencia. En la parabola que describimos hallamos al Mago, creador o reinventor, según Marcel Brion, de mitos y utopias. Se pregunta muy astutamente M.Tarn tras la muerte real de Breton: "Si le surréalisme n'a pas reculé devant Freud y Marx, n'aurait-il pas finalement reculé devant Durkheim, Mauss et Lévi-Strauss?. L'ethnologie, en effet, qu'avait-elle fait de 'l'autre' et de 'l'ailleurs'?(158). La etnología, efectivamente, poniendo sus manos sobre la otredad, reflexionando sobre esta, acaba por vaciar al pensamiento mágico, llamese científico o primitivo, de sus fuerzas, al menos provisionalmente. Breton había revisto adoptar el papel de etnólogo, de lo cual sólo nos quedó en"Arcane-17" un pequeño acercamiento al ritual hopi, pronunciándose en contra de una interpretación positivista del mismo: "L'interprétation positive, dont je dénonce ici le caractère accaparant et intolérant, ne saurait passer que pour une des branches de l'interprétation historique générale, à elle seule déjà restrictive de l'interprétation ethnique qui part de la même souche. Sans pouvoir suivre dans la voie spiritualiste où ils s'engagent aucun des auteurs qui ont entrepris de rendre compte des mythes non de l'extérieur mais du dedans et sans pouvoir, par suite, accepter le détail de leur classification, je dois reconnaître que seule cette classification s'est montrée jusqu'ici assez large pour embrasser les divers modes d'invasion d'une doctrine religieuse et justifier de la foi persistente qui a pu être mise en elle"(159).

El eterno viajero Henri Michaux exclamaba en su peripecia

ecuatoriana, tan afanosamente buscada: "Ahora mi convicción es firme. Con este viaje la pifié. Viajar, más que enriquecedor, es mundano, te pone 'al día', te convierte en un buscador de lo exótico, de lo premiable, con ese aire tonto de jurado de premios de belleza. El aire espabilado también. No vale mucho más. Se encuentra igual la propia verdad mirando cuarenta y ocho horas cualquier tapiz de pared"(160). Triste constatación de que el exotismo como Mito y como Utopia sólo existe en el post-surrealismo en nosotros mismos o en otros planetas. "Si dentro de cien años -dice Michaux- no hemos conseguido estar en relación con otro planeta(no dudo de que lo alcancemos), la humanidad está perdida(¿O se dará entonces la relación con el interior de la Tierra?). No hay quien viva, estallamos, guerreamos, lo hacemos todo mal, no podemos mantenernos más sobre esta corteza. Sufrimos mortalmente; padecemos la dimensión, el porvenir de la dimensión de la que estamos privados, ahora que hemos recorrido hasta la saciedad el globo"(161). En cualquier caso el artista es doble: viaja, ejecuta y exorcisa esa ejecución: "Algo de esa misma liberación del temor y la aflicción debe atribuirse también a los artífices primitivos. En algunas tribus supersticiosas los ejecutantes del ritual gozan el beneficio de conjuros especiales que les protegen contra los terrores que administran. Los encantadores de serpientes no temen a las serpientes venenosas que manejan, y él escultor mexicano difícilmente habría conseguido hacer que sus dioses inspirasen un terror tan efectivo si él se hubiera visto dominado por ese temor cuando esculpía la piedra"(162). Párrafo por lo demás relativamen

to falso pues no es preciso una actitud religiosa para pintar los mejores cuadros del género, sino muy al contrario la historia del arte nos muestra numerosos casos de artistas de tema religioso cuyo comportamiento personal dejaba mucho que desear. El Surrealismo se nutrió, por consiguiente, de la Diferencia antropológica, exótica en definitiva, con menos presencia efectiva, empero con una latencia rota con la reivindicación racionalista de la otredad, nacida en Durkheim y probablemente enterrada en Lévi-Strauss conforme al ritual etnológico. Ahora el Surrealismo deviene Diferencia interior, mito pasadista de la edad de oro en que algunos pocos hombres occidentales dejaron hablar al Otro, aún manteniendo la doblez inicial. Y quién no pudiera ser calificado de artaudiano.

NOTAS

(1) M.NADEAU. Historia del surrealismo. Barcelona, 1972, pp. 15-16.

(2) N.STONE. La Europa transformada. 1878-1919. Madrid, 1985, p.388.

(3) Prólogo de G.J.B. a APOLLINAIRE. Poesía completa. Barcelona, 1980, tomo I, p.12.

(4) G.APOLLINAIRE. Poesía completa. Tomo III, Op.cit. pp. 266-268.

(5) EZRA POUND. Memoria de Gaudier-Brzeska. Barcelona, 1980, p.1.

(6) A.BRETON. Antología del humor negro. Barcelona, 1972, p. 337.

(7) F.CALVO SERRALLER. "La teoría artística del Surrealismo", en A.BONET CORREA(ed.). El Surrealismo. Madrid, 1983,p.28.

(8) G.BALANDIER. Antropo-lógicas. Barcelona, 1975, p.69.

(9) E.WISKEMANN. La Europa de las dictaduras. 1919-1945. Barcelona, 1983, 4ªed., pp.7-8.

(10) J.A.RAMIREZ. "La ciudad surrealista", en A.BONET CORREA. Op.cit. p.76.

(11) L.ARAGON. El campesino de París. Barcelona, 1979, p.76.

(12) Ibídem, pp.18-19.

(13) A.BRETON. Nadja. Paris, 1984, pp.87-88.

(14) M.NADEAU. Op.cit. pp.88-89.

(15) H.LEFEBVRE. La revolución urbana. Barcelona, 1980, 3ªed. p.45.

(16) G.DUROZOI-B.LECHERBONNIER. El Surrealismo. Madrid, 1974, p.27.

(17) Ph.SOUPAULT."Souvenirs"en LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE.

"André Breton(1896-1966) et le mouvement surreáliste", nº 172, Paris, 1967, p.667.

(18) H.BALL. Crítica de la inteligencia alemana. Barcelona, 1971, p.16. Prólogo de G.-K. KALTENBRUNNER.

(19) H.RICHTER. Historia del Dadaísmo. Buenos Aires, 1973,pp. 15-16.

(20) H.BALL. Op.cit. p.89.

(21) T.TZARA. Siete manifiestos Dadá. Barcelona, 1979, p.27.

(22) F.T.MARINETTI. Manifiestos y textos futuristas. Barcelona, 1978, p.210.

(23) T.TZARA. Op.cit. p.21.

(24) H.RICHTER. Op.cit. p.22.

(25) Citado por H.RICHTER. Op.cit. pp.23-24.

(26) G.ALLARD-P.LEFORT. Le masque. Paris, 1984, p.30.

(27) Ibidem, p.32 y ss.

(28) Ibidem, p.45.

(29) H.RICHTER. Op.cit. p.87.

(30) T.TZARA. Op.cit. p.38.

(31) Ibídem, p.7.

(32) H.RICHTER. Op.cit. p.65.

(33) G.DE TORRE. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, 1974, tomo I, p.327.

(34) M.NADEAU. Op.cit. p.38.

(35) G.RENZO MORTEO-I.SIMONIS. Teatro Dadá. Barcelona, 1971, p.14.

(36) Ibídem, p.17.

(37) Ibídem, pp.28-29.

(38) H.LEFEBVRE. "1925", en N.R.F. nº172, p.713.

(39) H.RICHTER. Op.cit. p.194.

(40) A.BRETON. Manifiestos del Surrealismo. Madrid, 1969, p.70.

(41) F.PICABIA. Caravanserail. Barcelona, 1977, p.25.

(42) Ibídem, p.95.

(43) V.COMBALÍA DEXEUS. "El descrédito de las vanguardias", en AA.VV. El descrédito de las vanguardias artísticas. Barcelona, 1980, p.117.

(44) G.DUROZOI-B.LECHERBONNIER. Op.cit. p.11.

(45) A. FAIVRE. "El esoterismo cristiano de los siglos XVI al XIX", en H-C. PUECH(ed.). Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes. Vol.II. Madrid, 1981, pp.307-308.

(46) A.BRETON. La llave de los campos. Barcelona, 1976, p.14.

(47) R. y M. WITTKOWER. Nacidos bajo el signo de Saturno. Madrid, 1982, p.88.

(48) J.VAN LENNEP. Arte y Alquimia. Madrid, 1978, p.260.

(49) G.DUROZOI-B.LECHERBONNIER. André Breton, la escritura surrealista. Madrid, 1976, p.93.

(50) R.ROUSSEL. Cómo escribí algunos libros míos. Barcelona, 1973, p.25.

(51) M.CALVESI. "La tradiziones esoterica in Duchamp e nel Surrealismo", en AA.VV. Studi sul surrealismo. Roma, 1977, pp.136-137.

(52) Ibídem, p.138.

(53) S.MARCHÁN FIZ. La estética en la cultura moderna. Barcelona, 1982, pp.300-301.

(54) V.M.SCHNEEDE. René Magritte. Barcelona, 1978, p.33.

(55) Ibídem, p.40.

(56) G.PICON. "Pintar, o bien escribir...", en AA.VV. La práctica de la pintura. Barcelona, 1978, p.26.

(57) Según Michel Foucault "ceci n'est pas une pipe" de Magritte se encuentra en la tradición milenaria del caligrama: "El caligrama es, por consiguiente, tautología. Pero en oposición a la retórica -la cual juega con la plétora del lenguaje- utiliza la posibilidad de decir dos veces las mismas cosas con palabras diferentes: se aprovecha de la sobrecarga de riqueza que permite decir dos cosas diferentes con una sola y misma palabra; la esencia de la retórica radica en la alegoría. El caligrama se sirve de esa propiedad de las letras de valer a la vez como elementos lineales que podemos disponer en el espacio y como signos que hemos de desplegar según la cadena única de la sustancia sonora. En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite representar la cosa. De ese modo el caligrama pretende borra lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer"(M.FOUCAULT. Esto no es una pipa. Barcelona, 1981, pp.33-34). Más allá del pictograma y del ideograma, por más que éstos signifiquen códigos de difícil lectura para el no iniciado, "egiptólogos" o "asiriólogos", especialistas en desvelar misterios.

(58) J.VAN LENNEP. Op.cit. p.262.

(59) A.BRETON. Manifiestos... Op.cit. p.30.

(60) S.FREUD. El malestar de la cultura. Madrid, 1979, 5ªed., p.86.

(61) G.DUROZOI-B.LECHERBONNIER. Op.cit. p.118.

(62) A.BRETON. Les vases comunicants. Paris, 1970, p.135.

(63) Ibídem, pp.170-171.

(64) M.RAYMOND. De Baudelaire al Surrealismo. Madrid, 1983, 1ªreimp. p.259.

(65) G.ROHEIM. Magia y esquizofrenia. Barcelona, 1982, p.79.

(66) Ibídem, p.201.

(67) C.LÉVI-STRAUSS. El totemismo en la actualidad. México, 1971, 1ªreimp. p.11.

(68) A.ARTAUD. "El ombligo de los limbos", en El Pesa-nervios. Madrid, 1976, p.27.

(69) J.DERRIDA. "La palabra soplada", en KRISTEVA-DERRIDA. El pensamiento de Antonin Artaud. Buenos Aires, 1975, p.117.

(70) E.KRIS. Psicoanálisis del arte y del artista. Buenos Aires, 1964, 2ªed., p.66.

(71) Ibídem, p.68.

(72) S.KOFMAN. El nacimiento del arte. Buenos Aires, 1973,pp. 43 y ss.

(73) A.BRETON. Les vases ...Op.cit. p.65.

(74) E.CODIGNOLA/ "Alla portata di tutti gli inconsci...", en AA.VV. Studi...Op.cit. p.146.

(75) C.LÉVI-STRAUSS. El pensamiento salvaje. México, 1972, 2ª reimp. p.30.

(76) H.MICHAUX. Modos del dormido, modos del que despierta. Barcelona, 1974, p.152.

(77) F.ALQUIÉ. Filosofía del surrealismo. Barcelona, 1974,pp. 165-166.

(78) G.DURAND. Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid, 1981, p.179.

(79) Citado en S.KOFMAN. Op.cit. p.125.

(80) J.LACAN. "Le probleme du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience", en Studi sul...Op.cit. pp.195-196.

(81) A.GONZÁLEZ GARCÍA. "El método paranoico-crítico", en AA.VV. El Surrealismo. Op.cit. p.179.

(82) G.HOCKE. Labyrinthe de l'art fantastique. Paris, 1967,p.71.

(83) Ibídem, pp.72-73.

(84) Ibídem, pp.206-207.

(85) J.C.JENSEN. Caspar David Friedrich. Vida y obra. Barcelona, 1980, p.228.

(86) A.BRETON. "Situación surrealista del objeto", en A.BRETON. Documentos políticos del surrealismo. Madrid, 1973, pp.32-33.

(87) A.BRETON. La llave...Op.cit. p.23.

(88) M.BRION. Art fantastique. Paris, 1961, p.226

(89) Ibidem, p.261.

(90) J.A.RAMIREZ. "La ciudad surrealista", en AA.VV. El Surrealismo. Op.cit. p.71.

(91) M.LEIRIS. Edad de hombre. Bracelona, 1976, pp.167-168.

(92) A.BRETON. La llave... Op.cit. p.196.

(93) Ibídem, pp.197 y ss.

(94) L.MARIN. Utópicas. Juegos de espacios. Madrid, 1975

(95) D.PEREZ MINIK. Facción española surrealista de Tenerife. Barcelona, 1975, p.13.

(96) Ibidem, pp.76-77.

(97) A.BRETON. L'amour fou. Paris, 1984, pp.101-102.

(98) D.PEREZ MINIK en E.WESTERDAHL. Oscar Domíngue. Madrid,

1971, p.43.

(99) A.BRETON. Nadja. Op.cit. pp.146-149.

(100) Creemos nosotros, sin embargo, que en el surrealismo hay una fuerte dosis romántica, que nos lo indica, por ejemplo, la idealización del "amour fou", de la mujer en definitiva, identificada con el andrógino primordial de la Alquimia. Vid. X.GAUTHIER. Surréalisme et sexualité. Paris, 1971, pp.71 y ss.

(101). R.DESNOS. La liberté ou l'amour!. Paris, 1982, p.49.

(102) Ibídem, pp.97 y ss.

(103) L.M.SCHNEIDER. México y el surrealismo. México, 1978, p.45.

(104) A.ARTAUD. La Cultura India. Barcelona, 1979, p.81.

(105) L.M.SCHNEIDER. Op.cit. p.97.

(106) A.ARTAUD. Los Tarahumara. Barcelona, 1977, 3ªed. p.26.

(107) Ibídem, p.51.

(108) P.T.FURST. Alucinógenos y cultura. México, 1980, pp.231-232.

(109) J.KRISTEVA. "El sujeto en proceso", en KRISTEVA-DERRIDA. El pensamiento...Op.cit. pp.46-47.

(110) A.BRETON. El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones. Barcelona, 1977, p.186.

(111) L.M.SCHNEIDER. Op.cit. pp.136-137.

(112) A.BRETON. Antología del... Op.cit. p. 11.

(113) A.ARTAUD. "Carta a Jean Paulhan, 23-abril-1936. México", en Textos.1923-1946. Buenos Aires, 1976, p.63.

(114) A.BRETON. Puntos de vista y... Op.cit. pp.190-191.

(115) A.BRETON. "De límites nos fronterizos del surrealismo", en BRETON-ARAGON. Surrealismo frente a realismo socialis-

tas. Barcelona, 1978, 2ªed. p.15.

(116) A.BRETON. Puntos de vista y manifestaciones... Op.cit. p.206.

(117) R.BENEDITH. El hombre y la cultura. Barcelona,1971

(118) A.BRETON. Puntos de vista y manifestaciones...Op.cit. p.206.

(119) R.BASTIDE. "los cultos africanos", en AA.VV. Movimientos religiosos derivados de la aculturación. Madrid, 1982, p.57.

(120) A.BRETON. Puntos de vista y manifestaciones...Op.cit. pp.248-249.

(121) R.BASTIDE. El próximo y el extraño. Buenos Aires,

(122) M.DUCHET. Antropología e historia en el iglo de las Luces. México,

(123) A.BRETON. Puntos de vista...Op.cit. p.239.

(124) R.Roussel hace coincidir objetos fantásticos, máquinas y situaciones absurdas con el continente negro. El motivo aparente, lo grotesco africano, es decir una coronación, la del rey Talou VII, a la cual asiste un grupo de europeos, estupefactos ante este teatro de la crueldad poblado por alambristas, traidores, alquimistas, máquinas infernales, etc. Y sin embargo lo grotesco no forma parte de la experiencia del viajero que se aventura en el África tenebrosa. Es la experiencia de quien se muestra fascinado por el vaudeville. Cfr.R.Roussel. Impressions d'Afrique. Paris, 1963, p.66.

(125) M.FOUCAULT. Raymond Roussel. Buenos Aires, 1973, p.91.

(126) Ibídem, p.93.

(127) "El explorador va para volver. Una vez visto, recorrido

y nombrado el paisaje remoto, no tiene sentido hacerse gravoso en él. Hay que volver a la metropolí, volver a dar cuenta de los nombres auténticos de las cosas descubiertas(...). Vuelve porque el explorador necesita un centro, un lugar cuyo descubrimiento le preceda y desde cuya distancia se valore lo por él descubierto. El explorador no es un nómada, ni un vagabundo: ante todo no es un desterrado(...). El explorador vuelve a su patria conquistada, a la patria que se ha forjado desde lejos y cuya plenitud acogedora equivale al esfuerzo desplegado para alejarse y retornar a ella. En el fondo, el explorador nunca sale de su civilización, de su país, pasea la mirada curiosa y replegada de lo cotidiano sobre lo exótico(...). En el fondo, el explorador es un hombre de interior, de club(...)". F.SAVATER. "Descripción del explorador", en Revista Hiperión. nº1.Los Viajes. Madrid, 1978, p.10.

(128) M.FOUCAULT. R.Roussel. Op.cit. p.94.

(129) Ibídem, p.60.

(130) A.ARTAUD. El teatro y su doble. Barcelona, 1980, 2ªed. p.77.

(131) Ibídem, p.67.

(132) A.VIRMAUX. Antonin Artaud et le théâtre. Paris, 1970, pp.63-64.

(133) Ibídem,pp.79-80.

(134) A.ARTAUD. El teatro...Op.cit. p.126.

(135) A.ARTAUD. "Carta a A.Mansson. 21-II-1944", en Cartas desde Rodez. Tomo I. Madrid, 1975, p.168.

(136) H.E.R.MARTIN. El arte tibetano. Barcelona, 1980, p.80.

(137) SHIH-T'AO. "La profunda ley del universo", en L.RACIONERO. Textos de estética taoista. Barcelona, 1975, pp. 92-93.

(138) A.ARTAUD. Heliogábalo o el anarquista coronado. Buenos Aires, 1972, p.124.

(139) H.MICHAUX. Un bárbaro en Asia. Barcelona, 1978, p.178.

(140) Ibídem, p.224.

(141) H.BEHAR. Sobre el teatro dadá y surrealista. Barcelona, 1971, p.128.

(143) O.BIHALJI-MERIN. El arte naïf. Madrid, 1978, pp.38-39.

(144) H.BEHAR. Op.cit. pp.56-57.

(145) O.BIHALJI-MERIN. Op.cit. p.199.

(146) J.JAHN. Las literaturas neoafricanas. Madrid, 1971, p. 235.

(147) Ibídem, p.261.

(148) Ibídem, p.263.

(149) L.Seghor. Citado en J.JAHN. Las literaturas...Op.cit.p. 298.

(150) A.CESAIRE. La tragedia del rey Christophe. Una tempestad. Barcelona, 1972, p.107.

(151) G.BATAILLE. "El valor de uso de D.A.F.Sade", en Obras Escogidas. Barcelona, 1974, pp.261-262.

(152) O.PAZ. La búsqueda del comienzo. Madrid, 1974, pp.45-46.

(153) Hubo otros grupos en menor medida exóticos, pero encandilados igualmente con el diverso grado de exotismo que pudiese transmitir su entorno. Aragón es paradigmático, por habernos aportado la persona de Luis Buñuel, golpeado con la sequedad de los campos baldíos habitados por

campesinos asilvestrados. Una pequeña escuela surrealista arraigó allí. Vid. M.PEREZ-LIZANO. Surrealistas plásticos aragoneses. 1929-1979. Zaragoza, 1980.

(154) A.BRETON. El Surrealismo...Op.cit. p.239.

(155) M.BRION. Op.cit. pp.224-225.

(156) A.BRETON. La llave...Op.cit. pp.153-154.

(157) F.ALQUIÉ. Op.cit. pp.183-184.

(158) N.TARN. "Non un passe, mais un avenir", en N.R.F. nº172, Op.cit. p.949.

