

0.

JUSTIFICACIÓN Y AGRADECIMIENTOS.

Normalmente las Tesis se justifican por sí solas, empero la nuestra por ser de orden fundamentalmente libresco merece justificación aparte.

Primero. A fuer de ser sinceros, los determinantes materiales han sido básicos. Entiéndase por éstos, las limitaciones que la permanente movilidad geográfica de la profesión que ejercemos, profesor de Instituto, nos ha impuesto.

Segundo. El tema de las vanguardias es ciertamente un lugar común entre los historiadores y críticos de arte; el uso y abuso de conceptos, historias, anecdotario, etc. de estos movimientos ha llevado a su abominación más que justificada, puesto que la repetición ha sido la norma. Y no obstante a favor del tema sigue obrando la fascinación que todavía ejerce sobre los espíritus; además, la mirada desde otros horizontes disciplinares, la transdisciplinariedad, no ha sido utilizada normalmente en su tratamiento. Ahí, nosotros pensábamos que la Antropología Cultural tenía mucho que aportar al estudio y clarificación del papel de las vanguardias artísticas desde el Simbolismo para acá.

En la realización de esta Tesis Doctoral fue impulsor fundamental el Dr.D. Ignacio Henares Cuéllar, de quien me honro con su maestría y amistad, por cuanto facilitó y aconsejó al autor en la ardua tarea de culminar dicho trabajo. La calidad humana e intelectual del profesor Henares así como su gran liberalidad intelectual han sido factores decisivos en mi corta andadura de investigador.

La realización de la presente investigación obtuvo un fuerte empuje tras un viaje a París en junio de 1985, gracias al

cual pudimos documentarnos de literatura especializada. La gesti^on de dicho viaje hemos de agradecerla a la profesora Lisse Rochette, catedrática de Lengua Francesa del Instituto de Bachillerato "Mariana Pineda" de Granada. Igualmente destacamos el apoyo que nos prestó en aquella ocasión M. Julio Alvar, del Musée de l'Homme.

A mi padre, José González Martínez, he de agradecerle su ayuda en la realización de la parte mecánica de la obra.

Finalmente, mi mujer, Bernarda Palacios González, soportó con paciencia sin límites al autor de estas líneas. Y lo que es más fue colaboradora eficientísima en la traducción de textos y en la plasmación última del trabajo. Sin su ayuda y aliento hubiera sido absolutamente imposible la investigación. A ella le dedico los frutos de mi esfuerzo intelectual.

Cualquier error manifiesto o por omisión que figurase en las páginas que siguen debe ser adjudicado exclusivamente al autor.

Almería, mayo de 1987.

CAPÍTULO I

EN EL NACIMIENTO DE LA VANGUARDIA: INTELECTUALIDAD

FINISECULAR.

I.- RAJE Y CADE: LA MORAL.

La idea de imperativo categórico se halla presente, al igual que en toda la filosofía de Kant, en su moral. Sobre ella se funda la moral universal, ya que siendo mis acciones como ser cultural conformes al principio de la voluntad y como ser natural conformes con la 'ley natural de los apetitos e inclinaciones', "como el mundo inteligible contiene el fundamento del mundo sensible, y por ende también las leyes del mismo - y así el mundo inteligible es, con respecto a mi voluntad (que pertenece toda a él), inmediatamente legislador y debe, pues, ser pensado como tal -, resulta de aquí que, aunque, por otra parte, me conozca también como ser perteneciente al mundo sensible, habré de conocerme, como inteligencia, sometido a la ley del mundo inteligible, esto es, de la razón, que en la idea de la libertad encierra la ley del mismo, y por tanto de la autonomía de la voluntad; por consiguiente leyes del mundo inteligible habré de considerarlas para mí como imperativos, y las acciones conformes a este principio, como deberes" (1). El imperativo categórico es apriorístico y pragmático: apriorístico, porque descansa sobre la voluntad que existe más allá de nuestra conexión con lo sensible, y se piensa a sí mismo, y pragmática porque "el imperativo categórico es el único que se expresa en la ley práctica, y los demás imperativos puede llamarse principios, pero no leyes de la voluntad; porque lo que es necesario hacer sólo como medio para conseguir un propósito cualquiera, puede considerarse en sí como contingente, y en todo momento podemos quedar libres del precepto con renunciar el propósito, mientras que el mandato incondicionado no deja a la voluntad ningún arbitrio como res-