(159) Breton siguiendo las investigaciones sobre el pensamiento colectivo y sus mitos, también observa el ceremonial hopi durante su estancia en Estados Unidos, pronunciándose contra la interpretación positivista del mismo, paso inicial para la marginación "exótica" del Mito: "L' interprétation positive,dont je dénonce ici le caractère accaparant et intolérant, ne saurit passer que pour une des branches de l'interprétation historique générale, á elle seule déjà restrictive de l'interprétation ethnique qui part de la même souche. Sans pouvoir suivre dans la voie spiritualiste où ils s'engagent aucun des auteurs qui ont entrepris de rendre compte des mythes non de l'extérieur mais du dedans et sans pouvoir, par suite, accepter le détail de leur classification, je dois reconnaître que seule cette classification s'est montrée jusqu'ici assez large pour embrasser les divers modes d'invasion d'une doctrine religieuse et justifier de la foi persistante qui a pu être mise en elle". A. BRETON. Arcane-17. Paris, 1975, pp.104-105.

(160) H.MICHAUX. Ecuador. Diario de un viaje. Barcelona, 1983,

pp.92-93.

(161) Ibídem, p.30.

(162) E.WIND. Arte y anarquía. Madrid, 1967, p.38.

CAPÍTULO VII

LA VANGUARDIA EN LATINOAMÉRICA.

I.- FIN DEL COSTUMBRISMO LATINOAMERICANO: DE LA DEPENDENCIA CULTURAL A LA CONCIENCIA CONTINENTAL.

Latinoamérica ha sido ignorada en lo referente a la producción intelectual hasta un hoy muy reciente. Posiblemente lo haya sido como conjunto desde hace un siglo y medio: sus escaramuzas políticas, lo de más notoriedad en la modernidad, no han pasado de ser batallas de provincias, ¡y qué provincias!. Cuanto no más sus producciones intelectuales. Razones hay para ello: el costumbrismo, con características "kitsch", se implantó entre las élites del continente, viéndose las modas metropolitanas a años vista. Pero, si el costumbrismo es el magma latente, las élites conciben con antelación la modernidad con "un estilo que hoy llamaríamos 'internacional': el estilo neoclásico, que si ciertamente se avenía a la modernidad y era paladina expresión de la voluntad de progreso, cancelaba en aquellas naciones, que lo habían tenido el pasado barroco colonial, en lo que éste tenía de 'pasado', pero también en lo que tenía de 'propio'(1). El problema es más profundo que la sola localización en las tramas artísticas:América ha sido la Colonia por excelencia, allí donde se ha superpuesto a la sociedad indígena, una sociedad diferenciada, con sus diversas gradaciones de mestizaje. En este cuadro , qué modificaciones ha operado la Independencia?.

Según O.Fals Borda, habiendo producido la Guerra de Liberación(1809-30) grandes disturbios sociales, políticos y económicos, sin embargo "no surgió casi ninguna discrepancia estructural que distinguiese la nueva era de la época colonial recién pasada"(2). Los sistemas jerárquicos y simbólicos,

tanto de las clases superiores como inferiores e indígenas, permanecieron en buena parte inmutables. Las élites, recién emancipadas de la metropolí, gestaron a partir de sí mismas el gusto artístico hegemónico, y a la par su contestación, a partir de las antiélites surgidas de ellas. Las antiélites habían cumplido en América Latina las siguientes funciones:

"1/iniciar la creación y difusión de antivalores y antinormas dentro del orden social establecido; 2/servir como punto de referencia a otras colectividades rebeldes ubicadas en los diferentes niveles o estratos de la sociedad; 3/retar a los grupos dominantes desde dentro, utilizando sus propias armas y procedimientos"(3).

Sin embargo, después de la correspondiente etapa de iconoclastia, las antiélites, correspondiendo a su orígen, serán asimiladas, bajo la formula positiva de haber modificado las relaciones de poder en el interior de la élite gobernante, o simplemente por una reacción interna de asimilación sin más. La producción literaria y plástica del período de la Independencia(1800-1860) es poco relevante. La antiélite intelectual alcanzará su importancia al oponerse al neoclasicismo de fundamento ilustrado con el costumbrismo romántico: "Bello había proclamado la indepencia intelectual de América en 1823; los jóvenes, ahora, estimaban que el intento no se había cumplido sino en parte: los asuntos, en las obras de Bello, Olmedo, Heredia, eran de América, pero el estilo procedía del clasicismo académico de Europa. Ahora el romanticismo proponía a cada pueblo la creación de su propio estilo, con apoyo de sus tradiciones propias. A eso tendieronlos escritores jóvenes, en

el Río de la Plata y en los demás países de la América española: si no salieron con su empeño, fue porque los estilos no se crean fácilmente a voluntad; abandonaron las normas y los modelos clasicistas, pero en las formas que trataron de inventar se discernían influencias de los románticos europeos. A veces, el sabor criollo, de América, brotaba en su pluma cuando menos lo notaban. Por lo que respecto a los temas sí puede decirse que emprendieron una exploración metódica de sus propias tierras: el paisaje, desde las cordilleras inaccesibles hasta las llanuras interminables; la tradición indígena, la tradición colonial, y entre ambas el choque de la conquista; las hazañas de la Guerra de independencia y sus ideales de libertad y de progreso; las costumbres del campo y de la ciudad"(4). La antiélite romántica habiendo desplazado en la hegemonía intelectual a la élite, determina el "gusto" americano reconcentrándolo sobre sí mismo: un reflejo especular sin incidencia en las clases populares,y mucho menos en las indígenas, cuya condición y autoconciencia no varían. Y sin embargo, desde aquí podemos diferenciar dos evoluciones, la de aquella América en cuya base histórica hallamos pueblos evolucionados en alto grado(incas, mayas, aztecas...), y aquella otra cuyo sustrato indigenista se encuentra muy mitigado por razones diversas, aún en debate apasionado. Lo constatable es que la América hispana de las altas culturas y la América de las culturas menos evolucionadas, siguen caminos diferenciados. Quizás una de las razones más poderosas para comprender el desplome antillano y la continuidad indígena de México, la encontremos justamente en los rasgos evolutivos de una cultu

ra no-urbana a una urbana, estadios en los que respectivamente sufrieron la influencia europea.

En cualquier caso, la oposición Barbarie/Civilización, expresión final de la otredad americana, surgirá de mano de la literatura, en pleno auge del descubrimiento costumbrista. Será la otra cara del marasmo. Decía Domingo F. Sarmiento, con el pensamiento en el célebre caudillo de gauchos Artigas: "Este era el elemento que el célebre Artigas ponía en movimiento; instrumento ciego, pero lleno de vida, de instintos hostiles a la civilización europea y a toda organización regular; adverso a la monarquía como a la república, porque ambas venían de la ciudad y traían aparejado un orden y la consagración de la autoridad. De este instrumento se sirvieron los partidos diversos de las ciudades cultas, y principalmente el menor revolucionario, hasta que andando el tiempo, los mismos que lo llamaron en su auxilio, sucumbieron, y con ellos la ciudad, sus ideas, su literatura, sus colegios, sus tribunales, su civilización"(5). La una expresión de la incultura, del campo, de la no-ciudad; la otra del positivismo, del progreso, del evolucionismo histórico, en cuyo centro estaría Europa. La Barbarie es combatida con la construcción de unos Estados que participan de ella. En la línea demarcadora: ¿qué es América?.

La pregunta comienza a formularse con nitidez a partir de 1890. Para entonces la arquitectura ha reaparecido, y con ella las ciudades. Río, São Paulo, Montevideo, Caracas, México, Buenos Aires, Santiago, Valparaiso, La Habana crecen, venciendo, en definitiva, la Barbarie, al asentarse en ellas cierto clasicismo y costumbrismo decadentes. El letargo alcanzará hasta

los inicios de este siglo. Decía Alejo Carpentier: "Los latinoamericanos de mi generación conocieron un raro destino que bastaría por sí solo, para diferenciarlos de los hombres de Europa; nacieron, crecieron, maduraron, en función del concreto armado... Mientras, el hombre de Europa nacía, crecía, maduraba, entre piedras seculares, edificaciones viejas, apenas acrecidas o anacronizadas por alguna tímida innovación arquitectónica, el latinoamericano nacido en los albores de este siglo de prodigiosos inventos, mutaciones, revoluciones, abría los ojos en el ámbito de ciudades que, casi totalmente inmovilizadas desde los siglos XVII y XVIII, con un lentísimo aumento de población, empezaban a agigantarse, a extenderse, a alargarse, a elevarse, al ritmo de las mezcladoras de concreto"(6). La civilización vence por mor de los mecanismos inherentes al paradigma histórico de la Revolución Industrial, si bien América Latina ha planteado el problema de su esencia desde atrás. José Martí en "Nuestra América" intentó dar respuesta al interrogante latinoamericano más allá del costumbrismo, entreviendo la problemática del continente en su universalidad. "La novela latinoamericana - ¿y por qué no todas las artes?- contemporánea ha surgido de una profunda crisis evidente tanto en su estructura como en su contenido, y centrada más que todo en la actitud protagónica del hombre y su contemporaneidad (su universalidad) frente a la hasta ese momento predominante presencia del paisaje y sus referencias telúricas"(7). "Nuestra América" se vuelve consciente a partir de la mirada que se ha posado sobre ella: sabe de su diferencia.

El largo siglo de gestación de la "idea de América" eclo-

sionará en la revolución mexicana de 1910 y en su proyección posterior sobre todo el continente. El mestizaje cultural se afianza como fórmula con el redescubrimiento de la indianidad, en aquellos lugares que tuvieron un substrato cultural indígena importante antes y después de la Colonia. Ya no será la lucha sempiterna entre Próspero y Calibán, entre Civilización y Barbarie, será la conciencia de la especifidad de lo continental latinoamericano, junto a la conciencia de lo social. La participación popular e indígena en la revolución mexicana va a ser cualitativamente mayor que en en las precedentes rebeliones y revoluciones militares y populistas, que caracterizaron el período "barbarie/civilización", donde élites y antiélites se disputaban la hegemonía social y política.

Retomamos nuestro discurso donde lo dejara Alejo Carpentier. América crece, sus ciudades explosionan, su burguesía/oligarquía se solidifica en la dependencia. De aquí que "la expansión de la gran propiedad trae aparejada la expulsión de las poblaciones campesinas, iniciada con los exterminios de indígenas realizados por españoles y criollos. Ella representa el trágico triunfo de la civilización sobre la barbarie a finales del siglo XIX en la Argentina, la eliminación de los indios que habitaban en la Pampa y la Patagonia, y en el siglo XX la geofagia de los grandes propietarios, cuya expresión más cruda se desata en la década del 40 en las luchas campesinas conocidas bajo el nombre de violencia colombiana. Este proceso sigue en la actualidad en Brasil y Paraguay con la eliminación de las tribus indígenas que habitan la Amazonia o su marginación en las reservas creadas por el gobierno paraguayo para liberar esta región de sus habitantes originarios y

acometer la explotación capitalista en gran escala"(8). Los resultados de este triunfo son la hiperurbanización en grandes metropolís, con las características, sin embargo, propias de las ciudades subdesarrolladas(superexcedencia de mano de obra y hacinamiento suburbial). Entre el campesinado, el indígena se destaca en su lucha sin cuartel contra los cultivos comerciales y los terratenientes: "Sobre las altiplanicies en las montañas de América 'nuclear' existen campesinos que practican una agricultura intensiva de productos alimenticios, sobre todo para el consumo(...). Habitan las comunidades que se han llamado 'corporativas', en las que hay un cierto control de la comunidad sobre la tierra; una jerarquía político-religiosa rígida; a veces hay gastos ceremoniales(una economía de prestigio) que contribuyen a nivelar los status socioeconómicos de sus miembros; también tienen medios comunales para resolver los conflictos y mantener la integridad corporativa del grupo; en fin, los grupos de parentesco tienen allí cierta importancia. Pero lo que da a la comunidad su característica estructural es sobre todo su liga con la tierra y no las ligas de la sangre"(9). Culturalmente se conservan en estas comunidades elementos prehispánicos, que las diferencían sobremanera de las culturas urbanizadas, donde el mestizaje se ha operado por completo. Por tanto, América Latina va a sufrir dos importantes mutaciones desde la Revolución mexicana para acá: la urbanización acelerada de los territorios "subdesarrollados", donde las élites/antiélites se transforman en modernas clases dirigentes, a las cuales les está subordinado un proletariado igualmente moderno; de otro lado, el indí

gena asentado como campesino en aquellas áreas donde el etnocidio no culminó su tarea, adquiere determinadas conquistas, como la reforma agraria mexicana de 1915, convirtiéndose en objeto de atención y de ensalzamiento para la intelectualidad continental, que de esta forma trasciende el costumbrismo que le precedió.

II.- ANTROPOLOGÍA, ARQUEOLOGÍA, ARTE.

En la historia precolombina América tendrá un desarrollo diferenciado al del resto de las culturas mundiales; todo lo más, el difusionismo le buscará paralelos con Asia y Oceanía. No es innegable que dichos contactos hayan existido, pero de ahí a convertirlos en norma hay mucho trecho. América Latina ha tenido una evolución histórica peculiar que tenemos que apreciar en su propiedad. En esa investigación habrán de converger los arqueólogos. Los etnólogos serán atraidos, como a cualquier otra zona del globo, por el primitivismo y por el exotismo; aún más, serán requeridos por el destello legendario de las civilizaciones precolombinas, más cercanas a nuestra propia concepción histórica. Por ejemplo, Jacques Soustelle a propósito de los lacandones, descendientes de los pretéritos mayas cuya lengua aún hablan y que habitan el estado mexicano de Chiapas, dice: "ahora bien, todavía hoy, para un puñado de indios diseminados por los bosques, Yaxchilán continúa siendo un lugar importante de fe, un centro de peregrinaje. Cada año, los lacandones caminan, cargados de incensarios y de resina de copal(que llaman pom). Depositan sus rudas cerámicas rituales ante los dinteles espculpidos, al pie de las estatuas, sobre los escalones de los palacios y de los

templos medio derrumbados, queman incienso, cantan plegarias. No parecen que establezcan diferencias entre las cavernas naturales donde 'habitan' ciertos dioses, tales como Metsaboc, y los edificios antiguos de Yaxchilán: para ellos se trata en los dos casos de 'casas de piedra', por contraste con su cabaña de ramajes y hojas"(10). Otros ejemplos del mismo contexto denotan sincretismo con pervivencias ancestrales; veamos un caso no muy lejano de sacrificio ritual humano: "Pero en 1868 los chamules de Chiapas, convencidos de que los ladinos(españoles) 'habían escogido en la Antigüedad uno de entre ellos para clavarlo sobre una cruz y llamarle su Señor', decidieron hacer otro tanto. Escogieron para este fin a un muchacho de diez u once años Domingo Gómez Cheheb, del pueblo de Chamula, y habiéndole conducido al lugar llamado Tzajal-hemel, le clavaron sobre una cruz por los pies y las manos; el desgraciado gritaba de dolor mientras unas indias en el colmo de la exaltación recogían la sangre de sus heridas y quemaban incienso en torno suyo. Expiró poco después ante los ojos de millares de autóctonos venidos de toda la región"(11). El antropólogo ante este material actual o de noticia recientísimo se siente tentado, ¿cómo no estarlo?, a realizar las pertinentes comparaciones.

A través de la literatura, desde la costumbrista hasta la surrealista, también hay un acercamiento al mundo precortesiano. Para el crítico R.H. Moreno-Durán "la superlativización de los hechos no es un artificio retórico, casi es historia pura. En América Latina la esencia de la realidad se encuentra en la exageración porque la exageración es real: que los

barcos se vayan a las dos sin permiso de su capitán; que usted encuentre una vaca muerta dentro de un espejo; que alguien se meta un taco de dinamita en el culo y se vuele las entrañas por la vergüenza de una pederastría incurable; que crezcan lirios en las palabras y los pulpos naden entre los árboles; que las gardenias tengan uso de razón y las iguanas vuelen en las tinieblas; que se supriman los domingos(...): nada es increíble en un continente soñado antes de ser descubierto, bautizado antes de ser conquistado, y donde las naos del almirante 'de la mar oceána' fondean junto al acorazado de los infantes de la marina de siempre. Exageración no, sino imaginación, es decir, captación de la verdadera realidad"(12).

Artaud fue al encuentro del peyote -celebérrimo hoy, no tanto entonces-, de los indios tarahumara, y lo encontró en los ritos secretos del Ciguri. Artaud toma el peyote y ve lo que sigue,en la "Montaña de los Signos": "pero piedra a piedra, a fin de cuentas y al final del viaje, tuve la impresión de haberlos anotado todos; desde el / que se corta en // , roto por la mitad por una barra | , con esa misma barra derecha, que ha salido de él Ⓗ ; y qué le voy a hacer si esa forma de H que parece resultar es la figura central sobre la que, según cuenta Platón, habían construido sus ciudades los Atlantes, es pueril, si se quiere, pero existe en la montaña tarahumara y en Platón"(13). Estas imágenes están cercanas a los"fosfenos" y a sus representaciones plásticas, tal como nos fue presentado por J.Alcina Franch, al compararlas con los resultados de una sesión de yajé analizada por dicho autor. Los fosfenos serían aquellas imágenes que en la oscuridad o por

presión del globo ocular aparecen a la vista; también pueden aparecer por el uso de alucinógenos. Según Alcina en la ingestión de yajé se producen tres fases, a la primera de las cuales podriamos asociar la visión de Artaud con el peyote:"Las imágenes que corresponden a la primera fase -los fosfenos de los científicos- se suelen designar con el término de noméri, que podría traducirse por 'pintar con puntos de colores', pero también se utiliza la expresión tooudari, o sea, racimos, sartas pimpollos, etc., porque a los que experimentan la visión les parece que las estrellitas, hojas, frutos que ven, aparecen enlazados en esa forma. La segunda fase en el proceso alucinatorio ya no es de figuras abstractas, sino que intervienen figuras, llamémoslo así, más realistas de personas o animales, o de seres a los que la mitología tukana atribuye formas, funciones y significados concretos. Es así como las visiones pueden ser calificadas de escenas mitológicas: la Canoa Anaconda, el Padre Sol, la Primera Mujer, la Primera Maloca(...). Finalmente, en la tercera fase, desaparecen todas esas imágenes y la visión es la de una vaga luz amarillo-verdosa de hojas tiernas de coca, 'la luz de ahjú-kondiá, el paraíso"(14). La segunda fase se correspondería con las descripciones que Fernando Benítez hace del uso de los alucinógenos por los indios mexicanos,adobadas de costumbrismo indigenista y de cierto experimentalismo con las drogas en la línea de los Artaud, Michaux,. etc.(15).

El análisis que acomete José Alcina sobre el arte precortesiano es realizado desde distintos ángulos: el asunto formal con sus diversos componentes(abstractos, geométricos, naturalistas, etc.), el estilo(moda y popularidad incluidas), el ar

te popular efímero, el arte-para-nadie, la incidencia del medio ambiente en el arte y la aplicación del método iconológico. Concluimos,con carácter general, de la metodología de Alcina Franch que el arte popular indígena y el arte precolombino precisan para su comprensión de varios sistemas de acercamiento, que van desde la Etnología hasta la Arqueología pasando por la Lingüística, la Historia del Arte, etc. A su intento por construir una semiología del arte sobre la base precedente, nosotros añadiriamos el concepto de semiótica de la cultura, más totalizador a nuestro entender que el de semiología, generalmente empleado en Lingüística. En todo caso, la cuestión terminológica es secundaria.

El intento de Alcina fue precedido de otros: los de aquellos arqueólogos , etnólogos e historiadores del arte latinoamericanos que bucearon en la significatividad. Así José Juan Arrom para interpretar el icono antillano del Dios de la lluvia recurre a las fuentes literarias, a la iconografía y a la arqueología. El intento es ciertamente parcial para nuestros intereses, al excluir a la etnología, materia que fue desprovista de su objeto en las Antillas con el etnocidio colombino. "Cada espécimen representa, como explicitamente consigna Pané -la fuente literaria pertinente-, a'dos cemíes, hechos de piedra, pequeños, del tamaño medio del brazo, con las manos atadas'. Aún el pormenor de 'que parecía que sudaban', puede explicarse dentro del contexto del párrafo. Puesto que dichos cemíes son de piedra y estaban dentro de una cueva, es lógico suponer que se mantuviesen a una temperatura más baja que el aire cálido y húmedo que circulaba cuando entraban los

devotos a ofrecer sus plegarias. En tales circunstancias, la humedad de la atmósfera se condensaría en la superficie de la imagen -como ocurre con un vaso de agua fría- pareciendo que en realidad sudaban. Cabe subrayar otros pormenores que ayudarían a identificar estas piezas e interpretar rectamente su sentido. Al compararlas se nota en seguida que, sin ser idénticas, guardan entre sí un gran parecido: igual simplificación de las formas(...). Es patente que en ambos casos el escultor tuvo una clara prefiguración de la imagen que deseaba exteriorizar en la piedra. Y que en ambos casos quiso que el centro de la máxima animación fuese el conjunto nariz-ojos" (16). Cueva = arqueología, Pané = fuente literaria, descripción iconográfica = iconología; la cercanía con el método de Alcina Franch es evidente.

Laurette Séjourné va un poco más lejos en el desciframiento de los códigos arqueológicos. Interpretando el pensamiento nahuatl, Séjourné ve en la Ley del Centro y en la Cruz de Quezalcoalt el simbolismo del cinco, cifra del centro, zona de contacto del cielo y la tierra. "Para mayor exactitud, el quincunce designa además de piedras preciosas que simboliza el corazón, lugar de encuentro de los principios opuestos. He aquí entonces reunidos en un solo signo todas las características del Quinto Sol -el Corazón del Cielo-, expresadas por la mitología. Parecía que el quincunce no es más que una estilización del cuadrilátero y del triángulo, figurándo su centro el vértice de la pirámide reducido a una figura plana(...). Así como los mitos, la simbólica tectiahuacana expresa entonces el concepto de los cuatro elementos primordiales salvados por

un centro unificador, concepto que constituye el centro mismo del pensamiento nahuatl y que determinó sus más importantes expresiones"(17). El cinco es la expresión de la alianza materia-espíritu, el lugar de la realidad, el centro simbólico de la vida. También se han apuntado conexiones simbólicas en aquellos lugares donde las dificultades eran más notables: A.Rex González, por ejemplo, al estudiar las figuras duales y anatrópicas del N.O. argentino las relaciona muy verosímilmente con el "complejo de transformación" del shaman en jaguar, que aparece en casi todas las culturas indígenas americanas. "El poder -escribe A.Rex- que confiere el complejo felínico de transformación al shamán tribal no sería en sus relaciones últimas sino un problema de grado, más que de esencia, con respecto al principio que otorga poder al sacerdote-rey de la teocracia olmeca o maya"(18).

Estos simbolismos son cosmogónicos y tienen su expresión más exacta en la transmisión literaria de códices y libros sagrados(Popol Vuh, Chilam Balam...), además de en la poesía prehispánica. Los lacandones, que ya fueron citados por Soustelle, sirven de fuente de información para la poesía contemporánea maya. "De los Lacandones de Chiapas poseemos no menos de cincuenta textos de oraciones o cantos religiosos recogidos por A.M. Tozzer entre 1902 y 1903, y algunas otras canciones recogidas por los Baer"(19). La etnología es contemporánea de la arqueología en el caso lacandón. Otro ejemplo relativamente reciente fue la "Guerra de Castas", acaecida en el Yucatán entre 1847 y 1855; la existencia de dos mundos muy separados culturamente, el de los ladinos y el de los indios, posibilitó la

transformación de una guerra organizada inicialmente entre ladinos y yucateros, en una guerra indígena. El estallido de 1847 tuvo las características de una guerra convencional, pero en 1868 se desató una violencia especialmente sanguinaria: "El coronel, capturado, sacado a rastras de la casa en que lo habían apresado, fue muerto a machetazos; a un cura paralítico lo acuchillaron en su hamaca(...). Se dijo que después los indios habían llevado cuerpos muertos por las calles en triunfal procesión y comido carne humana para demostrar su barbarie. Violento apasionamiento vela los hechos de aquella jornada, pero hay noticias de que el saqueo duró seis días"(20). No obstante, la expresión de los movimientos campesinos en México ha contado con una menor presencia del indígena que esta guerra del Yucatán. Concretamente, desde la II Guerra Mundial para acá la tendencia general ha sido a la ladinización (aculturación), que "tiende a ocurrir en la situación de clases, acompañando al mismo tiempo la movilidad vertical ascendente en la estratificación objetiva de índices socioeconómicos"(21). En el momento actual, coindidiendo con determinado ascenso de los movimientos nacionalistas, la autoidentificación indígena al alcanzar connotaciones políticas, se vuelve pan-americana y antiterrateniente, identificándose con la condición del campesino moderno: "Que sigamos luchando y no descansemos, y propiedad nuestra será la tierra, propiedad de gentes, la que fue de nuestros abuelos y que dedos de pata de piedra(latifundistas y hacendados) que machacan nos han arrebatado a la sombra de aquellos, los gobernantes que pasaron" (22).

Hagamos un paréntesis. En la América Latina no indigenista se conservan las culturas autóctonas, pero en una innegable fase de regresión. La expresión del malestar cultural será el mesianismo, ocaso cultural con toda evidencia. Uno entre tantos: Buenos Aires, 1872; "un mestizo boliviano o chileno, llamado Solares, establecido en Tandil, había adquirido fama por sus curaciones milagrosas. La ambición crecía con el éxito obtenido y gracias al apoyo de personajes influyentes de la ciudad, de manera que no dudaba en hacerse llamar 'redentor de la Humanidad y enviado de Dios'. Desde todos los puntos de la provincia, verdaderas masas humanas venían en peregrinación hasta él para adorarle, implorar su bendición y obtener remedio para sus males. Los gauchos le llamaban Tata Dios(Padre Dios). Se arrodillaban delante de él como si hubiera sido Jesús en persona. Le atribuían milagros extravagantes(...). El 1 de Enero de 1872, Solares, seguido por unos 50 gauchos inmunizados contra las balas por medio de unciones de aceite bendito, atacó la ciudad de Tandil"(23). De otro lado, la propia cultura colonial se ve sometida a fuertes tensiones que desembocan en aculturación, paralela a la expoliación neocolonial. Uno de los fenómenos más paradigmáticos lo constituye la cultura del petróleo venezolana, donde se "sitúa al hombre venezolano en un mundo de dependencia; le crea un modo de vida imponiéndole ideas, instituciones, utensilios, vocabulario, servicios, sentimientos. Amplía y extiende su condición dependiente, configura su mentalidad, lo adapta a un medio total, lo transforma y lo controla"(24). De tal manera que en el arte se produce una desvalorización de la producción criolla, de las artesanías. Consecuentemente, en los paí

ses donde no existieron altas culturas precolombinas, asistimos a dos procesos: una mayor incidencia del etnocidio físico y cultural en la sociedad tribal, y una desvalorización de lo "nacional", en particular de las producciones manuales propias. Sólo la negritud pone la nota de autoidentificación en aquellas culturas, como la haitiana, desprovistas de grosor étnico precolombino; si bien dicha autoconciencia acontece ante todo en el terreno de lo literario.

III.- EL PROBLEMA DE LAS ARTESANÍAS INDÍGENAS.

Lo popular y lo indígena han aparecido de la mano en México, y allí vamos a encontrar los primeros intentos sistemáticos por explicar sus esencias. El estudioso mexicano D.F. Rubín de la Borbolla caracteriza las artesanías de la siguiente manera: "1. La de ser la manifestación productiva más antigua del hombre; 2. tener una enorme flexibilidad y variabilidad productiva por medio de diversas artesanías; 3. el haber acumulado las más variadas y fecundas experiencias tecnológicas, las que, posteriormente, han hecho posible el nacimiento y prosperidad de la industria mecanizada; 4. el hecho de que sus valores socio-culturales se sustenten en la participación de todos los miembros de la comunidad, la tribu, la población regional, etc.; 5. conservar, aprovechar y transmitir toda la experiencia y la tradición tecnológica y artística local, comunal y regional; 6. es autorrenovable, autoeducable y autosuficiente, dentro y fuera de la comunidad y la cultura; las experiencias y modificaciones que ocurren de generación en generación lo enriquecen, favoreciendo así el uso

común que de él hacen los artesanos"(25). En torno a esta definición, que podemos considerar clásica, se ajustan dos variables que habían sido separadas por la intelección estética en la Antigüedad (vid. la poética aristotélica): tèchne y belleza. Necesariamente la cotidianeidad y el anonimato de productor se halla ahí presente: la Antropología se va a disputar el objeto de estudio con la Historia del Arte y la Arqueología. La primera lo introduce en las corrientes evolutivas y difusionistas, los segundos lo reifican en la historia de los estilos. G.Kubler sagazmente ya había apuntado una nueva dirección, la de la historia de las cosas: "Los estudios arqueológicos -decía- y la historia de las ciencias se preocupan de las cosas sólo como productos técnicos, mientras que la historia del arte se ha reducido a la discusión del significado de cosas sin mucha atención a su organización técnica y formal. La tarea de la generación presente es edificar una historia de las cosas que haga justicia tanto al significado como al ser, tanto al plan como a la plenitud de la existencia, tanto al esquema como a la cosa. Este propósito suscita el familiar dilema existencial entre significado y existencia"(26).

De la importancia de las artesanías en México, al igual que de la población indígena productora, da fe el interés del gobierno de este país por lanzarlas comercialmente. Desde ese momento las artesanías pasan a constituirse en objeto mercantilista revalorizado a partir de que abandona su condición de marginalidad productiva para integrarse en la economía moderna. Según Victoria Novelo "el fomento de la producción de artesanías hace enfásis en la creación o el manteni-

miento de empleos que requieren una alta inversión de mano de obra; esto se debe, desde luego, a que el producto artesanal es hecho a mano. Aunque parece contradictorio que en un país empeñado en un crecimiento industrial fomente una producción manual, como veremos, esta política que no exige inversiones cuantiosas no se opone al crecimiento capitalista(...). En México, el fomento de la producción de artesanías, además de significar un freno relativo a la migración de población rural, colaboró también, por ejemplo, al crecimiento de grupos sociales ligados a la comercialización monopólica de artesanías" (27). Los propios artesanos, comulgando con el nacionalismo surgido con la revolución de 1910 y con el revival indigenista nacido en los años 40 alrededor del "muralismo pictórico", son ideológicamente ajenos a una realidad sangrante, cual es la comercialización de las artesanías por los intermediarios almaceneros y organismos estatales semibenéficos,en teoría al menos(Fideicomiso para el fomento de las artesanías del Banco de Fomento Cooperativo, etc.). El capitalismo utiliza formas no capitalistas de producción mercantilizándolas a través del comercio. Unas resistirán el embate y otras no. Aquellas más suntuarias por regla general será reificadas y comercializadas (cerámica fina de Capula), mientras las cerámicas más bastas tienden a desaparecer: "Es previsible que esto suceda a la producción de muebles y loza corrientes, que va siendo sustituida por la producción industrial que cambió el modo de consumo de esos productos"(28).

Esos factores inciden lógicamente en el diseño de las artesanías manufacturadas. Según A.Kalenberg, "en este período

que nos ocupa, no sólo no se ha producido una aceleración de tendencias, equivalente a la que se da en el campo de las artes plásticas, sino que se consuman hechos más bien anómalos. Países con una artesanía prehispánica rica han declinado de un modo sensible. Esto, acaso, puede atribuirse al hecho de la demanda de un turismo internacional(...) ávido por adquirir las 'american curious", lo que induce a los productores manuales de cerámica, alfarería, cuero, tejidos, instrumentos musicales, madera, metales, platería, a la'serialización' de su obra. De aquí al adocenamiento, al amaneramiento y la decadencia media un paso, el mal paso que las condiciones del mercado le obligaron a dar"(29). Las artesanías se convierten en "kitsch" al ser descontextualizadas, transformándose en mercancías con valor de cambio, más que de uso tal que ocurría en sus orígenes.

IV. AL ENCUENTRO DE UNA TEORÍA DEL ARTE LATINOAMERICANO.

Si en algo coinciden los críticos de arte latinoamericanos es en subrayar la perceptible ausencia de una crítica de alto nivel -fuese cual fuese su tendencia-, capaz de dar a la luz una teoría clarificadora para la plástica de América Latina de lo que va de siglo y muy especialmente de las últimas décadas. En la opinión de Fermin Fevre la crítica de arte de Latinoamérica tiene una consideración negativa entre público y artistas de todo el mundo, siendo en la propia América esta desconsideración más elevada: "La falta de centros verdaderamente formadores, el retardo de la información procedente de los centros internacionales y el anacrónico funcionamiento de

las escuelas de arte han hecho que el crítico sea alguien que llega al campo de las artes visuales por propio esfuerzo y gracias a haber vencido imnumerables obstáculos. A medida que la necesidad de especialización fue aumentando, la crítica localista, retórica e impregnada de acotaciones literarias, dio paso a críticos más informados y formados, que no estuviesen siguiendo siempre con retardo el desarrollo del proceso artístico de su país y del mundo. Pero el logro de cierta profesionalización no es algo tan fácil. La actividad intelectual está muy mal remunerada en nuestros países. El escritor, el periodista y el crítico siguen siendo mano de obra barata, por eso quienes recurren a ellos se contentan con una solvencia mínima"(30). Sin embargo, nuestro crítico pasa por alto dos importantísimos factores sobre los que volveremos más adelante: la desconexión entre las distintas metropolís latinoamericanas, a espaldas unas de otras de lo producido en cada una de ellas, y la caducidad estructural de los viejos modelos de crítica, cuyo modelo es la mirada davinciana del "noli ne tangere" de exclusiva dependencia occidental.

Para autores como Octavio Paz, la ausencia de críticos sólidos en el subcontinente hay que remitirla más lejos, a la ausencia de un pensamiento crítico propio, dado que de hispanos y latinoamericanos dice que "somos una porción excéntrica de Occidente"(31). Esa excentricidad, cuyos orígenes históricos no entramos a valorar, ha dejado aún más disminuido al crítico que debía cumplir ante un público local con todas las características del provincianismo, y ante una vanguardia que parcialmente ignoraba América para medirse sólo en

París o Nueva York. Así resume Marta Traba la tragedia del crítico latinoamericano de visión universalista frente a su público: "La historia del arte latinoamericano es, fundamentalmente, una fábrica de parnasos; esto obliga a los escasísimos críticos de arte que trabajan ahora con criterio profesional a asumir siempre el papel desagradable e irritante de erigirse en los 'desmitificadores', en los destructores de falsas mitologías que, sin embargo, aún cuando se pone en descubierto la patraña crítica que las promovió, son defendidas ardientemente por un público que quiere tener historia cultural así sea espuria"(32). El rechazo de los propios artistas es igualmente notable, lo que lleva a críticos y artistas reunidos en el Simposio de Austin(octubre, 1975) a preguntarse: "¿Es cierta la queja de que la falta de crítica artística en América Latina obliga al artista a buscar puesto en otros medios?". Para Fr. Morais, crítico de vanguardia brasileño, la respuesta hay que darla desde hoy, desde la crítica activa: "Como crítico yo siempre he estado bastante engagé con las ideas de vanguardia. Y eso fue en la medida en que procuré zambullirme en la obra de arte. Y cuando -digamos- retorné a la superficie después de esa zambullida, entonces yo empecé a considerarme también como un artista. Por lo tanto me inscribo a favor de una crítica creativa, acredito una crítica que no acepta que sólo el artista pueda proponer modelos. Crítico es aquel que se apropía de la obra de arte como materia de reflexión, proponiendo también valores que retornan al artista, y que, más de una vez, vienen del crítico"(33). En otro lugar el mismo Morais apunta ya la emergencia de una

"nueva crítica" del arte latinoamericano, acorde con la tendencia a "socializar" la actividad crítica y artística: "Me parece mais importante destacar o aparecimiento de una nova geçâo de críticos, hoje na faixa etária dos 35 aos 45 anos, e que já participa do debate sobre a arte latino-americana como autores de ensaios e livros ou mesmo como animadores culturais (...). Todos parecen concordar um ponto: enquanto nâo houver uma teoria sobre a realidade cultural do Continente nâo haverá uma arte latino-americana. E o caminho para alcançar este objetivo é a socializaçao da actividade crítica"(34). Socialización de la actividad artística que tiene como centro la problemática política derivada de la dependencia latinoamericana respecto al imperialismo del Norte, y en aquellos paises donde existe el problema indigenista. La industria editorial tiene un papel de primer orden en la conformación de la producción teórica americana; de ahí que no sean ajenas a la formación de un estado de opinión artística las editoriales, alguna de ellas ligada a la experiencia vanguardista(por ejemplo Nueva Visión en Argentina).

Vemos pues que el crítico se convierte en un medidador que pretende su plena integración como "artista", como luchador -en la versión de M.Traba como "resistente"-, alejándose de aquellas casuísticas corrientes de la crítica europea, devenidas tautológicas y nutridoras de las inquietudes de una renovada burguesía metropolitana. El "ser latinoamericano", el "ser del arte latinoamericano", son preguntas de una dimensión distinta en América.

V.- LA CUESTIÓN INDIA EN LAS ARTES. EL INDIGENISMO EN MÉXICO Y PERÚ.

El antropólogo brasileño Darcy Ribeiro fue uno de los primeros, tras J.Martí y J.C. Mariategui, en abordar el estudio de las formaciones histórico-culturales americanas en una perspectiva totalizadora; su interpretación levantó el lógico interés cuando fue presentada al XXXIX Congreso Internacional de Americanistas. Mezclando en dosis similares los factores étnicos y los histórico-nacionales de los distintos paises, Ribeiro extrae la existencia de cuatro tipos básicos de pueblos americanos: los Pueblos Testimonio, los Pueblos Nuevos, los Pueblos Trasplantados, los Pueblos Emergentes. "La primera de estas configuraciones(...) está integrada por los sobrevivientes de las altas civilizaciones autónomas que sufrieron el impacto de la expansión europea. Son el producto de la acción traumatizante de aquella expansión , y de los esfuerzos que han hecho en pro de su reconstrucción étnica como sociedades nacionales modernas"(35). Esos pueblos están representados por México, Guatemala y el altiplano andino, con una población de casi 66 millones de habitantes en 1965. La segunda configuración, los Pueblos Nuevos, habrían surgido "de la conjunción, deculturación y fusión de matrices étnicas, africanas, europeas e indígenas"(36). Constituirían el maximum del mestizaje y de la aculturación y estarían formados por las poblaciones del Brasil, Venezuela, Colombia, las Antillas. y parte de la América Central y sur de Estados Unidos; en 1965 supondrían 144 millones de personas. Los Pueblos Trasplantados "corresponden a las naciones modernas creadas por la migración de las po

blaciones europeas hacia los nuevos espacios mundiales, donde procuraron reconstruir formas de vida en lo esencial idénticas a las de origen"(37). Serían 240 millones repartidos entre Estados Unidos, Cánada, Argentina y Uruguay. El Pueblo Emergente no se da, sin embargo, en América, al ser una categoría conceptual que definiría a aquellos, como los africanos, que sobre la base de un substrato tribal se elevan a la condición nacional.

Al margen de las teorías culturalistas de Ribeiro, lo cierto es que la crítica del arte americana ha venido subrayando en todo momento la más patente de las diferencias, sino antagonismo, entre aquellos paises conformados por el mestizaje, la aculturación y el transplante cultural, y aquellos otros, especialmente México, en cuyo horizonte se inscribe a pleno derecho el indio. "Insisto en el contrapunto -escribe D.Bayón, el principal defensor de esta polaridad en la historia del arte americano- como método de acercamiento para hacer más clara o más dramática mi exposición. Después del 'nacionalismo comprometido' de México veamos -hacia la misma época- el 'internacionalismo estetizante' del Río de la Plata"(38). A primera vista resalta el nexo existente entre los componentes etnicos y culturales de México y Argentina en correspondencia con los esquemas de Ribeiro, y la oposición en las corrientes artísticas emergentes en ambas zonas en los años 20. Destaquemos, no obstante, que Bayón deja expresamente fuera de su análisis al Brasil por una confesada falta de información, cuando este país jugará un importante papel en las artes de vanguardia de nuestro siglo. Fr.Morais ve de esta ma

nera las relaciones culturales del Brasil y el resto de Latinoamérica: "Natural, por tanto, que os brasileiros se voltassem para o outro lado do Atlântico -para Europa, para a Africa- mais que para sens vizinhos latino-americanos. Por isso, também, sâo mais receptivos às novidades viudas da fora, de outros continentes, inclusive porque as tradiçôes pré-colombianas aqui sâo menos marcantes. Por outro lado, certamente motivados pela língua comun, como também por razôes tanto psicológicas quanto certamente econômicas e políticas(a diáspora de exilados no momento atual), os hispano-americanos, circulam muito mais no seu continente, emigram mais. Os brasileiros, na sua timidez, mal se deslocan dentro do seu própio pais"(39). Por tanto, a esa polaridad a dos señalada hay que añadir esta tercera frontera formada por Brasil.

El indio contribuye a delimitar las áreas andina y mesoamericana. Brota con toda su fuerza en México con la revolución de 1910. A esta revolución se le puede aplicar lo que decía J.C. Mariategui para el Perú: "La República(...), es responsable de haber aletargado y debilitado las energías de la raza. La causa de la redención del indio se convirtió, bajo la República, en una especulación demagógica de algunos caudillos. Los partidos criollos la inscribieron en su programa. Disminuyeron así en los indios la voluntad de luchar por sus reivindicaciones"(40). Ese cortocircuito en las aspiraciones del indio habrá de darnos el "indigenismo" como fenómeno político y cultural. El mismo Mariategui argumentaba que, sin embargo hay que distinguir dos indigenismos, el que hunde sus raíces en el colonialismo y el que supone una auténtica ex-

presión de autoctonismo: "Si el indio ocupa el primer plano en la literatura y el arte peruanos no será, seguramente, por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo. El fenómeno es más instintivo y biológico que intelectual y teorético. Repito que lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio no es sólo el tipo o el motivo y menos aún el motivo 'pintoresco'"(41).

Cómo no, habrá que otorgarle el lugar más relevante al "muralismo mexicano", aunque la corriente indigenista también dió sus frutos en el resto del continente: "La explosión de la autenticidad mexicana expresada en la pintura de 'los grandes' y su éxito universal levantaron en América del Sur una oleada 'indigenista' que pareció por momentos invadir Academias, Escuelas y talleres de artistas independientes"(42). Perú, Bolivia y Colombia los países más influidos por el muralismo mexicano, siendo su interpretación puramente mimética.