recto al objeto, y por tanto lleva en sí aquella necesidad que exigimos siempre en la ley" (2). De aquí que el imperativo categórico sea constituido por la causalidad de la Razón, la Voluntad que se nutre en la subjetividad y en la objetividad para prevalecer en esta última como "a priori". Sin embargo, arguye Kant, "estas leyes requieren ciertamente un Juicio bien templado y acerado por la experiencia para saber distinguir en que casos tienen aplicación y en cuáles no, y para procurarles acogida en la voluntad del hombre y energía para su realización; pues el hombre, afectado por tantas inclinaciones, aunque es capaz de concebir la idea de una razón pura práctica, no puede tan fácilmente hacerla eficaz in concreto en el curso de su vida" (3). La moralidad, cual principio que se da vida a sí mismo a partir de su existencia cultural, alcanza su mayor teorizador en Kant; su influencia será decisiva para la conformación intelectual de la moral burguesa del XIX. Y el "fin de siglo", tiene todas las características de una contestación a esa moral.

Un fin de siglo que ha sido precedido en el orden contestatario de la moral burguesa, por las figuras del marqués de Sade y de Gerad de Nerval (4), excepciones ciertamente, pero prefiguradores del porvenir fraguado en los cenáculos simbolistas y otros. La moral kantiana, cara liminar de su parejo el discurso del Contrato Social, va a ser contestada en Sade. Según Blanchot: "Es cierto que Sade tiene esta profunda convicción: que el hombre del egoísmo absoluto jamás puede caer en la desgracia; más aún, será feliz hasta el más alto grado, y lo será siempre sin excepción. ¿Pensamiento extraviado?. Puede ser. Pero este pensamiento está en él vinculado con po-

tencias tan violentas que terminan por hacer irrefutables a sus ojos las ideas que sostienen. En verdad, la traducción teórica no adelanta sin dificultad. Recurre a varias soluciones, los ensayos sin tregua aunque alguna no lo satisfaga. La primera es puramente verbal: consiste en rechazar el pacto social que, según él, es la salvaguarda de los débiles y constituye para el fuerte una amenaza teórica. En efecto, prácticamente, el Poderoso sabe servirse muy bien de la ley para consolidar su despotismo pero entonces él sólo es poderoso por la ley, y es la ley la que teóricamente encarna el poder. En tanto no reina la anarquía o el estado de guerra, el Soberano no es más que el soberano, porque aún si la ley lo ayuda a aplastar a los débiles, es de todos modos gracias a una autoridad creada en nombre de los débiles y sustituyendo a la fuerza del hombre, como se convierte en jefe mediante el falso vínculo del pacto" (5). Según Sade los grandes y los débiles siendo ambos parte de la Sociedad del Crimen encuentran su Norte: el crimen en cuanto tal, como perversión del Contrato, que aparece crimen mayor, como el peor de los engaños. La moral estricta y juiciosa de Kant, fundando la sociedad tibia que se avecina, que es, es rota desde ahora, en tanto que denota igualmente las diferencias estatutarias de Kant y de Sade: Kant el consejero aúlico, de vida ordenada (6), Sade el libertino, ante todo de la palabra escrita -"ensayo del crimen moral al que se llega por escrito" -, el encerrado en Vincennes, en la Bastilla. Dos vertientes de una misma sociedad con diferentes ubicaciones y discurrir. Sin embargo, retengamos la última frase entrecomillada, ahí hallamos el auténtico crimen sadiano; él en otros lugares enseñó los entresijos de

su escritura donde operan la virtud y el vicio a la manera de trama teatral, para atraer la atención sobre la Virtud, y no como pudiera pensarse después de una primera lectura sobre el vicio. Y no obstante ambos dos simpatizan con la Revolución: el uno, Kant, pensando en su horizonte utópico en la reorganización del viejo orden; el otro, Paine, pensando en la instauración de la anarquía, no más: el uno calvinista, el otro libertino.

II.- LOCURA Y DELINCUENCIA EN EL FIN DE SIGLO.