Volvamos a México. El amor por el exotismo había hecho su irrupción en la Europa finisecular como quedó demostrado en su momento. "En América, los poetas modernistas, sabedores, del culto a lo exótico del simbolismo francés, habían empezado a volverse en ligeras menciones superficiales, hacia la presencia perdida del mundo prehispánico -como un exotismo más en gran parte-. La fascinación de las grandes ciudades mayas en ruinas surgiendo apenas entre la selva está ya presente en Rubén Darío"(43). Algunos de los principales literatos y artistas de América del Sur se hallan en Europa por aquellas fechas, nutriéndose de paso en la afición a lo exótico de la cultura europea de fin de siglo: Rivera, Pettoruti, Mérida

habían sido precedidos por la notable figura de José María de Heredia, literato clasicista en la expresión, pero sudamericano en el contenido. Mientras tanto, en México un pintor auténticamente popular abre camino al muralismo popularizando y politizando su producción; hablamos de José Guadalupe Posada(1851-1913), el cual realiza más de 15.000 grabados para un editor popular de folletines. El resto del arte vivía precariamente en torno a los grupos que sostenían la dictadura de Porfirio Díaz, con la subsiguiente ramplonería. Como dice Luis Cardoza y Aragón, en esta época "hasta las piedras del edificio de Correos fueron traidas de Europa". Entre los europeos que vieron en la cultura india mexicana una diferenciación de Europa y abominaron de este criollismo, hay que citar a D.H. Lawrence. quien en sus ensayos de las "Mañanitas mexicanas" y en su novela "La serpiente emplumada" indaga en el latido de la tierra, la cultura india, la religión de Quezalcoalt en definitiva(44).

Ya hemos hablado más arriba de la importancia de las artes populares entre los campesinos e indígenas mexicanos. Desmenuzaremos un poco más el ambiguo tema de las artes populares en el período de su forja: con el Virreinato la encomienda significó para los oficios mecánicos, que los indios eran dados a artesanos o maestros españoles, y que aprendían de éstos el oficio; luego empleaban estos conocimientos para competir con los artesanos españoles en la construcción de templos, fabricación de pergaminos, naipes y enseñanza de la música, según señala G.Kubler. Nos dice Ruben de la Borbolla que "nada más fácil o sencillo en el caso del artesano indígena,que

aplicarle las normas de exclusión que eliminaron a musulmanes, mozárabes y mudéjares, a judaizantes y a todos los infieles de los gremios artesanales. Fácil tarea fue convencer por este medio a la Corona que decretase las ordenanzas, y a las autoridades municipales que las hacían cumplir, para que en determinadas artesanías los indios, negros, mestizos y mulatos fueran excluidos de detrminadas categorías que les podían dar acceso a la maestría, a la posesión de un taller, al derecho de venta en el taller(etc.)"(45). "El resultado -nos sigue diciendo de la Borbolla más adelante- fue obligar a los indios a afianzarse en los valores culturales, técnicos, económicos y religiosos de su propia cultura que lograron sobrevivir, estableciendo un etnocentrismo cultural como su mejor defensa contra las constantes explotaciones y vejaciones de que eran objeto por parte de los españoles con los que tenían contacto" (46). La artesanía continuó su existencia entre la población india, por contra de los gremios artesanos hispanos que esclerotizados iniciaban una decadencia que culminaría en México con el reconocimiento en 1814 del decreto de las Cortes de Cádiz que establecía la extinción de los gremios.

Las artes que encontramos en el México prerrevolucionario son de orígen indio. La revolución de 1910 lleva al indio a escena al incorporarse masivamente a aquella. En las artes plásticas se produce una situación parecida, iniciada con la figura del Doctor Atl. Cardoza nos remite a la Autobigrafía de Orozco: "El Doctor Atl se marcha a Europa en 1896 y vuelve en 1904. José Clemente Orozco hace amistad con él en la Academia de Bellas Artes, en donde Atl 'tenía un estudio y asistía con

nosotros a los talleres de pintura y de dibujo nocturno; mientras trabájabamos, él nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa y su vida en Roma; nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales!¡Los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misterioso como las pirámides faraónicas , y cuya técnica se había perdido por cuatrocientos años!'. Atl impulsó la pasión por la pintura mural. Fundó el Círculo Artístico en octubre de 1910(...) y consiguió permiso para decorar el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. La agrupación tenía entre sus intenciones conseguir muros del gobierno"(47). Estas intenciones se paralizan con motivo de la revolución, pero es obvio que más adelante habrán de tener una gran influencia , sobre todo por la irradiación que ejercerá la propia figura del Doctor Atl. A la obra del Doctor hay que añadir la presencia de la revolución a través de la participación directa de los pintores en ella , caso de Orozco, y de la huelga de la Academia de Bellas Artes de 1911. Orozco resume acertadamente en su Autobiografía el ambiente y los condicionantes del México de 1920:

"1.Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podía pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayores fueran la ignorancia y estupidez de los autores.

2.Muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía y llegó a hablarse del Renacimiento del Arte Indígena.

3. Llegaba a su máximo el furor por la plástica del indígena actual. Fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y

se iniciaba la exportación en grande escala de todo esto.Comenzaba el auge turístico de Cuernava y Taxco.

4.El arte popular, en todas sus variedades, aparecía con abundancia en la pintura, la escultura, el teatro, la música y la literatura.

5.El nacionalismo agudo hacía su aparición. Ya los artistas mexicanos se consideraban iguales o superiores a los extranjeros. Los temas de las obras tenían que ser necesariamente mexicanos.

6.Se hacía claro el obrerismo. El arte al servicio de los trabajadores. Se pensaba que el arte debía ser esencialmente un arma de lucha en los conflictos sociales.

7.Ya había hecho escuela la actitud del Doctor Atl interviniendo directamente en la política militante.

8.Los artistas se apasionaban por la Sociología y la Historia"(48).

La culminación y confluencia de todas estas corrientes habrá de ser el manifiesto redactado por Siqueiros, denominado "Declaración Social, Política y Estética", donde según algunos autores se ponen las bases de cierto expresionismo mexicano de temática desgarrada, y se apuesta por un realismo sin lirismo, y lo que es más importante, se condena la pintura de caballete por estar ligada al individualismo burgués. Para Orozco, ampliamente citado por Cardoza, las principales influencias puramente plásticas que recibe el muralismo son la arqueología, las artes populares y el teatro. Las dos primeras conectadas directamente con el pasado precolombino.

Concluiremos diciendo que las técnicas generales del muralismo tienen una procedencia occidental inspirada en el propio

renacimiento, y que la mirada de los pintores, caso de Rivera, se deja modificar por su estadía europea con el exotismo finisecular. Luis Cardoza en el estudio de la obra de Rivera lo ha dejado claro: "su pasión por las creaciones precolombinas (...), por la historia, la leyenda, la tradición, sus volcanes de hojarasca arden en su obra -romancero plástico que intentó abarcar todo lo mexicano- con fuego alejado de la quimera del intelectual puro"(49). Aún reconociendo que la obra de Rivera participa del arqueologismo y del folklorismo, su indigenismo es extremadamente político, expresando plasticamente al indio explotado. D.A.Siqueiros extrapoló esta última faceta, hasta el punto de desaparecer en sus representaciones todo rastro de exotismo; hizó converger al indio con la tipología del obrero ruso de los años veinte, en la óptica del realismo socialista, por más que se hayan señalado sus tímidos intentos por encontrar soluciones técnicas distintas de aquella corriente. Orozco, muy al contrario de Rivera y Siqueiros, no va a destacarse por hacer pintura programática, sino por hacer una pintura absolutamente occidental tanto en su trazo como en su temática. Cardoza y Aragón,haciendo balance de las relaciones entre lo precolombino y el muralismo, pone las cosas en su justo término: "La pintura mexicana contemporánea debe poco a su tradición netamente pictórica. La influencia del arte precolombino, de la escultura, en primer término, hemos de precisar, se distingue en el arte contemporáneo: la de su sensibilidad, la de su esencia, más que la formal, aunque esta última suela estar presente. Tenemos hoy una concepción del mundo distinta de la que suscitó aquel arte basado en una unidad cósmica, y no en la fijación del fenómeno óp

tico. Para el mundo precolombino lo que hay que captar son las fuerzas míticas y mágicas que saturaban con su religiosidad la vida material y cotidiana del pueblo: las creencias, los sueños, los temores y las esperanzas(...). Arte precolombino: lenguaje del mito. Y el mito, una biología ciega y fascinante" (50). El exotismo mexicano se resuelve en vivo, ofreciendo una imagen a Europa que recogerá la vanguardia iconoclasta de los años 30; la interpretación especular de ésta no será comprendida, sin embargo, en el propio México.

La llegada de Artaud buscando la Diferencia absoluta es significativa: los mexicanos no comprendieron sus llamados a la irracionalidad sin freno, al surrealismo heterodoxo. Artaud, a los pocos meses de su llegada a México,asfixiado por un país que de forma suicida aspira a modernizarse se ve obligado a ir al encuentro de los indios, de lo ancestral, del peyote. "Artaud -pienso también en Bataille, en Leiris, en cierta forma en Lévi-Strauss- se había formado dentro de la cultura tecnológica de la que sólo podía huir por la imaginación o por una supervivencia física temporal dentro del mundo primitivo, en este caso con los tarahumaras. Así el círculo vicioso agiganta, intensifica la fragmentación, desgarra y enferma y la única posibilidad de salvación es la poesía, la palabra compulsiva hacia el Verbo. Artaud llegó a México, se preparó antes de venir a México, en la idea de una misión que implicaba un concepto de revolución en el medio, bien fuera para aplicar sus ideas sobre el teatro, para estudiar las formas dramáticas indígenas o para conseguir prosélitos entre los políticos e intelectuales mexicanos acerca de una revolución afirmada en los

valores indígenas. Su mayor equivocación consistió en desconocer el terreno que pisaba, en no tener conocimiento de que la Revolución Mexicana perseguía la fusión de México con la idea de contemporaneidad que él tanto odiaba"(51). Sus intervenciones ante el Congreso de Teatro Infantil o ante la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, descalificando al marxismo por occidental y defendiendo la necesidad de una revolución india, acaban por alejarlo del indigenismo oficial del Estado y de los grupos políticos mexicanos. Antonin Artaud se revuelve contra todas las manifestaciones de Occidente: no entiende como un representante del gobierno nominalmente revolucionario de México impide a los indios tarahumara la celebración del rito del peyote. México no acepta la iconoclastia del surrealismo, ni siquiera la del más blando, la de André Breton. Breton va a México invitado por Luis Cardoza y Aragón, quien le transmite su propia imagen del país, bastante cercana al ideal surrealista; antes de su llegada, Breton, bajo la influencia de Luis Cardoza, "elogía a México, lo define como el país de 'elección del Humour negro'", y como la tierra "de la belleza convulsiva"(52). Además, Breton se halla subyugado en la época por una de las máximas figuras del marxismo contemporáneo, León Trostki, quien vive exilado en Coyoacán, en casa de Diego Rivera. Trostki y Rivera no tenían un interés explícito por la Revolución Surrealista, por lo que sus ocasionales actividades junto a Breton -el célebre "Manifiesto por un Arte Independiente"- no pasarán de ser un híbrido de conveniencias. El México de Artaud se halla disminuido para Breton.

En el México de los años 40 la revolución se ha clausura-

do con el triunfo del capitalismo, abrigado en la ideología populista del Partido Revolucionario Institucional. En esta situación social y política"el destino de los muralistas importantes es ejemplar(...): Rivera acepta pintar en 1948 un gran fresco inspirado en Posada para el comedor del Hotel del Prado; Tamayo, en 1971, inagura uno más 'cósmico'(y por lo tanto menos chocante), en el salón principal del hotel Camino Real. ¿Se escapó Orozco de tal servidumbre?. Conscientemente sí, pero da la maldita casualidad de que una de sus pinturas figura hoy en otro gran hotel -el más lujoso de todos en la capital mexicana-, el María Isabel. La Dirección lo compró a título de 'mexican curious'. La más triste -por no decir la más escandalosa- es la 'operación Polyforum' acabada de realizar ante los ojos del mundo. El intocable Siqueiros dio los bocetos(...) para un local también situado en un hotel, local en que se cobra una entrada -muy elevada por cierto- para que el turista o los mexicanos ricos vean al cadáver de un arte ya muerto que sigue recitando su sonsonete"(55). Si esto ocurre con los tres grandes, qué pensar de los que acríticamente les siguieron. México distancia, por mor de la restauración político-social, lo popular indígena y el arte de alto nivel, cuyas figuras más sobresalientes se occidentalizan abandonando el muralismo, hacia lo que se ha llamado el "arte fantástico de México".

VI.- ARTE FANTÁSTICO DE AMÉRICA LATINA.

Ha hecho fortuna la denominación de Ida Rodriguez Prampolini de "arte fantástico" al referirse a la pintura surrealista

mexicana; denominación que nosotros hacemos extensiva al surrealismo popular caribeño. El impacto de Haiti en Alejo Carpentier nos indica, a título de ejemplo, la presencia de un surrealismo popular en el área caribeña: "En el año 1943 voy a Haití, casualmente, en compañía del actor Louis Jouvet y me hallo allí ante los prodigios de un mundo mágico, de un mundo sincrético, de un mundo donde hallaba al estado vivo, al estado bruto , ya hecho, preparado, mostrado, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabrican demasiado a menudo a base de artificio(...). Surge en mí esa percepción de algo que desde entonces no me ha abandonado, que es la percepción de lo que yo llamó 'lo real maravilloso', que difiere del realismo mágico, y del surrealismo en sí"(54). El surrealismo oficial queda ampliamente superado por una realidad que constituía su ideal teórico. El pesimismo reinaba en Haití en 1915, mientras los norteamericanos invadían el país y los intelectuales huían a París. La ausencia de la patria potenciará el indigenismo de los emigrados. En 1927 vuelven a Haití Ph. Thoby-Marcelin, Emile Rommer, Normal Sylvain, Carl Bronard y J. Roumain, quienes junto con A.Vieux y D.Heurtelon, fundan "La Revue Indigène", medio de expresión de las reivindicaciones indigenistas que se encontraban latentes con anterioridad.

Haití había sido la fructífera cuna de uno de los movimientos más potentes de aculturación religiosa afro-americana: el vudú. En la generalidad de América los blancos habían apostado por el sostenimiento del "tribalismo" etnico, como medio para mantener a la colectividad negra dividida y enfrentada.

Ello ocasionó el reforzamiento de los lazos internos del grupo africano y la pervivencia de sus costumbres y mitologías, con mayor pureza inclusive que en el continente africano. La aculturación le vino del lado del cristianismo. Para R.Bastide, estudioso del vudú, las características de estas religiones africanas sobrevivientes serían:

"-de sustitución: allí donde la movilidad vertical es imposible para el negro, obligado a 'quedarse en su sitio', por un paternalismo que ahoga su fuerza de reivindicación, las hermandades africanas son un'microcosmos' donde es posible elevarse socialmente por iniciación, entrando en cursos de sacerdocios jerarquizados.

-de compensación: los individuos de la clase inferior, que es siempre una clase de color, encuentran en el trance místico que las diviniza una manera de huir de las duras realidades de la vida cotidiana.

-de identificación: en la lucha de clases o, en el caso de Haití, en la lucha del campo contra la ciudad, la secta se convierte en el lugar de encuentro(y también de socorro mutuo frente a la enfermedad, las pruebas de la vida, la vejez o la invalidez) de un grupo que se considera marginado, no integrado en la sociedad global, en situación de inferioridad, y de unos hombres que encuentran en su participación en este grupo un legítimo desquite a las desigualdades sociales"(55).

Los héroes de la independencia haitiana fueron los primeros en ver en el vudú una manifestación de singularidad nacional, y así nos lo narra A.Métraux: "Les 'docteurs-feuilles', bien que ni houngan ni bòkò(sorciers), appliquent, dans leurs

traitements, de nombreuses recettes magiques et Toussaint-Louverture les a sans doute employées"(56). No quita el asunto para que el mismo Louverture o Dessalines hayan perseguido al vudú por motivos esencialmente políticos o por timidez ante la Iglesia Católica. La caida del emperador Soulouque en 1861 aumentó el nacionalismo de fundamento etnico de los haitianos, que convinieron en considerar al vudú religión oficial del Estado. El indigenismo de los intelectuales haitianos procuró que los jóvenes dejasen de mirar hacia Africa para fijarse en su propia cultura: "Los jóvenes intelectuales no volvieron a adherirse a círculos exclusivos de grandes ciudades a imitación de sus antepasados de París; se fueron al campo, estudiaron la vida y la lengua de los campesinos y participaron en celebraciones vudús(...). Pero el indigenismo era algo más que el eco y la imitación del 'renacimiento negro'; se inspiraba de un modo mucho más consciente en la vida popular afroamericana. Por eso también, sus grandes producciones no fueron líricas -que, para conseguir capacidad de convicción, se hubieran tenido que expresar en el lenguaje popular afrohaitiano, el criollo, para lo que la cosa todavía no estaba madura-, sino novelas. En la novela podía aparecer todo tipo de identificaciones en un gran binomio de contrarios: contra el burgués ciudadano, occidentalizado , cristiano,o contra los explotadores y americanos extranjeros, blancos, capitalistas, se alzaba el campesino haitiano indígena adicto al vudú, un negro explotado, tenazmente aferrado a su herencia africana, que sí defiende con la fuerza religiosa de su culto vudú y con su 'cununbite', es decir, todo lo traido de

de Agisymba, interpretado de un modo colectivista, como ayuda a la vecindad o como trabajo de la comunidad"(57). Si este proceso se da en la literatura de nuestro siglo produciendo la "literatura de la negritud", las artes plásticas siguen un curso paralelo, que tiene, sin embargo, orígenes más lejanos. El hombre blanco por contra de la tolerancia de las prácticas religiosas africanas, había atacado a fondo las manifestaciones autóctonas artísticas; los negros haitianos sólo a través del sincretismo consiguieron eludir este control: "Las formas plásticas que se producen, desde la colonización -pequeños ídolos, fetiches y altares, pinturas murales y de piso, etc.), máscaras, objetos rituales y cotidianos, todos son índices del fenómeno de sincretismo tan fuerte en el Caribe"(58).

En mayo de 1944 fundaba en Port-au-Prince el pintor norteamericano DeWitt Peters un "Centro de Arte Haitiano"; la novela indigenista le era anterior, así como la invasión estadounidense con la que había llegado DeWitt. "A los desconocidos que iban a su taller Peters les ofrecía un espacio para trabajar, tela o papel, pinceles y tubos de color. Y a esos materiales añadía algunos consejos de orden técnico: nociones de dibujo académico y de utilización de las siete 'almas' del arco iris"(59). Por aquel taller aparecieron todo tipo de personajes populares entre los que se contaban sacerdotes del vudú del estilo del célebre H.Hyppolite. La producción plástica era realizada en condiciones de posesión bajo la influencia de los "loas", en un estado similar al de los cultos de posesión. De ahí, que "casi todos los artistas que fueron primeramente atraidos al Centre realizaban, como actividad lateral,

labores pictóricas que se remitían a viejas tradiciones del país, vinculadas fundamentalmente a las ceremonias vodú. Entre éstas, las pinturas murales y las tallas realizadas en las zonas montañosas o en las llanuras costeras, ambas aisladas de centros de población; en éstos, elementos pictóricos de las chozas(cailles), máscaras de carnaval, cruces pintadas sobre las tumbas(en blanco y negro con elementos celestes). De mayor importancia, y más directamente vinculados al rito vodú, son las pinturas murales(...) que indican el lugar de la ceremonia o la casa del houngan y los vevers, dibujos religiosos realizados generalmente en harina sobre el piso del recinto sagrado para invocar al dios"(60). André Breton y Wifredo Lam dieron una importante acogida a esta corriente, considerándola una manifestación palpable de lo lúdico y lo popular; para Alejo Carpentier, sin embargo, el arte haitiano debiera ser considerado dentro del "real maravilloso" latinoamericano. Esa fusión entre lo popular, lo africano y lo americano se extenderá a todo el Caribe y en especial a Jamaica y a Cuba. En este último país, resaltamos al citado Lam; éste viajará por España y Francia, tomando contacto en su estancia gala con la escultura africana existente en los museos etnológicos y en las colecciones privadas. De resultas de ese contacto, Wifredo Lam volverá a Cuba mucho más reafirmado en su indigenismo. La distancia, el alejamiento preciso,constituye un importante elemento para que todos los intelectuales afrocaribeños descubran la necesidad abstracta de un renacimiento africanista. Esa necesidad había sido sentida por los luchadores contra la esclavitud y por los intelectuales de la negritud anteriormente. Para Adela de

Juan los pueblos que define como "latinoafricanos" poseen una simbología y unas formas de expresión propias: exuberancia, carnalidad, plantación, tropicalismo, etc.La apropiación naif de éstas corrientes sería más propia del occidental que del caribeño: "Es el dudoso capricho del turismo el que se apresuró a poner una etiqueta de primitivismo al fenómeno de creación de que está"posesa" la imaginación plástica antillana" (61).

Podremos considerar a Lam en esa transición entre el surrealismo popular caribeño" y el surrealismo de matriz occidental que llega a México con André Breton. Lam no había visto en un principio aquella forma de América Latina que percibirá después de haberse empapado de exotismo occidental. Dice al respecto Damián Bayón: "En 1937 conoce a Picasso en París: la influencia es enorme, aunque no sepamos bien hasta que punto la obra de Picasso resultó un modelo directo o si, a través del gran juglar, el cubano recuperó un 'africanismo' latente que no había sabido ver en su propia tierra"(62). El surrealismo, por lo demás incapaz, de llevar sus teorizaciones al nivel de la vida, tal como lo habían hecho Artaud, Nerval, Lautrèamont o J.Vaché, acabará por considerar lo más fructífero de sí mismo la producción artística. Introduce la producción artística que no siendo propiamente surrealista se encuentra en su misma línea. Peret considerará actores del Teatro de la Crueldad a los aztecas, según nos da cuenta L.M.Schneiderd: "Péret empieza -se refiere al prólogo al libro 'los tesoros del Museo Nacional de México'- con la convencional necesidad de comparar el arte prehispánico con las artes más importantes del

mundo antiguo(...). Péret entra en su terreno cuando explica el sentido de la muerte dentro de un contexto poético y cuando lo enlaza con lo maravilloso a través de lo místico. La comparación persiste cuando se señala la ausencia de sacrificios humanos entre los egipcios, pero coloca a los aztecas en un lugar único por la intensidad cruel que los fusiona a la'belleza convulsiva', tan fundamental para los surrealistas"(63). Sin embargo, la apropiación inmediata vive en algunos pintores y literatos mexicanos y caribeños como W.Lam, Fr.Kahlo, W.Paalen...

De Frida Kahlo, mujer de Rivera, se dan opiniones encontradas. Para Bayón es una auténtica surrealista, lo mismo que Leonora Carrington o Remedios Varo, que se inspira en los exvotos populares y que tiende al "encadenamiento libre", muy cerca del automatismo psíquico de los surrealistas(64). Para Luis Cardoza, por contra, "invocar el surrealismo en el caso de Fr. Kahlo, es desconocer la sensibilidad mexicana"(65); el mismo Cardoza, no obstante, la considera un caso único, donde late la crueldad del mundo precortesiano. ¿Y no es ese el auténtico surrealismo, el que sale fuera de los marcos de escuela ?. Kahlo se alineó, como"todo México", en la Exposición Internacional Surrealista celebrada en ese país en 1940; más acto social que surrealista al decir de los comentaristas.

VII.- DEPENDENCIA Y VANGUARDIA. BUENOS AIRES/BRASIL.

La noción de dependencia cultural y los alineamientos que dicha noción ha ocasionado contemporáneamente ha enfrentado con acritud a los críticos latinoamericanos entre sí. Marta

Traba, la principal mentora de una de esas corrientes, sostiene que "si todo el pop art, el arte óptico y los happenings, se conforman con aludir a los contextos de la sociedad altamente industrializada que los origina, este comportamiento no puede convenir, ni siquiera ser admisible, dentro del continente latiniamericano"(66). Para esta autora el artista latinoamericano, tiranizado por las influencias ejercidas en distintas épocas por París o Nueva York, obtiene su identidad en la copia mimética de lo gestado en los centros metropolitanos; por tanto le es ajeno desde el punto de vista sociológico-cultural el vaciamiento de significados acaecido en los últimos lustros del arte occidental. Apuesta Marta Traba por un"arte de resistencia" frente a las sociedades altamente industrializadas, y dotadas en consecuencia de unos mecanismos perceptivos cualitativamente diferentes de los de la periferia latinoamericana. "La noción de movimiento inserta en el arte actual latinoamericano, pués, está estrechamente ligada a la movilidad social, a las mitologías colectivas, al cine, a la televisión, a los cambios visuales constantes, a la variabilidad de las modas; es, pues, de naturaleza práctica. La distancia entre este movimiento y el europeo se ve muy bien confrontando grupos como el 'Responsive eye' a los grupos como las 'Recherches de l'art visual'(...). Unos artistas, los norteamericanos, se dirigen a la pupila y le exigen una respuesta fisiológica. La excitan, la estimulan, la fatigan.Otros, los europeos, tratan de llevar las búsquedas visuales a un plano que no siendo ya el de las significaciones ontológicas es al menos el de la complejidad experimental"(67). La tendencia de los latinoamericanos es al inmovilismo, bien sometido por

las instancias dictatoriales de un subcontinente marginal a centrales económicas y políticas, bien integrado en las áreas rurales en las que el tiempo es estático, es decir mítico(68). Marta Traba utiliza los conceptos levi-straussianos de "sociedad caliente" y "sociedad fría" para caracterizar esa oposición, lo que nos sitúa en un espacio interesante para nosotros: el que se refiere a la utilización por la crítica/historia del arte latinoamericana de conceptos directamente tomados de la Antropología Cultural. En esa línea está el intento de Adalice Maria de Araújo al escribir "Mito e Magia na Arte Catarinense". En Santa Catarina, estado del Brasil, ha existido una importante tradición artística que desde el siglo XVIII ha llegado hasta las vanguardias brasileñas de los años 70. "Por suas origens étnicas -escribe Araújo- es o conseqüente isolamente que durante a II Grande Guerra Santa Catarina viveu, preservou-lhe uma identidade própria, ainda nâo comprometida pela avassaladora 'massificaçao' que contagia a aldeia global. A forte ascendência germânica nâo sufocou as origens açorianas como nâo impedidiu que as cabeças louras se irmanassen, segundo Lindolf Bell, no bugrissimo ato de 'engolir a esperança'. Hoje seus poetas e artistas plásticos figuram entre os mais representativos do país, impondo sua presença justamente pela percepçâo de um espaço catarinense, talvez nâo consciente ainda, mas perfeitamente real. Espaço este que, malgrado conotaçôes locais, está interligado por um sentido de 'magia' mais arraigado ao mito arcaico em Florianópolis, no mais puro relacionamiento com seduçâo do vale em Blumenau, mais diluído em Joinville, porém sempre presente no vizinho Estado 'barriga-verde', que podemos considerar um dos últimos

redutos de humanismo sobre a terra"(69). Los conocimientos que aporta la antropología cultural son esenciales para resolver este caso.

La mencionada oposición entre los críticos que hacen más hincapié en lo autóctono o en lo cosmopolita, se hace extensiva a los artistas y literatos. Veanse al respecto las agrias polémicas suscitadas en el Simposio de Austin de 1975 (70); allí los cabezas visibles de la disputa fueron M.Traba por el lado "americanista" y Fr.Morais por el vanguardista. Caracterizaremos a Morais como mentor de las llamadas "vanguardias terroristas", según él mismo las califica; en definitiva sería un aventajado seguidor de la línea abierta en Argentina por Jorge Romero Brest. Una vez pasado el Simposio de Austin escribe Morais: "Este conceito de resistência tem todas as posibilidades, por seu carácter panfletário, de obter sucesso junto a certas platéias latino-americanas(...). Ao exemplificar seu conceito, de monstra seus compromissos com um tipo de arte desfasada e superada, comprometida com o mercado e recuperada pelo sistema. Simplificadamente, resistir, para ela, é realizar uma pintura figurativa ou levemente abstracta, é praticar o desenho(...), um certo tipo de grafismo erótico, é nacionalizar a pop-art norte-americana. Apesar da veemência verbal, a resistência de Traba sugere passividade. Ou mais do que isso, a manutençâo de un certo tipo de arte ou de subdesenvolvimiento artístico. A mesma atitude da arte popular defendem, ao mesmo tempo, uma sociedade retrógrada, a miséria e o desnível social"(71). En cualquier caso es destacable que ambos críticos se yerguen a años luz del aristocratismo, por más que el brasileño se acerque más al Rodó deci-

monónico cuando dice que "el argumento del apóstol traidor ante el vaso de nardo derramado inútilmente sobre la cabeza del Maestro es, todavía, una de las fórmulas del sentido común. La superfluidez del arte no vale para la masa anónima los trescientos denarios"(72). La llamada cuestión social aparece como prioritaria, y ante ella hay que adoptar distintas formulaciones pero siempre bajo su secreto determinante.

Arte y Sociedad son aspectos de la realidad latinoamericana muy entrelazados, dada la omnipresencia de los problemas sociales derivados de la dependencia colonial en el plano artístico. Para averiguar el lugar social del artista y del crítico habría que descubrir todas y cada una de las determinantes que operan sobre estos y los grupos sociales que ellos a su vez satisfacen, en la plena consciencia, sin embargo, de que el arte no se agota en la cuestión social. Complejidad frente a la que la sociología tiene una importante falla. La antropología puede abrir nuevas vías al ser el instrumento adecuado para penetrar en el mundo de lo simbólico. Lo que debe quedar claro desde ahora es que la plástica de Latinoamérica es diversa por el también diverso orígen social y étnico de sus pueblos, como señaló Darcy Ribeiro en su clasificación. Así en el campo ambiguo de las "artes populares", "pueden reconocerse tres diferentes modalidades de maridaje entre técnicas y formas provenientes de orígenes opuestos: 1/Objetos de uso y función precolombina con incorporación de técnicas u ornamentos occidentales aislados; 2/ Obras europeas con incorporación de técnicas o motivos precolombinos; y 3/objetos aborígenes transformados que sobreviven a los cambios"(73). Estas tres modalidades objetuales se combinan

de diferente manera dependiendo del componente étnico-cultural de la nación. En las naciones con un fuerte pasado indigenista y un gran componente étnico indio, la disociación entre arte popular/arte culto es muy perceptible, a menos que este último se reencuentre con el primero a través del populismo narrativo, tal como ocurre en el caso del muralismo mexicano. Sin embargo, allí donde la frontera interna entre criollos e indígenas está menos presente, aunque no por ello haya dejado de existir(74), el campo para la expresión "ex nihilo", alejada de las tradiciones, se ha abierto. Añadamosle a esto que la construcción de Estados nuevos es un factor importantísimo para que la burguesía autóctona o el propio Estado se ocupe de las artes de vanguardia como expresión de una nueva conformación.

Brasil y Argentina son los dos países del subcontinente más significativos desde el punto de vista del cosmopolitismo de sus artes; y ello por las dos razones antes aducidas: ausencia de componente indigenista o segregación total de éste, y burguesías/Estados implicados en los gustos de la burguesía internacional. Indicativos de la extensión del cosmopolitismo han sido las reuniones, bienales,etc. promovidas por ambos Estados. La funcionalidad de la Bienal de Sao Paulo,en el marco de una nueva división internacional del trabajo artístico, ha sido señalada por Morais con estas clarificadoras palabras: "A Bienal de São Paulo reproduz no plano interno as linguagens internacionais impostas pelas grandes mostras européias. Vais mais longe: pretende estender às demais naçôes do Continente o mesmo esquema de dominaçâo. On deja , como subcultura domi-

nante pretende dominar as subculturas dominadas no restante do Continente. É o que vamos ver a seguir. A história dar relações entre a Bienal Internacional de São Paulo e a América Latina tem sido marcada por omissões, frustrações, submissões (aos interesses euro-norte-americanos) e, sobretudo, pela ausência de qualquer projeto ou programa, ou, em sentido mais largo, de qualquer política visando a defesa da arte latino-americana, a brasileira inclusive"(75). Una Bienal ésta que concede un solo premio a un latinoamericano, y precisamente de un grupo que comulga plenamente con el cosmopolitismo y el vanguardismo terroristas, tantas veces criticado por Marta Traba; nos referimos al "Grupo de los Trece" de Buenos Aires, capitaneado por J.Glusberg.

Glusberg fue precedido por otro gran cosmopolita, cuando no iconoclasta, Tomás Maldonado. Maldonado apostó por el arte concreto, por la ruptura con las bellas artes tradicionales; elabora en el temprano 1946 un "Manifiesto Invencionista", que dice en sus últimas frases: "A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el 'buen gusto'. La función blanca. Ni buscar,ni encontrar: inventar"(76). Si sutrayectoria posterior se salva de la débâcle de las vanguardias es justamente por lo último, porque a la iconoclastia dadaísta-futurista une el optimismo bauhausiano, convirtiéndose a la larga en un continuador de la Bauhaus con su Escuela de Ulm. Bajo las premisas del diseño industrial, Maldonado converge teóricamente con la semiología, la más alta elaboración del pensamiento contemporáneo reciente. Desde ese lugar se convierte en el principal vocero del vanguardismo des

de la editorial "Nueva Visión", de gran importancia en la configuración del gusto latinoamericano. Empero Maldonado no puede ser considerado un artista latinoamericano más, sino como un argentino convertido en razón de su exilio en vanguardia internacional.

Glusberg sí es un plástico que se reclama del continente y así lo trasluce en su obra teórica, intitulada "Retórica del Arte Latinoamericano". Nuestro autor hace profesión de intencionalidad: "El objeto del presente ensayo es ahondar en la comprensión de la retórica del 'arte latinoamericano', término que, si bien poco satisfactorio, adoptamos provisoriamente para designar un cierto modo de apropiación estética de la realidad"(77). Glusberg cree en la existencia de una problemática subcontinental que se refleja en una retórica que le es propia, y se pronuncia contra la existencia de un arte latinoamericano, del cual niega su realidad por las razones que siguen: "a/existe una problemática latinoamericana, que se manifiesta en obras de valor estético trascendental; b/el término 'arte latinoamericano' es una concesión teórica a una etapa de desarrollo económica, política y culturalmente condicionada, que en el futuro habrá de convertirse en 'tradición latinoamericana'; c/no negamos la necesidad de un concepto provisorio, sino que alertamos acerca de su caducidad, porque, de no hacerlo, naufragaríamos en un estrecho chauvinismo cultural y, lo que es aún peor, estimularíamos una escisión lamentable e indefendible entre el arte latinoamericano y el resto del mundo"(78). Jorge Glusberg y el CAYC de Buenos Aires se orientan hacia lo que llaman el "arte de sistemas", con-

sistente en la utilización consciente de los mecanismos semiológicos de los medios urbano y rural de Latinoamérica, constituyéndose en substrato común de los plásticos del continente. De esta forma, por ejemplo, una variante del arte ecológico puede expresar metafórica y metonímicamente la destrucción ecológica, factor genuinamente americano. El comic, inevitablemente influido por USA, constituye también para Jorge Glusberg uno de los puntos de convergencia de Latinoamérica y vanguardia. Desde la "resistencia", Marta Traba decía sobre el mismo tema: "Aceptar, no pensar y no disentir, parece ser el paradigma más elemental del conformismo. El comic es, indudablemente, el mayor y más peligroso elemento de conformismo que ha producido la sociedad norteamericana. Por eso su relación con las artes plásticas ha causado una tal neutralización en las vanguardias artísticas"(79). Traba cree que el comic neutraliza los héroes, para convertirlos en simples personajes desdramatizados, y ello en un contexto dramático como el de la sociedad sudamericana. El primado del significado sobre el significante o viceversa, o lo que es más, las diversas lecturas semiológicas que se realicen, polarizan las vanguardias y las individualidades.

A sabiendas de que pasamos por alto figuras del arte latinoamericano tan importantes como J.Torres García, podemos avanzar en la conclusión de que en éste arte se ha ido produciendo un alejamiento de los motivos más directamente figurativos, para establecer una relación amor/odio con la Modernidad, cuyo paradigma sigue siendo Europa y Norteamérica. La continuada presencia de lo social nos remite a la más social de to-

das las artes, si como tal puede ser aún considerada: la arquitectura y por extensión el urbanismo. Si en el ámbito de las artes plásticas hicimos distinciones entre los distintos países, en la arquitectura habremos de ahondar más en esa distinción, puesto que son muy diferentes las fundaciones metropolitanas que se realizaron en la época precolombina, que aquellas realizadas durante la Colonia, la Independencia o "ex nihilo" en la época contemporánea. Dependiendo de su fundación tradición y modernidad se imbrican de manera muy diferente. La plaza de las Tres Culturas en Ciudad de México sería el indicativo máximo que integraría lo precolombino, lo colonial y lo moderno. Un fenómeno propio de la América actual es el aceleradísimo proceso de urbanización acaecido en pocos años: "la urbanización de América Latina es, entonces,un proceso continental que está cambiando la estructura política, económica y social de todos los países. En América Latina, la urbanización precede a la industrialización y su análisis no puede aislarse del análisis de la estrategia del desarrollo de cada uno de los países del área"(80). La marginalización consiguiente, que se traduce en las ciudades en la formación de barrios-miseria, vuelve a colocar la cuestión social a la orden del día.

Nos interesa destacar la apropiación que la crítica ha realizado de la arquitectura precolombina y colonial como indicativos de la identidad continental. Sobre la precolombina no cabe discusión, es el substrato más fuerte del nacionalismo emergente en 1910. La colonial, sin embargo, admite discusión, siendo así que para los críticos mexicanos manifestaba lo au-

tóctono, mientras que para los hispanos era una manifestación de la arquitectura metropolitana: "Mientras la crítica mexicana reclama la legitimidad de 'su barroco' por considerarlo un antecedente caso autónomo de la evolución del 'arte mexicano', la crítica española lo considera como un subproducto de la hispanidad: 'una manifestación más, si bien importante, del barroco español', al decir de Angulo"(81).

Las plantas que se trazan en el colonialismo lo son en damero, con absoluta hegemonía de la línea recta. Este extenso párrafo de Max Cetto es ejemplar: "La experiencia llevada a cabo en la capital de México promovió el plano en damero en otras ciudades fundadas durante las décadas(...). En algunas de ellas, especialmente en el Perú, los conquistadores hallaron también una civilización urbana altamente desarrollada, que había organizado su asiento en disposición geométrica. En el Cuzco, la capital inca, su resultado fue una estrecha fusión de las nuevas construcciones con los edificios de la época anterior a la conquista. Existen ciudades con trazados irregulares debido a una topografía muy abrupta, característica de la ubicación de ciudades mineras, como Guanajuato y Taxco en México u Ouro Preto en el Brasil. En este último caso, al igual que en Salvador de Bahía, la primera capital del Brasil, la organización geomórfica también estimuló la preferencia innata de los protugueses por la irregularidad, de la cual puede ser reflejo la actitud negligente del gobierno respecto al urbanismo(...). Por lo general, no existió inmunidad contra la plaga de la cuadrícula, ya que después de recorrer las colonias españolas, no solamente volvió a Euro

pa, donde proliferó bajo variadas condiciones económicas durante tres o cuatro siglos, sino que también apareció en el continente americano, determinando la configuración de la mayoría de sus nuevas ciudades, así como también su paisaje circundante"(82). Si exceptuamos el caso de Cuzco que siguió siendo la capital india frente a Lima la capital colonial, la ciudad latinoamericana avanzó desde la conquista por la senda marcada por Occidente.

El ejemplo de ciudad racionalista y occidentalizada por excelencia lo constituye Brasilia. Fue un proyecto del régimen de Getulio Vargas. "Erigida en el tiempo record de tres años(1957-1960), la ciudad fue planificada en relación con la necesidad del Brasil de conquistar física, económica y culturalmente su propio territorio a escala continental"(83). Se trataba de luchar contra el medio, las determinaciones históricas del poblamiento urbano brasileño(la costa) e instaurar el "Estado novo". Nadie discute hoy el parcial fracaso funcional del núcleo urbano; sólo un dato más de la mano de Bullrich: "Es bueno examinar las pinturas de Chirico, pero experimentar la sensación de deslizarse como un pigmeo sobre el pavimento bajo el sol del mediodía es algo diferente. Se constata súbitamente que la plaza jamás ha sido utilizada por nadie excepto uno mismo; o que quizás fue ocupada por completo por una multitud entusiasta tan sólo el día de la consagración de la ciudad"(84). En ningún lugar ha quedado tan plenamente demostrado el fracaso funcionalista como en Brasilia, de la cual paradójicamente hay sólo nos resta el disfrute plástico. "La espectacularidad escenográfica, según Roberto Segre, constituye uno de los atributos urbanos más caracterís

ticos de Brasilia, perpetúan así los valores simbólicos inherentes a la ciudad burguesa"(85). El Estado conquista mientras la inmensa mayoría de la población se marginaliza. Esa marginalidad vendrá a suponer un nuevo motivo iconográfico para América Latina, tan importante como lo fuera en su momento el indigenismo. La cuestión social opera ya como realidad y como mito, al igual que la cuestión india y el paisaje,procurándonos todos ellos aquel horizonte de "lo real maravilloso" latinoamericano, que escaparía insistentemente al racionalismo occidental. Quizás sus arquitectos, pintores o literatos pertenezcan a distintos países sobre el papel, pero su mayor parte han saltado por encima de sus particularidades para unirse en el ideal bolivariano de"América una" o en el martiniano de "nuestra América". Hoy se clausura, sin embargo, con el ideal americano, el fundamento indigenista de la revolución mexicana de 1910, para devenir pensamiento cosmopolita. Posiblemente el hecho en su ambigüedad quede patente en el momento de entregar un premio de poesía como el de la Casa de las Américas: "Todos ostentan conciencias desgarradas, una apetencia fáctica, operativa que no puede ser satisfecha por la actividad textual. Casi todos son cosmopolitas, irreverentes, rebeldes, agresivos. Todos han descendido del nimbo celestial al terrestre y quieren decirlo íntegramente, en sus excelsitadas y sordideces, en sus deslumbres y oscuridades, en sus dignidades y bajezas, sin dejar de anhelar el vuelo liberador, el remonte enaltecedor, la plenitud edénica que imaginativamente la desciñe de las ataduras concretas y cotidianas, de la restricción de lo real"(86). En lo real maravilloso queda abolido lo exótico como categoría separada.