El fin de siglo van a reubicar los lugares ocupados por la delincuencia y la locura, ambas expresión prístina de lo jurídico y de lo psicológico, adoptando en cada caso una posición distinta respecto a la moral y al orden social precedente; contribución a la génesis de una moral que iniciada con el "superhombre" sadiano, tiene su culminación en el Superhombre nietzscheniano. En cualquier caso, locura y delincuencia separadas/fijadas de la sociedad por un código que las sitúan en el lugar de la exclusión, conformarán la morbosidad y el halo que rodeará a los simbolistas; lo veremos con detenimiento más adelante. Foucault nos dice del internamiento clásico: "Cuando la época clásica internaba a todos los que, por enfermedad venérea, la homosexualidad, el desenfreno, la prodigalidad, manifestaban una libertad sexual que había podido condenar la moral de las épocas precedentes, pero sin pensar jamás en asimilar, de lejos o de cerca, a los insensatos, se operaba una extraña revolución moral: descubría un común denominador de sinrazón en experiencias que durante largo tiempo habían permanecido muy alejadas unas de otras. Agrupaba todo

un conjunto de conductas condenadas, formando una especie de halo de culpabilidad alrededor de la locura" (8). El encierro de la locura en la Edad Clásica junto a otros pervertidos sociales no encuentra correspondencia en el siglo XIX: allí el insensato se particulariza dando origen "a grosso modo" a la psicología-Psiquiatría a través del encierro. El loco, liberado de su relación íntima con la Sinrazón, y excluido en el Psiquiátrico es constituido por éste como objetivización del conocimiento: el insensato expresará el lenguaje de su verdad, separado de la normalidad: "así el loco-según Foucault- aparece ahora en una dialéctica, siempre recomenzada, del Mismo y del Otro. Mientras que antaño, en la experiencia clásica, se designaba inmediatamente y sin mayor discurso, por su sola presencia, en la separación visible - luminosa y nocturna- del ser y del no-ser, en adelante lo vemos portador de un idioma y envuelto en un idioma nunca agotado, siempre retomado, y remitido a sí mismo por el juego de sus opuestos, un idioma en que el hombre aparecía en la locura como ajeno a sí mismo; pero en esta otredad, revela la verdad que es él mismo, y esto indefinidamente, en el movimiento locuaz de la alienación. El loco ya no es el insensato en el espacio separado de la sinrazón clásica; es el alienado en la forma moderna de la enfermedad. En esta locura, el hombre ya no es considerado en una especie de retiro absoluto por relación a la verdad; es allí su verdad y lo contrario de su verdad; es él mismo y otra cosa que él mismo; está allí atrapado en la objetividad de lo verdadero, pero es verdadera subjetividad; está hundido en aquello que lo pierde, pero sólo entrega lo que quiere dar; es inocente porque no es lo que es; es culpable de ser lo que no

es. La gran separación crítica de la sinrazón es reemplazada ahora por la proximidad, siempre perdida y siempre recuperada, del hombre y de su verdad" (9). Esa síntesis Sujeto/Objeto en registro Locura, aparece con el fin de siglo en la figura de Nietzsche, como único espacio de libertad posible, el de la verdad del loco, alienado por aquél en su Obra hasta ser tachado, puesto que así lo quiere "el bloqueo del rito de pasaje de lo privado a lo público asegurador del juego de la cultura: el sujeto debe ser tachado para que su Obra pueda constituirse en valor público, reconocido, compartido" (10), y quede restablecida la unidad del precedente divorcio entre el Alma y la Ciudad. En la Obra que augura el silencio de la locura, se desliza la escritura esquizosémica, que ya hemos encontrado en Hölderlin y en G. de Nerval, y que en nuestro siglo será Artaud escritor y loco-silencioso. Jordi Llovet define de esta manera la esquizosemia: "Como momento en que se resume una doble actividad simultánea, nos parece poder definir la actividad ESQUIZOSEMICA del sujeto como aquel proceso signifiante en que se asegura la progresión del sujeto en función de la transgresión del orden simbólico/social propio de la colectividad. Por tal actividad, por el gesto de la ESQUIZOSEMIA asumida por el sujeto, la instancia subjetiva se procesa procesando el orden social del lenguaje, pero, al mismo tiempo, el orden social queda globalmente reestructurado, pues modificada ha quedado la tesis que une al sujeto con la sociedad" (11). La Esquizofrenia, desdoblamiento de la conciencia, en la distancia excluyente de la Sociedad, del Verosímil social, transgrediéndola en su propia verdad; y la Esquizosemia, escritura desdoblada, escritura del Silencio, que

precede a Rimbaud dejándonos con posterioridad al evento únicamente con las "Cartas Abisinias".