NOTAS

(1) J.A. MANRIQUE. "¿Identidad o modernidad?", en AA.VV. América en sus artes. México, 1974, p.24.

(2) O.FALS BORDA. Las revoluciones inconclusas en América Latina. 1809-1968. México, 1975, 5ªed. p.17.

(3) Ibidem, pp.37-38.

(4) P.HENRIQUEZ UREÑA. Historia de la cultura en la América Hispánica. México, 1975, 10ªed., pp.84-85.

(5) D.F.SARMIENTO. Facundo. Civilización y barbarie. Madrid, 1970, p.76.

(6) A.CARPENTIER. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. Madrid, 1981, 2ªed., p.79.

(7) R-H.MORENO-DURÁN. De la Barbarie a la Imaginación. Barcelona, 1976, p.105.

(8) R.SEGRE. Las estructuras ambientales de América Latina. México, 1977, pp.18-19.

(9) R.STAVENHAGEN. Las clases sociales en las sociedades agrarias. México, 1976, 8ªed., pp.90-91.

(10) J.SOUSTELLE. Los Cuatro Soles. Origen y ocaso de las culturas. Madrid, 1969, p.47.

(11) Ibidem, p.186.

(12) R-H. MORENO-DURÁN. Op.cit. pp.235-236.

(13) A.ARTAUD. Los Tarahumara. Barcelona, 1977, 3ªed. p.10.

(14) J.ALCINA FRANCH. Arte y Antropología. Madrid, 1982,p.33.

(15) "María canta -se refiere a la célebre chamán María Sabina- y su canto me abre un tunel, un tunel de albañal, oscuro, denso, oleaginoso, que lleva los excrementos forzados de la virgen, del mendigo, del arzobispo, del banquero, del santo, del atleta, del canceroso y yo por ese

túnel con mis propios excrementos deslizándome por esos túneles cargados de materias, de líquenes, de pólipos, de minúsculos globos que estallan, de terrazas de cangrejos, de valvas, de tentáculos ciegos. de tentáculos que llevan una lucecita verde en la punta carnosa(...)". F.BENITEZ. Los indios de México. Los hongos alucinantes. México, 1979, 4ªed., p.93.

(16) J.J.ARROM. Mitología y artes plásticas en las Antillas. México, 1975, pp.57-60.

(17) L.SEJOURNÉ. Pensamiento y religión en el México antiguo. México, 1973, 3ªreimpr., pp.101-102.

(18) A.REX GONZÁLEZ. Arte, estructura y arqueología. Buenos Aires, 1974, pp.101-102.

(19) J.ALCINA FRANCH. Poesía americana precolombina. Madrid, 1968, p.97.

(20) N.REED. La guerra de castas de Yucatán. México, 1976, 2ª ed. p.43.

(21) R.STAVENHAGEN. Op.cit. p.264.

(22) Boletín del Comité Organizador y de Consulta para la Unión de los Pueblos de la Sierra(As. de Autoridades Zapotecas), año II, nº15, abril de 1982. Oaxaca, México, p.1.

(23) A.MÉTRAUX. Religión y magias indígenas de América del Sur. Valencia-Madrid, 1973, p.33.

(24) R.QUINTERO. Antropología del petrólec. México, 1978, 4ª ed., p.226.

(25) D.F.RUBÍN DE LA BORBOLLA. Arte popular mexicano. México, 1974, p.16.

(26) G.KUBLER. La configuración del tiempo. Madrid, 1975, pp. 150-151.

(27) V.NOVELO. Artesanías y capitalismo en México. México, 1976, p.30.

(28) Ibidem, p.234.

(29) A.KALENBERG. "Mercado, gusto y producción artística", en AA.VV. América Latina en sus artes. Op.cit. p.83.

(30) F.FEVRE. "Las formas de los críticos y la respuesta del público", en AA.VV. América Latina en sus artes.Op.cit. p.55.

(31) O.PAZ. "Palabras al simposio", en D.BAYON. El artista latinoamericano y su identidad. Venezuela, 1977, p.23.

(32) M.TRABA. Arte latinoamericano actual. Caracas, 1972,pp. 54-55.

(33) D.BAYON. Op.cit. 1977, p.84.

(34) Fr.MORAIS. Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitorio. Río de Janeiro, 1979, pp.28-29.

(35) D.RIBEIRO. Configuraciones histórico culturales americanas. Buenos Aires, 1976, 2ªed. p.25.

(36) Ibidem, p.33.

(37) Ibidem, p.50.

(38) D.BAYÓN. Aventura plástica de Hispanoamérica. México,1974, p.57.

(39) Fr.MORAIS. Op.cit. p.38.

(40) J.C. MARIATEGUI. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Barcelona, 1976, p.39.

(41) Ibidem, p.274.

(42) L.CASTEDO. Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana. Barcelona, 1970, p.242.

(43) J.GARCÍA PONCE. "Diversidad de actitudes", en AA.VV.Amé-

rica Latina en sus artes. Op.cit. p.145.

(44) D.H.LAWRENCE. Mañanitas mexicanas. Barcelona,1982
D.H.LAWRENCE. La serpiente emplumada. Barcelona,1983, 3ªed.

(45) D.F.RUBÍN DE LA BORBOLLA. Op.cit. p.139.

(46) Ibidem, p.141.

(47) L.CARDOZA Y ARAGÓN. Pintura contemporánea de México. México, 1974, pp.153-154.

(48) Ibidem, pp.160-161.

(49) Ibidem, p.217.

(50) Ibidem, p.309.

(51) L.M.SCHNEIDER.México y el surrealismo. México, 1978, pp. 105-106.

(52) Ibidem, p.113.

(53) D.BAYÓN. Aventura...Op.cit. p.41.

(54) A.CARPENTIER. La novela latinoamericana.Op.cit. p.102.

(55) R.BASTIDE. "Los cultos afroamericanos", en AA.VV. Movimientos religiosos derivados de la aculturación. Madrid, 1982, pp.62-63.

(56) A.MÉTRAUX. Le voudou haïtien. Paris, 1977, p.40.

(57) J.JAHN. Las literaturas neoafricanas. Madrid, 1971, pp. 263-26[illegible].

(58) A.DE JUAN. En la galeria latinoamericana. La Habana, 1979, p.118.

(59) R.DEPESTRE. "El surrealismo popular en Haití", en El Correo de la Unesco, julio 1984, p.36.

(60) A.DE JUAN. Op.cit. p.124.

(61) R.DEPESTRE. Op.cit. p.36.

(62) D.BAYÓN. Aventura...Op.cit. p.85.

(63) L.M.SCHNEIDER. Op.cit. p.204.

(64) D.BAYÓN. Aventura...Op.cit. pp.129-130.

(65) L.CARDOZA. Op.cit. p.52.

(66) M.TRABA. Op.cit. p.57.

(67) Ibidem, pp.29-30.

(68) Precisamente el concepto de "marginalidad", entendido como no integración en la sociedad nacional a partir de diversas exclusiones generalmente complementarias, nace en América Latina, como concepto oscurecedor de los análisis de la sociología marxista, aún cuando hoy pueden ser altamente clarificadores, una vez releídos. Una importante aportación se refiere a la ausencia de motivaciones de progreso en amplios sectores "marginales" que prefieren consumir su tiempo ritualmente, incluidos muchas veces,tal que apuntamos respecto al vudú, en sectas y sociedades religiosas. Cfr. G.GERMANI. El concepto de marginalidad. Buenos Aires, 1980.

(69) A.M. DE ARAÚJO. Mito e Magia na Arte Catarinense. Florianópolis, Brasil, 1979, p.32.

(70) Cfr. D.BAYÓN. El artista latinoamericano... Op.cit. Recoge la polémica del Simposio de Austin(1975).

(71) Fr.MORAIS. Op.cit. p.26.

(72) J.E.RODÓ. Ariel. Salamanca, 1971, pp.61-62.

(73) Fr.STASTNY. "¿Un arte mestizo?", en AA.VV. América Latina en sus artes. Op.cit. p.158.

(74) El indio de las selvas brasileñas, por ejemplo, en un país que se considera absolutamente mestizo es muy relevante, puesto que no es aceptada su integración por el cuerpo de

la nación emergente, quedando marginado en la plena aceptación del término: "La obstinada resistencia a la aceptación de los indios como iguales les obliga, sin embargo, a su etorno: ya no a la conciencia tribal y a sus formas de expresión, sino a la adaptación a la conciencia de su efectiva condición de "otro". Es el tiempo de la conciencia amarga del indio-civilizado: ya no es indio, a no ser por un remoto origen tribal, a penas recordado, pero solamente por esto todavia es indio, y como tal obligado a concebirse y a aceptarse; y como tal condenado a la marginación respecto a la sociedad nacional". D.RIBEIRO. Fronteras indígenas de la civilización. México, 1971, p. 319.

(75) Fr.MORAIS. Op.cit. pp.48-49.

(76) T.MALDONADO. Vanguardia y racionalidad. Barcelona, 1977, p.30.

(77) J.GLUSBERG. Retórica del arte latinoamericano. Buenos Aires, 1978, p.107.

(78) Ibidem, pp.113-114.

(79) M.TRABA. Op.cit. p.41.

(80) J.E.HARDOY. "El proceso de urbanización", en AA.VV. América Latina en su arquitectura. México, 1975, p.58.

(81) G.GASPARINI. "Significado presente de la arquitectura del pasado", en AA.VV. América Latina en su arquitectura. Op. cit. p.168.

(82) M.CETTO. "Influencia externa y significado de la tradición", en ibidem, pp.174-175.

(83) Fr.BULLRICH. Nuevos caminos de la arquitectura latinoa-

mericana. Barcelona, 1969, p.36.

(84) Ibidem, p.39.

(85) R.SEGRE. Op.cit. p.104.

(86) S.YURKIÉVICH. "Premio Casa de las Américas: diez años de poesía", en Poesía hispanoamericana 1960-70. México, 1976, 2ªed. p.37.

VIII

CONCLUSIONES.

I.- Victor Segalen abrigó el proyecto de realizar un estudio sobre la naturaleza del exotismo. No pudo llevarlo a cabo. Sus breves notas indican la imposibilidad del proyecto. Ciertamente el exotismo es un campo asaz complicado: en él inciden la Antropología, el Arte y la Literatura. Segalen tuvo relaciones con las tres disciplinas, empero el proyecto era étereo, la esencia del exotismo estaba en todas y en ninguna parte. No somos nosotros los llamados a cubrir esa laguna del pensamiento contemporáneo. Solamente buscamos demostrar que el exotismo,por más que indefinible o incasificable, puede ser objeto de un acercamiento transdisciplinar. La perspectiva que adoptamos fue la de la Historia del Arte con un especial acento desde la Antropología Cultural, desde la disciplina que funda su origen constitutivo precisamente en el horizonte exótico.

Detengamonos en la localización geográfica de los exotismos. Obvio es que el punto de mira está en Europa. Lily Litvak ha clasificado el exotismo por su localización en oriental, extremooriental, tropical y arqueológico. En nuestro estudio el tropical quedó subdividido en negro-africano y polinesio. El tratamiento del exotismo arqueológico fue tangencial que no específico.

Hubo quienes se acercaron antes que nosotros sino al exotismo como problema, sí a las relaciones habidas y existentes entre Antropología y Arte. Supimos de conclaves de antropólogos e historiadores del arte continuando la línea abierta por F. Boas, la de la interpretación funcionalista(1). El mayor salto cualitativo lo dió el gran Lévi-Strauss al establecer un nexo estructural entre Mito y Obra de Arte; lo ejemplificó magistral

mente en sus estudios de los dibujos corporales de los aborígenes brasileños(2) y en los de las máscaras canadienses(3). Tampoco dejó de opinar, si bien de una manera más coloquial, sobre el arte de nuestro tiempo, mostrándose ciertamente conservador, podríamos decir con él mismo wagneriano(4). En ese sentido nominó y estructuró sus "Mitológicas". Se ha producido una traslación de la función a la estructura.

Los historiadores del arte acabaron finalmente por contaminarse en el maremagnum actual de las Ciencias Humanas de los postulados de la Antropología; unos pocos dirigieron sus investigaciones hacia una interpretación antropológica del Arte. La actividad artística del hombre occidental contemporáneo fue objeto de estudio total. El esfuerzo por abstraer sobre nuestro momento histórico cercano es novedoso, al menos en cuanto Crítica del Arte. Estela Ocampo ha iniciado un acercamiento de este género; ha aplicado el concepto de potlach, por sólo indicar un ejemplo, a las prácticas estéticas imbricadas, las cuales define como "iluminaciones parciales de una concepción total, por lo tanto no autosuficientes"(5). Es ésta una actitud seguramente atrevida cuando aún no poseemos ese distanciamento que siempre se consideró esencial para la correcta comprensión del acontecer histórico. No fue esa nuestra intención.

II.- Se impone la recapitulación. Los simbolistas a pesar de sus diversos orígenes tenían un elemento en común: la marginalidad que confiere el ser vanguardia; y en ésta se expanden hacia las zonas liminares del planeta, hacia el Oriente y hacia el Extremo Oriente. Las raíces las hunden en el misticismo. Rehuyen la "cuestión social"; no participan en los movi-

mientos sociales, es más, abominan de ellos. La naturaleza del colonialismo no es cuestionada, ni siquiera existe a los ojos de los simbolistas. Un misticismo que se conjuga con el Artificio versus Naturaleza.

Gaugin fue el punto de inflexión hacia el fin del misticismo orientalista. Si bien en principio Paul Gaugin no posee en plenitud la conciencia de su ubicación colonial, su trayectoria de marginalidad y el ambiente enrarecido de la sociedad colonial francesa de Polinesia, le radicalizarán hacia el final de sus días. Frente a los simbolistas Gaugin adopta, además, una actitud cercana al utopismo. Ahora bien, si seguimos a S.Vilar, "la utopía(el "no-lugar") suele confundirse(...)con la eutopía(el "buen-lugar")"(6). Sea como fuese, Gaugin ve, forzando para sí mismo la cruda realidad, en Tahití y las islas Marquesas la concreción del máximo paraiso al que sobre la Tierra se pueda aspirar. Entre la idealización de sus escritos y la realidad material, no investigada en detalle hasta hace pocas fechas, acabamos por encontrar que Occidente también quiso ver en Gaugin su otro yo, su ideal antagónico. Paul Gaugin pasó al mundo de los Mitos como aventurero antes que como artista. Rimbaud también había sido un caso paradigmático.

Sin embargo, el arte de Gaugin indagó en la temporalidad y en la espacialidad de los primitivos. El expresionismo, siendo deudor de Gaugin, quiso ver a través del ojo interior. El concepto de "pathos", eminentemente germano, era clave para lograr esa aprehensión expresionista. No lo era menos la expansión anterior a la I Guerra Mundial del imperialismo alemán por África y Oceanía; con él aconteció la desposesión colonial

de un Leo Frobenius, por ejemplo, que pobló los museos alemanes de artes exóticas. La etnología no sobrepasó el estadio descriptivo o el estadio místico. El descubrimiento de África es paralelo a expresionistas y a cubistas, pero los resultados serán distintos.

El cubismo realizó una apropiación plástica, pura y exclusivamente plástica, de las artes exóticas. La interrogante etnológica estaba abierta, aunque a los cubistas no le interesase directamente. El África negra, por lo demás, se dibujó nitidamente a los ojos de los artistas, separándose de Oceanía, lo que no ocurría en el expresionismo.

Los surrealistas interiorizaron el exotismo, desde el alquímico al mexicano. En los otros pueblos hallaron el esplendor de la sociedad no racionalista que anhelaban. Pero el surrealismo "oficial" bretoniano no trascendió el mundo racionalista más que en el método. Fueron el surrealismo heterodoxo y el surrealismo autóctono quienes comprendieron la verdadera naturaleza de la sociedad no-racionalista, desproveyéndose de todos los lastres del Siglo de las Luces. Desde el surrealismo bretoniano hubo quien coincidió con la Etnología en su búsqueda de comprensión racional de las sociedades "pre-lógicas"; nos referimos en particular a Michel Leiris.

Para finalizar, América Latina constituye para nosotros un lugar de encuentro privilegiado de la Historia del Arte y de la Antropología Cultural, en cuya base encontramos también la Arqueología. Los pueblos precolombinos de civilización urbana son paradigmáticos de la investigación transdisciplinar. Empero la toma de conciencia de los aborígenes, su reclamo antiracionalista, han pasado por distintas fases que van desde el

"indigenismo" proteccionista de los criollos hasta el indigenismo radical, pasando por aquel producto afroamericano de matriz occidental que fue la negritud.

III.- A lo largo de nuestro trabajo hemos querido llevar adelante el método de la complejidad. Es decir: las relaciones entre Antropología y Arte son enormemente complejas, puesto que se remiten a dos horizontes distintos: primero, a la interpretación de las artes pasadas, desde la Prehistoria hasta el presente; segundo, la explicación del arte contemporáneo exige la superación efectiva de las interpretaciones formalistas, filosóficas y finalmente sociológicas de la Historia del Arte.

En el primer caso, muchos de los imposibles, o lo que es más de las distorsiones, en la interpretación del Arte, han partido de las visiones parciales de la Obra de Arte, cuando no cerradas en el sentido que le confiere U.Eco. El proyecto que podríamos llamar ya Antropología del Arte tiene pretensiones totalizadoras, a pesar de excluir el principio de la especulación metafísica por carecer de fundamento en lo real. Precisamente la interpretación antropológica del Arte tiende al fundamento material de éste. Ora bien, no debemos perder de vista la propia historia de la Antropología, con sus muy diversas corrientes de interpretación, llámese funcionalismo, difusionismo, estructuralismo, etc. V.gr. un interpretación funcionalista de la Obra de Arte, en connivencia con todos los funcionalismos de las Ciencias Sociales, agotarían la polisemia de ésta. La interpretación estructuralista iría más allá, relacionando el Arte con el Mito, tal como dijimos; la acusa-

ción más extendida la tacha de "metafísica", de falta de contacto con la realidad. Es evidente, evidentísimo, a estas alturas el descrédito del cientificismo positivista con pretensiones de omnicomprensión sobre la realidad: ésta se reafirma tozudamente como polivalente. La Antropología, pues, y el Arte también, parecen haber adoptado el método de la complejidad y el estado de ambigüedad que hoy caracteriza a todos los órdenes del mundo social.

El segundo caso, interpretar el arte actual, sometido a una crisis de tipo formal, funcional y estructural, exige una interpretación antropológica de nuestra historia. Lo que es lo mismo que someter a revisión la historia de nuestras recientes vanguardias, utilizando el utillaje de la racionalidad para concluir que hay que adoptar la mirada de la alteridad exótica para comprender nuestra propia imagen especular.

En cualquier caso habremos de tener siempre presente que "la sociología -y la antropología- como forma de arte", exige huir de las metodologías hipertrofiadas, casi todas las que se reclaman como tales, por aquella reflexión que hacía Robert Nisbet: "Incontables obras en las ciencias sociales revelan la incapacidad de sus autores para percibir esta crucial diferencia entre lo que puede propiamente llamarse la <u>lógica del descubrimiento</u> y la <u>lógica de la demostración</u>. La segunda está debidamente sujeta a reglas y prescripciones; la primera no lo está. De todos los pecados contra la Musa, sin embargo, el más grave es la afirmación, o sólido supuesto, en los textos sobre metodología y construcción de teoría, de que la primera(y absolutamente vital) lógica puede invocarse de algún modo obedeciendo las reglas de la segunda. De tal error de concepción sólo puede resultar sequía y esterilidad intelectuales"(7)

NOTAS

(1) En esa línea Robert Redfield, por ejemplo, distingue entre objeto artístico e icono: "Un ícono es un signo que representa un sujeto. Un ícono no es siempre una representación, un retrato, como son los íconos(en un sentido restringido) de la Iglesia Ortodoxa Griega. Un ícono puede no ser un retrato sino una analogía, como la paloma puede representar a Cristo, o como la sangre untada en los cuerpos de ciertos aborígenes australianos representan la Madre Creadora de su mitología. El objeto de madera(...) puede ser visto como arte o como ícono de acuerdo con el tipo de significado que le es atribuido(...). El ícono es sólo un tipo de objeto con ambos significados, inmanente y trascendente"(REDFIELD, R. "Art and Icon", en AA.VV. Anthropology and Art. New York, 1971, p.20). Como se ve una interpretación de las artes funcionalista, aunque la función esté determinada por la mitología o la cosmogonía.

(2) Cfr. C.LÉVI-STRAUSS. Tristes Trópicos. Buenos Aires, 1976, 3ªedición.

(3) Cfr. C.LÉVI-STRAUSS. La voie des masques. Paris, 1979.