En esta estructuración esquizoide de la conciencia burguesa, que se intenta explicar a sí misma a partir del psicoanálisis freudiano (existencia de lo oculto, el inconsciente, del cual no se responsabiliza a la esquizofrenia social sino a la individual en su lado patológico), la delincuencia también tiene su exclusión. Pasamos por alto abordar la constitución del orden social-jurídico del XIX -el Código napoleónico incluyendo las conquistas revolucionarias de la burguesía: defensa de la propiedad, familia patriarcal, etc.- para constatar el hecho: "La ciencia de Lombroso (....) era requerida por un lento proceso de desviación, a lo largo del siglo, de la noción popular del delincuente. Daba algo así como la respuesta o clave científica a un mito, el de que el criminal era un ser aparte, perteneciente a otra casta sin apenas conexiones de causalidad con la sociedad llamada honorable. Es significativo que al maestro europeo del folletín, E. Sue, se le escaparan en la notación física de sus tipos de 'les bas-fonds' (...) rasgos casi coincidentes con los que más tarde caracterizaría Lombroso a su criminal nato (...); pues dicha dependencia confirma la interconexión y el paralelismo que curiosamente trazan a lo largo del XIX, la evolución de la ciencia y la opinión más común en punto a ver rasgos de singularidad física- en correspondencia con su conducta- a la figura del delincuente" (12). Positivismo científico y mitología popular van a la par al crear la figura del delincuente decimonónico: lo aisla, lo reifica, haciéndolo suyo, excluido, objeto de contemplación objetiva, científica y positivista en de-

definitiva, al igual que el loco. La verdad del Delincuente, si bien puede ser determinada en última instancia por una sociedad con el acuciante problema social ahí -reconocido hasta por los lombrosianos, i.e. C. Bernaldo de Quirós-, está contenida en sí mismo: su verdad es la constituyente física; el determinismo de lo innato es evidente. Añádamosle el gusto noticieril por los grandes casos delictivos del fin de siglo, aumentados en la imaginación popular hasta lo atroz: el re-gusto a miasmas exigen sacrificio. Como no pensar a propósito de esto en el desarrollo de la literatura criminológica: E.A. Poe, Villiers de L'Isle Adam, etc. Sade había propuesto una Sociedad del Crimen, Thomas de Quincey la recrea loando el arte estético de asesinar (13), no por amor del crimen, siempre execrable, sino por amor hedonista a su propia estética. El más cruento malhechor se transforma en un Antihéroe de consumo popular, que precisa del auxilio literario.

III.- LA PREEMINENCIA DE "LO LITERARIO".

En la historia del Simbolismo hay una preferencia casi exclusiva de sus miembros por lo literario; preferencia surgida del magma del siglo, ya que es un lugar generalizado entre la crítica, sostener que el XIX vió aparecer la novelística histórica, y otras fórmulas literarias como el Cuento. Por contra las artes plásticas sufren una regresión: la irrupción del aparato histórico, de la psicología, de la delincuencia, de las pasiones erotistas, se plasma idóneamente en la novela y en la poesía, cuando no en el cuento. La pintura se configura como un elemento exterior a la vida misma, el sujeto histórico decimonónico precisa de la literatura. "Creemos que a partir

siglo XIX, sin olvidar los síntomas que existen en las literaturas de épocas antiguas, entra en la escena histórica un cambio de actitud del escritor respecto a su obra, cambio que consiste -vamos a denominarlo así- en convertir la literatura en texto, en una práctica significativa que remite a una génesis del sentido y un proceso del sujeto. No es que hasta entonces la literatura no operara de acuerdo con las mismas distancias y vacíos que hemos citado para la actividad del texto, pero nos parece que este texto moderno, dislocado en su estructura aparente - el feno-texto- hace explícita la ruptura de una Spaltung, una escisión, una "herida", y demuestra, por tal gesto práctico, la existencia, anterior al texto, de un sujeto dialógico en proceso constante. El texto, en su apariencia "fenoménica", remite a un geno-texto anterior/exterior a la escritura, única escena móvil desde la que se podrá explicar el profundo dialoguismo, anticristianismo y antirracionalismo que pasa por las páginas del texto moderno: texto moderno que, por su actividad, como queda dicho se ofrece al sujeto para explicarle una perspectiva histórica; aunque no le ofrezca -sería ingenuo pensarlo- todos los medios para alcanzarla" (14). Detrás de la pintura temática, imposibilitada para "narrar" las pasiones de la época, se retira la pintura, y en general las artes plásticas, que habrán de buscar en sí mismas el objeto de la búsqueda, quizá participando en la ilustración literaria y tomando de ésta en la mayor parte de los casos sus temas. Hasta la considerada más espiritual de las artes, la música, se "literaturiza" en el lied romántico o en la ópera. La nueva pintura no será histórica, muy al contrario, mitológica cubierta de spleen, cuan-

to más cuando el cristianismo parece como su cobertura primera (vid. G. Moreau).

IV.- EROS.

Eros es centro nodal de la literatura fin de siglo. Al decir de Litvak, "la generación de los últimos años del siglo se vió así marcada por una filosofía que señalaba el camino hacia dos morales distintas: la del estoico, que busca la virtud y en ella encuentra su recompensa, y la del epicúreo, que basa su filosofía existencial en la búsqueda del placer. Más en esos años de cerebrales elucubraciones, existía la virtud en seres que no creían en ella y reglaban su vida de acuerdo con un ideal espiritual en el que no tenían fé, mientras para otros el hedonismo no era busca de placer sino huida del dolor. Son muchas las influencias que tiñeron de negro pesimismo el eros fin de siglo. Schopenhauer transmitió a la época la idea de que el instinto es impulso ciego e inconsciente, y el anhelo de escapar al mal de vivre mediante la negación del deseo de vivir. Para los baudelerianos, el hombre es fundamentalmente malo a causa de la caída. De la literatura naturalista, basada en la exaltación de los sentidos, se aceptó en el fin de siglo la sensualidad y la noción de que esta lleva en sí el germen del fracaso. La carne es débil: el placer se convierte en aburrimiento, en uniformidad, en sufrimiento. Tanto como la castidad, el sensualismo lleva, en el fin de siglo, el pesimismo más absoluto, al nihilismo supremo" (14). Eros y destrucción, eros y decadencia, satanismo, doblez, efimeridad: he aquí la concepción amorosa de Baudelaire, una perversión no sólo de Eros sino de la muerte misma, fatuidad

del Eros cargado de spleen:

"En medio de frescos, de telas bordadas de lentejuelas y de muebles voluptuosos, de mármoles, de cuadros, de ropas perfumadas que caen en pliegues suntuosos, en una habitación tibia donde, como en un invernadero, el aire es peligroso y fatal, donde los ramilletes moribundos en sus féretros de vidrio exhalan su suspiro final" (15).

Ambientes recargados donde lo erótico v. trás la muerte del propio Eros, cuando no apunta a la necrofilia, síntoma que añadir a la perversión decadentista, donde los muertos no alcanzan el descanso secularmente debido. Continúa Litvak: "La necrofilia también abrió la puerta a una literatura que exaltaba la enfermedad como una existencia que aparejaba una mayor intensidad imaginativa. Derivaba su prestigio de considerarse el umbral del más allá, o como causa de intensidad emocional, de aprecio frenético al goce. Se convirtió en excitante erótico en que se mezclaba la piedad y la repugnancia, el horror y la curiosidad, el miedo y la fascinación. Los últimos años del siglo poblaron la literatura y la plástica de cloróticas languidecientes y anémicas, de mujeres martirizadas de párpadas violáceas y moretones sanguinolentos. Se popularizó el encanto de la agonía, de la podredumbre, del olor a hospital; la gracia del cementerio, de las tisis, de la delgadez" (16). La muerte ya no nos habla desde allá, está presente, a la búsqueda de constituirse en teatro de sí misma. Puesta en escena propuesta por Baudelaire como muestrario de la fatuidad de la vida, de Eros, de la muerte, siempre a la

par. El decorado spleen sobrecargado de los simbolistas nos lleva al Gran Teatro del mundo de final nihilista, mejor de trasfondo, donde la morbosidad halla su lugar en el erotismo.