(4) J.GUILLERME MERQUIOR. La estética de Lévi-Strauss. Barcelona, 1978.

(5) E. OCAMPO. Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas. Barcelona, 1985, p.57.

(6) S. VILAR. El viaje y la eutopía. Barcelona, 1984, p.7.

(7) R. NISBET. La Sociología como forma de Arte. Madrid, 1979, p.14.

IX

BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía que hace referencia de manera directa o indirecta a los temas aquí tratados es enorme. Por ello hacemos únicamente mención en este apartado a aquellos títulos que han sido citados en las notas de los diferentes capítulos.

AA.VV. Contributions au Colloque sur "la fonction et la signification de l'art nègre dans du peuple et pour le peuple. Paris, 1966.

" . Arts primitifs dans les ateliers d'artistes. Musée de l'Homme. Paris, 1967.

" . América Latina en sus artes. México, 1974.

" . América Latina en su arquitectura. México, 1975.

" . Studi sul Surrealismo. Roma, 1977.

" . Encyplopédie de l'Expressionnisme. Paris, 1978.

" . Le Sud: mythes, images, réalités. Montpellier, 1980.

" . La trata negrera del siglo XV al XX. Barcelona, 1981.

" . Picasso. 1881-1981. Madrid, 1983.

" . The Orientalists. London, 1984.

ABDELLAH DJBILOU. Diwan modernista. Una visión de Oriente. Madrid, 1986.

ABDO HATAMLEH, M. El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX. Granada, 1972.

AITKEN, G.-DELAFOND, M. La collection d'estampes japonaises de Claude Moned. Paris, 1984.

ALCINA FRANCH, J. Poesía americana precolombina. Madrid, 1968.

" . Arte y antropología. Madrid, 1982.

ALQUIÉ, F. Filosofía del Surrealismo. Barcelona, 1974.

ALLA.., G.-LEFORT, P. Le masque. Paris, 1984.

APOLLINAIRE, G. Chroniques d'art. 190?-1918. Paris, 1960.

" . Los pintores cubistas. Buenos Aires, 1964.

" . Poesía completa. Vol.III. Barcelona, 1981.

ARAGON, L. El campesino de París. Barcelona, 1979.

ARAÚJO, A.M. DE. Mito e Magia na Arte Catarinense. Florianópolis(Brasil), 1979.

ARGULLOL, R. La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico. Barcelona, 1983.

ARENT, H. Los orígenes del totalitarismo. Madrid, 1974.

ARNOLD, A."Littérature", en Encyclopédie de l'Expressionisme. Paris, 1978.

ARRIBAS, A. Los íberos. Barcelona, 1985.

ARROM, J.J. Mitología y artes prehispánicas en las Antillas. México, 1975.

ARTAUD, A. Heliogábalo o el anarquista coronado. Buenos Aires, 1972.

" . Cartas desde Rodez. Vol.I. Madrid, 1975.

" . Textos. 1923-1946. Buenos Aires, 1976.

" . "El ombligo de los limbos", en El pesanervios. Madrid, 1976.

" . Los Tarahumara. Barcelona, 1977, 3ªedición.

" . La Cultura India. Barcelona, 1979.

" . El Teatro y su Doble. Barcelona, 1980, 2ªedición.

AUBREY BEARDSLEY. "Venus y Tannheuser", en AA.VV. Cuentos fantásticos. La penúltima imaginación inglesa. Madrid, 1974.

AZÚA, F. DE. La paradoja del primitivo. Barcelona, 1983.

BACHELARD, G. La poética del espacio. México, 1975.

BALAKIAN, A. El movimiento simbolista. Madrid, 1969.

BALANDIER, G. Antropo-lógicas. Barcelona, 1975.

BALTRUSAITIS. La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico. Madrid, 1983.

BALL, H. Crítica de la inteligencia alemana. Barcelona, 1971.

BARBEY D'AURÉVILLY. Las diabólicas. Barcelona, 1975, 2ªedición.

" . Un cura casado. Barcelona, 1977.

BARDAVÍO, J.M. La novela de aventuras. Madrid, 1977.

BARTHES, R. "Pierre Loti: Aziyadé", en Nuevos ensayos críticos. Buenos Aires, 1973.

BASTIDE, R. "Sur le destin de la sculpture et des arts plastiques africains au Brésil", en Contributions au Colloque... Paris, 1966.

" . El prójimo y el extraño. Buenos Aires, 1973.

" . "Los cultos afroamericanos", en AA.VV. Movimientos religiosos derivados de la aculturación. Madrid, 1982.

BATAILLE, G. "La alegría ante la muerte", en Obras Escogidas. Barcelona, 1974.

" . El erotismo. Barcelona, 1982, 3ªedición.

BAUDELAIRE, BALZAC, BARBEY D'AURÉVILLY. El Dandysmo. Madrid, 1974.

BAUDELAIRE, Ch. Mi corazón al desnudo. Barcelona, 1975.

" . Salón de 1846. Valencia, 1976.

" . El Arte Romántico. Madrid, 1977.

" . Las flores del mal. Barcelona, 1981.

" . Los paraisos artificiales. Barcelona, 1981.

BAYÓN. Aventura plástica de Hispanoamérica. México, 1974.

BAYÓN, D. El artista latinoamericano y su identidad. Caracas, 1977.

BEGUIN, A. El alma romántica y el sueño. México, 1981, 2ªreimpresión.

BEHAR, H. Sobre el teatro dadá y surrealista. Barcelona, 1971.

BENEDICT, R. El hombre y la cultura. Barcelona, 1971.

" . El crisantemo y la espada. Madrid, 1974.

BENÍTEZ, F. Los indios de México. Los hongos alucinantes. México, 1979, 4ªedición.

BENJAMIN, W. Tentativas sobre Brecht. Madrid, 1975.

BERQUE, J. La descolonización del mundo. México, 1968.

BIDEAUX, M. "Voyageurs de l'Age classique: un Sud a inventer", en Le Sud: mythes... Montpellier, 1980.

BIERCE, A. Una tumba sin fondo. Buenos Aires, 1980.

BIHALJI-MERIN, O. El arte naïf. Madrid, 1971.

GARCÍA BELLIDO. El arte ibérico. Madrid, 1966.

BLANCHOT, M. Sade y Lautréamont. Buenos Aires, 1967.

" . Nietzsche y la escritura fragmentaria. Buenos Aires, 1973.

Boletín del Comité Organizador de consultas para la Unión de los Pueblos de la Sierra(Asociación de Autoridades Zapotecas). Año II, nº15, Abril de 1982. Oaxaca, México.

BONET CORREA, A.(ed.). El Surrealismo. Madrid, 1983.

BONNEROT, O.H. "Des Lettres Persanes aux Nouvelles Asiatiques. Regard sur un Sud oriental des XVIIIe au XIXe siècles", en Le Sud: mythes... Montpellier,1980.

BOUDAILLE, G. Gaugin. Barcelona, 1966.

BOUGAINVILLE, L.A. DE. Viaje a Tahití. Barcelona, 1982.

BOWRA, C.M. La imaginación romántica. Madrid, 1972.

BOYER, A. Rimbaud en Abyssinie. Paris, 1984.

BRADBURY, R.E. "Continuidad y discontinuidad en la política precolonial y colonial del Benin(1897-1951), en I.M. LEWIS y otros. Historia y Antropología. Barcelona, 1972.

BRAHIMI, D. "Au Sud du Sahel, le Sahara de Fromentin", en Le Sud: mythes... Montpellier, 1980.

BRASSAI. Conversations avec Picasso. Paris, 1964.

BRETON, A. Manifiestos del Surrealismo. Madrid, 1969.

" . Les vases communicants. Paris, 1970.

" . Antología del Humor Negro. Barcelona, 1972.

" . "Situación surrealista del objeto", en A.BRETON. Documentos políticos del surrealismo. Madrid, 1973.

" . Arcane 17. Paris, 1975.

" . La llave de los campos. Barcelona, 1976.

" . El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones. Barcelona, 1977.

" . L'amour fou. Paris, 1984.

" . Nadja. Paris, 1984.

BRETON, A.-ARAGON, L. Surrealismo frente a realismo socialista. Barcelona, 1978.

BRIHUEGA, J. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España,1910-1931. Madrid, 1982.

BRION, M. L'Art fantastique. Paris, 1961.

" . La Alemania romántica. I. H.von Kleist, L.Tieck. Barcelona, 1971.

BRION, M. La Alemania romántica. II. Novalis, Hoffman, Jean-Paul. Barcelona, 1973.

BULLRICH, F. Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana. Barcelona, 1969.

BUTOR, M. "A propos des 'voyages' de Flaubert", en La Nouvelle Revue Française, ns. 370-371. Paris, 1983.

CABANNE, P. El Siglo de Picasso. II Vols. Madrid, 1982.

CALVESI, M. "La tradizion esoterica in Duchamp e nel Surrealismo", en Studi sul... Roma, 1977.

CALVO SERRALLER, F. "La teoría artística del Surrealismo", en BONET CORREA(ed.). El Surrealismo.Madrid, 1983.

CARDOZA Y ARAGÓN, L. Pintura contemporánea de México. México, 1974.

CARO BAROJA, J. Los pueblos de España. Vol.I. Madrid, 1981.

CARPENTIER, A. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. Madrid, 1981, 2ªedic.

CASSIRER, E. Filosofía de las formas simbólicas. III Vols. México, 1971.

CASSOU, J.(ed.) Picasso. Barcelona, 1976.

CASTEDO, L. Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana. Barcelona, 1970.

CESAIRE, A. La tragedia del rey Christophe. Una tempestad. Barcelona, 1972.

CETTO, M. "Influencias externas y significado de la tradición", en América L. en su arquitectura. México, 1975.

CODIGNOLA. "'Alla portata di tutti gli inconsci'. I rapporti fra il Surrealismo e la Psicoanalisi", en Studi sul

... Roma, 1977.

COQUERY-VIDROVITCH, C.-MONIOT, H. Africa negra de 1800 a nuestros días. Barcelona, 1976.

CONRAD, J. El corazón de las tinieblas. Buenos Aires, 1980.

COMBALIA DEXEUS, V. "El descrédito de las vanguardias", en AA.VV. El descrédito de las vanguardias artísticas. Barcelona, 1980.

COOK, J. Los tres viajes alrededor del mundo. Barcelona, 1982.

COOMARASWAMY, A.K. La filosofía cristiana y oriental del arte. Madrid, 1980.

COPANS, S. "L'héritage africain dans la musique des américains", en Contributions au Colloque... Paris, 1966.

CORNEVIN, P. Histoire de la colonisation allemande. Paris, 1969.

CRESPELLE, J.P. La vida cotidiana en el Montmatre de Picasso. Barcelona, 1983.

CHATEAUBRIAND, F-R. DE. De París a Jerusalem. Barcelona, 1982.

" . Atala/René. Barcelona, 1984.

CHESNEAUX, J. Una lectura política de Julio Verne. México, 1973.

CHEVALLIER, E. "Images contradictoires du Sud: l'Italie vue par les voyageurs du XVIIIme siècle", en Le Sud: mythes... Montpellier, 1980.

DANIELSSON, B. Gaugin a Tahiti aux Iles Marquises. Paris, 1975.

DAVIS, J. Antropología de las sociedades mediterráneas. Barcelona, 1983.

DELEVOY, R.L. Le Symbolisme. Genève, 1982.

DEPESTRE, R. "El Surrealismo popular de Haití", en El Correo de la Unesco, julio de 1984.

DERRIDA, J. "La palabra soplada", en KRISTEVA-DERRIDA. El pensamiento de Antonin Artaud. Buenos Aires, 1975.

DESNOS, R. La liberté ou l'amour!. Paris, 1982.

DEVISE, J. L'image du noir dans l'art occidental. Vol.II. Paris, 1979.

D'HULST, L. "Le Sud dans la littérature française ou la notion de périphérie en Littérature(1800-1830)", en Le Sud:mythes... Montpellier, 1980.

DIDEROT, D. Suplemento al viaje de Bougainville. Barcelona, 1982.

DIETER DUBE, W. "Pinture et gravure", en Encyplopédie de l'Expressionnisme. Paris, 1978.

DIETRICH BRACHER, K. La dictadura alemana. Génesis, estructuras y consecuencias del nacional-socialismo. Vol.I. Madrid, 1973.

DOBLIN, A. Berlin Alexanderplatz. Barcelona, 1982, 2ªedición.

DUCHET, M. Antropología e Historia en el Siglo de las Luces. México, 1975.

" . "Las reacciones frente al problema de la trata negrera: análisis histórico e ideológico", en AA.VV. La trata negrera... Barcelona, 1981.

DUMEZIL, G. Los dioses de los germanos. México, 1973.

DURAND, G. Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid, 1981.

DUROZOI, G.-LECHERBONNIER, B. El Surrealismo. Madrid, 1974.

DUROZOI, G.-LECHERBONNIER, B. André Breton, la escritura surrealista. Madrid, 1976.

DUVIGNAUD, J. El lenguaje perdido. Ensayo sobre la diferencia antropológica. México, 1977.

EVANS-PRITCHARD, E.E. Ensayos de Antropología Social. Madrid, 1974.

" . Brujeria, magia y oráculos entre los azande. Barcelona, 1976.

" . La relación hombre-mujer entre los azande. Barcelona, 1978.

FAIVRE, A. "El esoterismo cristiano de los siglos XVI al XIX", en H-C. PUECH(ed.). Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes. Vol.II. Madrid, 1981.

FALS BORDA, O. Las revoluciones inconclusas en América Latina 1809-1968. México, 1975, 5ªedición.

FELLMANN, F. Fenomenología y Expresionismo. Barcelona, 1984.

FEVRE, F. "Las formas de la crítica y la respuesta del público", en América L. en sus artes. México, 1974.

FIELDHOUSE, D.K. Economía e Imperio. La expansión de Europa. 1830-1914. Madrid, 1977.

FISCHER, E. Literatura y crisis de la civilización europea. Kraus, Musil, Kafka. Barcelona, 1977.

FLAUBERT, G. La tentación de San Antonio. Buenos Aires,1976.

" . Madame Bovary. Madrid, 1978, 2ª edición.

" . Salambó. Madrid, 1984.

FOUCAULT, M. Raymond Roussel. Buenos Aires, 1973.

FOUCAULT, M. Historia de la locura en la Edad Clásica. Vol.1. México, 1976.

" . Esto no es una pipa. Barcelona, 1981.

FRANCASTEL, P. Historia de la pintura francesa. Madrid, 1970.

" . El Impresionismo. Barcelona, 1983.

FREUD, S. El malestar en la cultura. Madrid, 1979, 5ªedición.

FROBENIUS, L. El Decamerón Negro. Madrid, 1986.

FROMENTIN, E. Dominique. Barcelona, 1984.

FURST, P.T. Alucinógenos y cultura. México, 1980.

GALBRAITH, J.K. El crac del 29. Barcelona, 1976, 2ªedición.

GASPARINI, G. "Significado presente de la arquitectura del pasado", en América L. en su arquitectura.México, 1975.

GAUGIN, P. Ancien Culte Mahorie(avec un studie de R.Huyghe). Paris, 1951.

" . Escritos de un salvaje. Barcelona, 1974.

GAUTHIER, X. Surrealisme et sexualité. Paris, 1971.

GAUTIER, T. Carta a la Presidenta. México, 1980.

GAY, P. La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido. Barcelona, 1984.

GERMANI, G. El concepto de marginalidad. Buenos Aires, 1980.

GIESZ, L. Fenomenología del Kitsch. Barcelona, 1973.

GIRARDET, R. L'idée coloniale en France. Paris, 1972.

GOLDWATER, R. "L'expérience occidentale de l'art nègre", en Contributions au Colloque... Paris, 1966.

GOMBRICH, E.H. Meditaciones sobre un caballo de juguete. Barcelona, 1968.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. "Primera aproximación a las relaciones entre Antropología y Estética". Memoria de Licenciatura. Mecanografiada. Granada, noviembre de 1982.

" . "Artesanía, objetualidad, diseño", en Gazeta de Antropología, nº3, Granada, 1984.

" . "Cuestiones de Antropología Urbana y Urbanismo", en Actas del II Congreso Iberoamericano de Antropología. Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

" . "El buen salvaje de Rousseau, inflexión de la Antropología y de la Estética", en Gazeta de Antropología, nº5, Granada, marzo de 1987.

GONZÁLEZ GARCÍA, A. "El método paranoico-crítico", en BONET CORREA(ed.). El Surrealismo. Madrid, 1983.

GONZENBACH, E.V. Viaje por el Nilo. Barcelona, 1982.

GOUJON, J-P.-CAMERO, MªC. Pierre Louÿs y Andalucía. Sevilla, 1984.

GLUCKMAN, M. Política, derecho y ritual en la sociedad tribal. Madrid, 1978.

GLUSBERG, J. Retórica del arte latinoamericano. Buenos Aires, 1978.

GROSRICHARD, A. Estructura del harén. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico. Barcelona, 1981.

GRIAULE, G.C. Etnología y lenguaje. La palabra del pueblo dogon. Madrid, 1982.

GUBERN, R. La imagen y la cultura de masas. Barcelona, 1984.

GUEYE, M. "La trata negrera en el interior del continente africano", en La trata negrera... Barcelona, 1981.

GUILLERM, J-P. "L'expérience de la peinture selon quelques textes décadents", en Revue des Sciences Humaines, vol. XXXIX, nº153. Paris, 1974.

GUIOMAR, M.-THIBAULT, J. "Musique", en Encyclopédie de l'Expressionnisme. Paris, 1978.

GUYOT, A.-RESTELLINI. L'art nazi. Bruxelles, 1983.

HARDOY, J.E. "El proceso de urbanización", en América L. en su arquitectura. México, 1975.

HAWTHORNE, N. La letra escarlata. Buenos Aires, 1980.

HEIDEGGER, M, Arte y poesía. México, 1982, 3ªreimpresión.

HEGEL. De lo bello y sus formas(Estética). Madrid, 1969.

HENARES CUÉLLAR, I. Romanticismo y teoría del arte en España. Madrid, 1982.

HENRÍQUEZ UREÑA, P. Historia de la cultura en la América Hispánica. México, 1975, décima edición.

HESCHEL, A.J. Los profetas. III. Simpatía y fenomenología. Buenos Aires, 1973.

HILL, J.N. "Primitivism and african art", en Contributions au Colloque... Paris, 1966.

HINTERHAUSER, H. Fin de siglo. Figuras y mitos. Madrid, 1980.

HINZ, B. Arte e ideología del nazismo. Valencia, 1978.

HOCKE, G.R. Labyrinthe de l'art fantastique. Paris, 1967.

HOFSTATER, H.H. Gustave Moreau. Barcelona, 1980.

HOLDERLIN, F.F. Hiperión o el eremita en Grecia. Madrid, 1978.

HUYSMANS, J-K. Contra natura. Barcelona, 1980.

INIKORI, J.E. "La trata negrera y las economías atlán icas de 1411-1870", en La trata negrera... Barcelona,1981.

JAHN, J. Las literaturas neoafricanas. Madrid, 1971.

" . Muntu: las culturas de la negritud. Madrid, 1974.

JARRY, A. Todo Ubú. Barcelona, 1981.

JASPER, K. La razón y sus enemigos en nuestro tiempo. Buenos Aires, 1967.

JAULIN, R. La muerte en los sara. Barcelona, 1985.

JEANNERET, C-E. El viaje de Oriente. Valencia, 1984.

JENSEN, J.C. Caspar David Friedrich. Vida y obra. Barcelona, 1980.

JUAN, A. DE. En la galería latinoamericana. La Habana, 1979.

KAFKA, F. Informe para una Academia. Buenos Aires, 1977.

KAHLER, E. La destrucción de la forma. México, 1969.

KALENBERG. "Mercado, gusto y producción artística", en América L. en sus artes. México, 1974.

KANDINSKY. De lo espiritual en el arte. Barcelona, 1973.

KANT, E. Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Madrid, 1977.

KEITA, B. "L'influence de l'art nègre sur les crèateurs de l'art moderne européen", en Contributions au Colloque... Paris, 1966.

KIERKEGAARD, S. Estudios estéticos I. El erotismo musical y Diapsalmata. Madrid, 1969.

KIERKEGAARD, S. Diario de un seductor. Temor y temblor. Madrid, 1975.

KLEE, F. Teoría del arte moderno. Buenos Aires, 1976.

KLEIN, C. De los espartaquistas al nazismo: la República de Weimar. Madrid, 1985.

KOFLER, L. Arte abstracto y literatura del absurdo. Barcelona, 1970.

KOFMAN, S. El nacimiento del arte. Buenos Aires, 1975.

KRAUS, K. La Tercera Noche de Walpurgis. Barcelona, 1977.

KRIS, E. Psicoanálisis del arte y del artista. Buenos Aires, 1964, 2ªedición.

KRISTEVA, J. "El sujeto en proceso", en KRISTEVA-DERRIDA. El pensamiento de Antonin Artaud. Buenos Aires,1975.

KUBLER, G. La configuración del tiempo. Madrid, 1975.

KUHN, H. El arte de la época glacial. México, 1971.

LAUDE, J. La peinture française et l'art nègre. Paris, 1968.