La mujer, centro de la representación, tras el espejo del narciso-dandy, es Fatalidad. Baudelaire dedicando "Los Paraísos Artificiales" a J.G..., su fatalidad posiblemente: "Pe-ro no es a una muerta a la que dedico este librito, sino a una mujer que, aunque enferma, siempre es activa y viva en mí y que ahora dirige todas las miradas al cielo, ese lugar de todas las trasfiguraciones. Porque, lo mismo que de una droga terrible, el ser humano goza el privilegio de poder extraer nuevos y sutiles incluso del dolor, de la catástrofe y de la fatalidad" (17). Y el privilegio de amar la fatalidad al igual que lo putrefacto. Herencia del Romanticismo tardío sin el misticismo que aún sostiene E.A. Poe, en la confianza altísima de que la mujer no es la fatalidad, que en la causa lidad de la vida tiene cuerda olímpica para andar por sí misma.

"Y el cuervo, sin revolotear, todavía posado, todavía posado, en el pálido busto de Pallas encima de la puerta de mi habitación sus ojos teniendo todo el parecido del demonio en que está so-
ñando y la luz de la lámpara que le cae encima, proyecta en el suelo su sombra.
Y mi alma, de la sombra que yace flotando en el suelo no se levantará... ¡nunca jamás!" (18).

Eros femenino no es solamente fatalidad evidentemente, pe-ro así en los arquetipos femeninos que marcan la moda: Cléo de Mérode, la Bella Otero, Liana de Pongy; mujeres fatales, nun-ca enamoradas, vendedoras de placer, arrastrando a su paso. Y sin embargo su malicia contrasta con el misticismo idealiza

dor romántico aún vigente. "Oscilaba la moda entre ambos ideales. Vestidos de satén y muselina liberty en colores brillantes para heroínas satánicas, o túnicas flotantes de tinta pastel para las prerrafaelistas. Los grandes modistos impusieron en aquella época una influencia tiránica. Algunos como Lesca, pretendían armonizar la silueta con el pensamiento y se inspiraban en Baudelaire o en Moreau. Así aquella época se disfrazaba de heroínas suntuosas, misteriosas, fatales y complejas" (19).

La moda oscilando entre la virgen prerrafaelista, en la idealización de Poe, y la mujer fatal, abre paso a Sacher-Masoch, quien utilizando los géneros historicistas-novela y cuento-, hace de la mujer el instrumento patológico de la crueldad: "Vuestra felicidad me pertenece, al igual que vuestra sangre, vuestro espíritu y vuestra capacidad de trabajo. Yo soy, vuestra soberana, dueña de vuestra vida y de vuestra muerte" (20). Sacher-Masoch conduce la hipersensualidad al extremo donde el Placer se torna en Dolor; la moraleja de "La Venus de las Pielas" es concluyente: "Tal cual la naturaleza la ha creado y el hombre en la actualidad la trata, la mujer es enemiga del hombre. Puede ser su esclava, o su déspota, pero nunca su compañera. Solamente cuando hombre y mujer sean iguales, por nacimiento, por educación y trabajo, sólo cuando ella, como él, pueda mantener sus derechos, podrá entonces ser su compañera. Hoy somos o yunque o martillo. Fuí un animal al hacerme esclavo de una mujer. ¿Entiendes?. Tal es la moraleja: quien deja que le den latigazos, es que lo merece. Yo fuí golpeado, pero sané. El sueño dorado del ultrasensualismo se esfumó y ya nadie me hará confundir las monas de

Benarós o el gallo de Ilatón por la imagen de Dios" (21).

El masoquismo es reconocido por su propio creador literario en el espacio de lo patológico, del cual únicamente se vuelve en la terapia -freudiana habría que añadir para completar el cuadro del fin de siglo-. No obstante ir a la par el cuerpo sádico y masoquista en la Clínica, su aparición histórica exige un siglo de distancia nada casual: S de, espíritu aristocrático por la anarquía, Sacher-Masoch, ruin funcionario de las cortes decimonónicas -recordemos las dostoyeskianas "Memorias del subsuelo"-, apabullado por el aparato estatal "prusiano". Otro paradigma derivado del anterior: la mujer enemiga del hombre mientras no se alcance la emancipación. Por tanto el cuerpo sexual se encierra en la homosexualidad: lesbianismo, uranismo, sin ser por ello, altura suprema:

"De Safo que murió el día de su blasfemia,
 cuando, insultando el rito y el culto inventado,
 hizo su bello cuerpo el pasto supremo
 de un brutal cuyo orgullo castigó la impiedad
 de aquella que murió el día de su blasfemia.
 Y desde entonces Lesbos se lamenta,
 y, a pesar de los honores que le tributa el universo
 se embriaga cada noche del grito de la tormenta
 que empujan hacia los cielos sus riberas desiertas.
 Y desde entonces Lesbos se lamenta" (22).