" . Las artes del África negra. Buenos Aires, 1973.

LAUTREAMONT, C. DE. Los cantos de Maldoror. Barcelona, 1978.

LAWRENCE, D.H. "Prólogo", en H.MELVILLE. Tahipí. Barcelona,1980.

" . Mañanitas mexicanas. Barcelona, 1982.

" . La serpiente emplumada. Barcelona, 1983, 2ªedic.

LEFEVRE, H. La revolución urbana. Barcelona, 1980, 3ªedición.

LEFEVRE, R. Le mariage de Loti. Paris, 1935.

LEFEVRE, H. "1925", en Nouvelle Revue Française, André Breton (1896-1966) et le mouvement surreáliste, nº172, Paris, 1967.

LEIRIS, M. "Le sentiment esthetique chez les noirs africains", en Contributions au Colloque... Paris, 1966.

LEIRIS, M. Edad de hombre. Barcelona, 1976.

LÉVI-STRAUSS, C. El totemismo en la actualidad. México, 1971, 1ªreimpresión.

" . El pensamiento salvaje. México, 1972, 2ªreimpresión.

" . Tristes Trópicos. Buenos Aires, 1976, 3ªedic.

" . La voie des masques. Paris, 1979.

" . La mirada distante. Barcelona, 1984.

LIDSKY, P. Los escritores contra la Comuna. México, 1971.

LITTLE, K. La migración urbana en África occidental. Barcelona, 1970.

LITVAK, L. Erotismo fin de siglo. Barcelona, 1979.

" . Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos(1800-1913). Barcelona,1984.

" . El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española del siglo XIX. 1880-1913. Madrid, 1986.

LONDON. J. Cuentos de los Mares del Sur. Madrid, 1975.

LOOS, A. Dicho en el vacio. 1897-1900. Valencia, 1984.

LOUYS, P. La mujer y el pelele. Madrid, 1963.

" . Las canciones de Bilitis. Madrid, 1963.

" . Afrodita. Madrid, 1974.

LUC DE HEUSCH. Estructura y praxis. Ensayos de antropología teórica. México, 1973.

LUCIE-SMITH, E. L'erotisme dans l'art occidental. Paris, 1972.

LLOVET, J. Por una estética egoista(esquizosemia). Barcelona, 1978.

MACCIOCCHI, M.A.(ed.). Elementos para un análisis del fascis-

mo. II vols. Barcelona, 1978.

MALDONADO, T. Vanguardia y racionalidad. Barcelona, 1977.

MALINOWSKI, B. Los argonautas del Pacífico occidental. Barcelona, 1975, 2ªedición.

MARIATEGUI, J.C. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Barcelona, 1976.

MALLARMÉ, S. Poesía completa. Vol. I. Barcelona, 1979.

MANRIQUE, J.A. "¿Identidad o modernidad?", en América L. en sus artes. México, 1974.

MARCHÁN FIZ, S. La estética en la cultura moderna. Barcelona, 1982.

MARIN, L. Utópicas. Juegos de espacios. Madrid, 1975.

MARINETTI, F.T. Manifiestos y textos futuristas. Barcelona, 1978.

MARISTANY, L. El gabinete del doctor Lombroso(delincuencia y fin de siglo en España). Barcelona, 1973.

MARRERO, V. Picasso y el monstruo. Madrid, 1986.

MARTIN, H.E.R. El arte tibetano. Barcelona, 1980.

MATISSE, H. Sobre arte. Barcelona, 1978.

MAURICE, J.-SERRANO, C. J.Costa: crisis de la Restauración y el populismo(1875-1911). Madrid,1977.

MAYER, H. La literatura alemana desde Th.Mann. Madrid, 1970.

" . De la literatura alemana contemporánea. México, 1972.

MEAD, M. Adolescencia, sexo y cultura en Samoa. Barcelona, 1979.

MELVILLE, H. Tahipí. Barcelona, 1980.

MÉTRAUX, A. Religión y magias indígenas de América del Sur. Valencia-Madrid, 1973.

MÉTRAUX, A. Le voudou haïtien. Paris, 1977.

" . L'île de Pâques. Paris, 1980.

MEYRINK, G. La casa de la última farola. Vol.I. Madrid, 1976.

" . El Golem. Barcelona, 1982, 3ªedición.

" . La noche de Walpurga. Barcelona, 1983.

MICHAUX, H. Un bárbaro en Asia. Barcelona, 1971.

" . Modos del dormido, modos del que despierta. Barcelona, 1974.

" . Ecuador. Diario de un viaje. Barcelona, 1983.

MILLER, G. "Hojeando los archivos del Comisariado General de Asuntos Judíos", en M.A.MACCIOCCHI. Elementos para ... Vol.II. Barcelona, 1978.

MILLER LANE, B. "Arquitectura nazi", en AA.VV. La arquitectura como símbolo de poder. Barcelona, 1978, 2ªedición.

MITRY, J. "Cinéma", en Encyclopédie de l'Expressionnisme. Paris, 1978.

MODERN, R. "Franz Kafka y George Trakl: una comparación". Revista de Occidente. Madrid, 1983.

MONDRIAN, P. Realidad natural y realidad abstracta. Barcelona, 1973.

MORAIS, F. Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitorio. Rio de Janeiro, 1979.

MORENO-DURÁN, R-H. De la Barbarie a la Imaginación. Barcelona, 1976.

MUSCHG, W. Expresionismo, literatura y panfleto. Madrid,1976.

MUSIL, R. Las tribulaciones del estudiante Törless. Barcelona, 1985.

NADEAU, M. Historia del Surrealismo. Barcelona, 1972.

NEEDHAM, G. "Japanesse influence on french painting 1845-1910", en G.P. WEISBERG et al. Japonisme. London, 1972.

NERVAL, G. Aurelia. Madrid, 1923.

" . Pandora. Barcelona, 1980, 2ªedición.

" . Le voyage en Orient. IIVols. Paris, 1980.

NIETZSCHE, F. La genealogía de la moral. Valencia, s.f.

" . El origen de la tragedia. Madrid, 1975.

" . Así hablaba Zaratustra. México, 1980, 5ªedición.

NISBET, R. La sociología como forma de arte. Madrid, 1979.

NOVELO, V. Artesanías y capitalismo en México. México,1976.

NOUVELLE REVUE FRANCAISE. "André Breton (1896-1966) et le mouvement surreáliste". Nº172. Paris, 1967.

OCAMPO, E. Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas. Barcelona, 1985.

OLDEROGGE, D.A. El arte negro. México, 1969.

PALACIO, J. DE. "Motif privilégié au jardin du supplices: le mythe de la décollation et le decadentisme", en Revue des Sciences Humaines, Vol.XXXIX, nº 153, Paris, 1974.

PALMER, J.M. "Del expresionismo al nazismo. Las artes y la contrarrevolución en Alemania(1914-1933)", en M.A. MACCIOCCHI. Elementos para...(I) Barcelona, 1978.

PARDO BAZÁN, E. "Prefacio", en P.LOTI. Ramuncho. Buenos Aires, 1954.

PAULME, D. Las esculturas del África negra. México, 1974.

PAZ, O. La búsqueda del comienzo. Madrid, 1974.

PENROSE, R. Picasso. Su vida y su obra. Barcelona, 1981.

PEREZ-LIZANO, M. Surrealistas plásticos aragoneses. 1929-1979. Zaragoza, 1980.

PEREZ MINIK, D. Facción española surrealista de Tenerife. Barcelona, 1975.

PERISTANY, J. El concepto de honor en la sociedad mediterránea. Barcelona, 1968.

PERROT, D.-PREISWERK, R. Etnocentrismo e Historia(América indígena, África y Asia en la visión distorsionada de la cultura occidental).México, 1979.

PICABIA, F. Caravanserail. Barcelona, 1977.

PICON, G. "Pintar, o bien escribir...", en AA.VV. La práctica de la pintura. Barcelona, 1978.

PIGAFETTA, A. Primer viaje en torno del globo. Buenos Aires, 1970.

PISCATOR, E. Teatro político. Madrid, 1976.

PITT-RIVERS, J. Antropología del Honor o la política de los sexos. Barcelona, 1979.

POE, E.A. Ensayos y críticas. Barcelona, 1973.

" . Eureka. Madrid, 1980.

" . Poesía completa. Barcelona, 1981.

POUND, E. Guia de Kultura. Madrid, 1976.

" . Memoria de Gaudier-Brzeska. Barcelona, 1980.

PRAZ, M. Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales. Caracas, 1976.

PRIETO, C. El Oceáno Pacífico: navegantes españoles del siglo XVI. Madrid, 1984, 2ªedición.

QUINCEY, T. DE. Los últimos días de Kant. Madrid, 1975.

" . El asesinato considerado como una de las bellas artes. Barcelona, 1980.

QUINTERO, R. Antropología del petróleo. México, 1978, 4ªedic.

RACIONERO, L. Tex s de estética taoista. Barcelona, 1975.

RAFFA, P. Vanguardismo y realismo. Barcelona, 1968.

RAMIREZ, J.A. "La ciudad surrealista", en A.BONET CORREA. El Surrealismo. Madrid, 1983.

RAYMOND, M. De Baudelaire al Surrealismo. Madrid, 1983.

REDFIELD, R. "Art and Icon", en AA.VV. Anthropology and art. New York, 1971.

REED, N. La guerra de castas de Yucatán. México, 1976, 2ªedic.

REINA PALAZÓN, A. La pintura costumbrista en Sevilla. 1830-1870. Sevilla, 1979.

RENZO MORTEO, G.-SIMONIS, I. Teatro dadá. Barcelona, 1971.

REWALD, J. Historia del Impresionismo. II Vols. Barcelona, 1981.

" . El postimpresionismo. De Van Gogh a Gaugin. Madrid, 1982.

REX GONZÁLEZ, A. Arte, estructura y arqueología. Buenos Aires, 1974.

RIBEIRO, D. Fronteras indígenas de la civilización. México, 1971.

" . Configuraciones histórico-culturales americanas. Buenos Aires, 1976, 2ªedición.

RICHARD, L. Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar. Barcelona, 1979.

RICHTER, H. Historia del dadaismo. Buenos Aires, 1973.

RIMBAUD, A. Poesía y prosa. Madrid, 1970.

" . Cartas abisinias(1880-1891). Barcelona, 1974.

RIVAS, P. "Un Sud politique? Latinité sociale et fédéralisme méditerranéen entre 1880 et 1915", en Le Sud: mythes... Montpellier, 1980.

RODÓ, J.E. Ariel. Salamanca, 1971.

ROHEIM, G. Magia y esquizofrenia. Barcelona, 1982.

ROUSSEL, R. Impressions d'Afrique. Paris, 1963.

" . Como escribí algunos libros mios. Barcelona,1973.

RUBÍN DE LA BORBOLLA, D.F. Arte popular mexicano. México, 1974.

SACHER-MASOCH, L. Diderot y Catalina II: escenas de la Corte de Rusia. Barcelona, 1971.

" . La Venus de las pieles. Barcelona, 1975.

SAID, E. L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident. Paris, 1980.

SARMIENTO, D.F. Facundo. Civilización y barbarie. Madrid, 1970.

SCHELLING. La relación de las artes figurativas con la naturaleza. Buenos Aires, 1972.

SCHNEEDE, V.M. René Magritte. Barcelona, 1978.

SCHNEIDER, L.M. México y el Surrealismo. México, 1978.

SCHOLEM, G. La Cábala y su simbolismo. Madrid, 1978.

SCHOPENHAUER. Las ciencias ocultas. Madrid, s.f.

SCHOWB, M. El rey de la máscara de oro. Madrid, 1977.

SEGALEN, V. Essai sur l'exotisme. Paris, 1986.

SEGRE, R. Las estructuras ambientales de América Latina. México, 1977.

SEJOURNÉ, L. Pensamiento y religión en el México antiguo. México, 1973, 3ªreimpresión.

SIBOUY, D. "Consideraciones sobre el afecto 'racial'", en M.A. MACCIOCCHI. Elementos para...(II). Barcelona,1978.

SIGMANN, J. 1848. Las revoluciones románticas y democráticas de Europa. Madrid, 1984, 2ªedición.

SILVA, U. Arte e ideología del fascismo. Valencia, 1975.

SOUPAULT, P. "Souvenirs", en la Nouvelle Revue Française, nº 172, Paris, 1967.

SOUSTELLE, J. Los Cuatro Soles. Origen y ocaso de las culturas. Madrid, 1969.

STADLER-HEYM-TRAKL. Poesía expresionista alemana. Valencia, 1981.

STASTNY, F. "¿Un arte mestizo?", en América L. en sus artes. México, 1974.

STAVENHAGEN, R. Las clases sociales en las sociedades agrarias. México, 1976, 8ªedición.

STEVENS, M. "Western Art and its enconter with the islamic world", en AA.VV. The Orientalists. London,1984.

STEVENSON, R.L.-OSBOURNE, Ll. Bajamar. Madrid, 1979.

STONE, N. La Europa transformada. 1878-1919. Madrid, 1985.

STRAVINSKY, I. Crónicas de mi vida. Barcelona, 1985.

STRINBERG, A. Teatro completo. II Vols. Barcelona, 1983.

TANNENBAUM, E.R. La experiencia fascista. Sociedad y cultura

en Italia(1922-1945). Madrid, 1975.

TARN, N. "Non un passe, mais un avenir", en Nouvelle Revue Française, nº172, Paris, 1967.

TAYLOR, M. Vent des Royaumes ou les voyages de Victor Segalen. Paris, 1983.

TORRE, G. DE. Historia de las literaturas de vanguardia. III Vols. Madrid, 1974.

TRABA, M. Arte latinoamericano actual. Caracas, 1972.

TRIAS, E. El artista y la ciudad. Barcelona, 1976.

TUÑON DE LARA, M. España: quiebra de 1898. Madrid, 1986.

TURNER, V. La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu. Madrid, 1980.

TZARA, T. Siete manifiestos dadá. Barcelona, 1979, 2ªedición.

VAN DER POST, L. Aventura en el corazón de África. Barcelona, 1984.

VAN GOGH, V. Cartas a Theo. Barcelona, 1982.

VAN LENNER, J. Arte y alquimia. Madrid, 1978.

VERLAINE, P. Obra poética completa. Barcelona, 1980.

VIA, S. "Une phèdre décadente chez les naturalistes", en Revue des Sciences Humaines, Vol. XXXIX, nº153, Paris,1974.

VILAR, S. El viaje y la eutopia. Iniciación a la teoría y a práctica anticipadoras. Barcelona, 1985.

VILLACORTA BAÑOS, F. Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1801-1931. Madrid, 1980.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM. El duque de Portland y otros cuentos crueles. Buenos Aires, 1980.

VIRMAUX, A. Antonin Artaud et le théatre. Paris, 1970.

VOGT, P. Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán. Barcelona, 1986.

VOLLARD, A. Memorias de un vendedor de cuadros. Barcelona, 1983.

VON CHAMISSO, A. Viaje alrededor del mundo. Barcelona, 1982.

WEISBERG, G.P. et alia. Japonisme. London, 1972.

WESTERDAHL, E. Oscar Dominguez. Madrid, 1971.

WILLET, J. El rompecabezas expresionista. Madrid, 1970.

WIND, E. Arte y anarquía. Madrid, 1967.

WISKEMANN, E. La Europa de las dictaduras. 1919-1945. Barcelona, 1983, 4ªedición.

WITTKOWER, R. y M. Nacidos bajc el signo de Saturno. Madrid, 1982.

WODA, Z. "L'expérience européenne de l'art nègre", en Contributions au Colloque... Paris, 1966.

WORSLEY, P. Al son de la trompeta final. Un estudio de los cultos "cargo" en Melanesia. Madrid, 1980.

YURKIÉVICH, S. "Premio Casa de las Américas: diez años de poesia", en Poesia hispanoamericana 1960-70. México, 1976, 2ªedición.

ZAHAN, D. Espiritualidad y pensamiento africanos. Madrid,1980.

ZIEGLER, J. Los vivos y la muerte. México, 1976.

ADDENDA BIBLIOGRÁFICA

Títulos omitidos de la anterior relación por error mecanográfico:

BATAILLE, G. "El valor de uso de D.A.F.Sade", en Obras Escogidas. Barcelona, 1974.

BAUDELAIRE, C. Pequeños poemas en prosa. Madrid, 1968.

DAIX, P. "Picasso y la invención de la escultura moderna", en J.CASSOU(ed.) Picasso. Barcelona, 1976.

" . "Fuentes españolas y francesas en el cubismo de P.R. Picasso", en AA.VV. Picasso. 1881-1981. Madrid,1983.

PICON, G. "Picasso y el erotismo", en J.CASSOU. Picasso. Barcelona, 1976.

JUDRIN- LAURENT, M. Rodin et l'Extrême Orient. Paris, 1979.

LACAN, J. "Le probleme du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience", en Studi sul... Roma, 1977.

LAUDE, J. "El Cubismo", en J.CASSOU. Picasso. Barcelona,1976.

SAVATER, F. "Descripción del explorador", en Revista Hiperión, nº1. Los viajes. Madrid, 1978.

SESEÑA, N. "La cerámica de Picasso", en AA.VV. Picasso.1881-1981. Madrid, 1983.

GUILLERME MERQUIOR, J. La estética de Lévi-Strauss. Barcelona, 1978.

OTTEN, C.M.(ed.). Anthropology and Art. Readings in croos-cultural aesthetics. New York, 1971

X.

INDICE

0. JUSTIFICACIÓN Y AGRADECIMIENTOS..... p. 4

CAPÍTULO I. EN EL NACIMIENTO DE LA VANGUARDIA: INTELECTUALIDAD FINISECULAR ..... p. 7

I. Kant y Sade: la Moral ..... p. 8

II. Locura y delincuencia en el fin de siglo ..... p. 11

III. La preeminencia de "lo literario" ..... p. 15

IV. Eros ..... p. 17

V. Ocultismo, satanismo, Dios ..... p. 22

VI. El Artificio ..... p. 28

VII. Signo y símbolo en el XIX ..... p. 40

Notas ..... p. 45

CAPÍTULO II. LOS SIMBOLISTAS ANTE EL EXOTISMO ..... p. 51

I. La moda japonesista en el fin de siglo ..... p. 52

II. La búsqueda del Sur ..... p. 60

III. El Oriente en el Simbolismo ..... p. 68

Notas ..... p. 106

CAPÍTULO III. EL PACÍFICO, DE PIGAFFETA A GAUGIN .... p. 114

I. El Pacífico visitado: de Pigaffeta a Bougainville ..... p. 115

II. Oceanía en la literatura: de Melville a Loti . p. 123

III. Etnología del Pacífico: de J.Cook a M.Mead .. p. 132

IV. Clausura de Oceanía: de Gaugin a Segalen ..... p. 138

Notas ..... p. 160

CAPÍTULO IV. DESCUBRIMIENTO DE ÁFRICA ..... p. 165

I. Descubrimiento colonial de África ..... p. 166

II. Descubrimiento estético de África ..... p. 172

III. Fauvismo y cubismo ante África negra ..... p. 176

IV. El pensamiento y el arte africanos a la luz de la Etnología ..... p. 201

V. Conclusión ..... p. 219
Notas ..... p. 222
CAPÍTULO V. EL EXPRESIONISMO ALEMÁN O LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIÓN EN EL PRIMITIVISMO ..... p. 229
I. Fundamentos: Romanticismo, Goticismo ..... p. 230
II. Colonialismo alemán y Etnografía ..... p. 239
III. Del antisemitismo al racismo ..... p. 245
IV. El Expresionismo ante las artes exóticas ..... p. 257
V. El Estado nacionalsocialista y la exaltación de la raza aria ..... p. 283
Notas ..... p. 299
CAPÍTULO VI. SURREALISMO: DE LA MAGIA AL EXOTISMO ... p. 309
I. La vanguardia demoledora, negación de Europa .. p. 310
II. Dadá en París, exaltación de la negatividad .. p. 321
III. Búsqueda de la diferencia en el ocultismo y la alquimia ..... p. 331
IV. Psicoanálisis, Surrealismo, Magia ..... p. 339
V. El arte fantástico surrealista ..... p. 350
VI. Artes primitivas, orientales y populares en el Surrealismo ..... p. 358
VII. Breve nota sobre el Surrealismo periférico .. p. 385
VIII. Mito y Utopia en el Surrealismo ..... p. 389
Notas ..... p. 395
CAPÍTULO VII. LA VANGUARDIA EN LATINOAMÉRICA ..... p. 407
I. Fin del costumbrismo latinoamericano: de la dependencia cultural a la conciencia continental. p. 408
II. Antropología, Arqueología, Arte ..... p. 415
III. El problema de la artesanías indígenas ..... p. 424

IV. Al encuentro de una teoría del arte latinoamericano ..... p. 427

V. La cuestión india en las artes. El indigenismo en México y Perú ..... p. 431

VI. Arte fantástico de América Latina ..... p. 442

VII. Dependencia y vanguardia. Buenos Aires/Brasil p. 449

Notas ..... p. 462

VIII. CONCLUSIONES ..... p. 469

IX. BIBLIOGRAFÍA ..... p. 477

X. ÍNDICE ..... p. 503