En el mismo horizonte hay una apertura a la Prostitución, el rostro pequeñoburgués de la dramaturgia del XIX. Las prostitutas de salones de luxe, tapizados en rojo, de atrevidos espejos sobrecameros y primores en intimidades: ellas son las únicas amigas heterosexuales de los simbolistas.

"Amad, amadi. Oh, queridas Desamparadas, porque en estos días de desgracia, a vosotras al menos, el glorioso Estigma os adorna" (23).

Las prostitutas suben al altar del Amor, siendo su máxima representación, su mascarada, lo que no se mira en el espejo de los hipócritas, instrumentos y partícipes en el toma y daca posible. Ellas son la Verdad. Y dice Baudelaire en otro lugar:

"Qué es el amor?.

La necesidad de salir de sí.

El hombre es un animal adorador.

Adorar es sacrificarse y prostituirse.

También todo amor es prostitución" (24).

Las pulsiones letales/vitales tienen su lugar en la teatralidad existente: universo simbólico mercantilizado de la civilización burguesa :: el poeta, cual conjurador social, se atribuye el papel sacerdotal de elevar lo más execrable, y a la vez lo más necesario, para sostener la doblez social, la Prostitución. Y él acompaña a las prostitutas en la marginalidad. Sólo cuando la inocencia recubra su discurso será el gran poeta (25).

V.- OCULTISMO, SATANISMO, DIOS.

Pero el siglo no se obvia a sí mismo: la significación simbólica de un mundo-sin-Dios será el lado oscuro de la existencia, la fenomenología de lo anormal, el Ocultismo, será la explicación que atraerá a las vanguardias. Schopenhauer será el artífice filosófico, Satán el oculto, emergente del ultrasensualismo católico cuasi-satánico, heterodoxo, por más que se pretenda lo contrario, la Ortodoxia. La fatalidad en

este punto llega a ser también demoníaco: Sombrevall, cura casado, ateo, químico, un verdadero Satán cuyo culto es su propia imagen reflejada en la hija marcada por su pecado, arrastra consigo la desgracia. Las potencias del mal están en juego (26).

La muerte del Dios católico a manos de la Revolución y de la Razón y la restauración romántica de los cultos cristianos en todo su boato externo, funcionan dentro de la misma componente histórica. Los que desmontan al Dios omnipotente y los que lo restauran modelan otra figura: La Razón de un lado, el teatro, la milagrería y la poesía de otro; figura tejida entre la tensión Tradición-Modernidad. Se da vida a un nuevo culto en la medida en que sus signos nos indican Egotismo, Panteísmo y culto al Dios uno y poli; poli no en cuanto "santidades" sino como lo oculto en sus diversas manifestaciones, uno en cuanto estética ultrapercebida en sí misma. La religión sobriamente ética que quiso fraguar la Revolución ha quedado reducida a estética, en el polo opuesto de la racionalidad en la irracionalidad. Sin embargo, por encima de todo, la muerte de Dios se abre hacia un abismo sin estatutos, el del fin de la ética, incluida su última figuración, E. Kant. Lautréamont odiando el espectro social de esta moral prefigurada y ya fracasada a menos de un siglo de su triunfo, dice: "No me verán en mi última hora (escribo esto en el lecho de muerte), rodeado de curas. Quiero morir, mecido por las olas de la mar tempestuosa, o erguido sobre la montaña... pero no con los ojos vueltos a lo alto: sé que mi eniquilamiento será completo. Por lo demás yo no podía esperar gracia" (27). En el nihilismo más absoluto Lautréamont-

Maldoror se niega a volverse hacia El, el Dios, que contiene en sí la bondad y la maldad, a quien Maldoror mismo, el Hombre en definitiva, divinizado en su función diabólica es superhombre, encarna, volviéndose El: "pero no con los ojos vueltos a lo alto", mirando a su propio espejo recobrado en Narciso, acaso también en las fuerzas exteriores que no son él, que son el lenguaje de la Naturaleza poblada de Terras Incógnitas, de morales igualmente incógnitas. De esta forma, Gustav Moreau liga la tradición cristiana con la auscultación de lado simbólico-panteísta presente en la Mitología clásica. "Moreau representa a los santos cristianos en relación directa con los héroes mitológicos, debido a lo cual las escenas del Antiguo Testamento y las mitológicas poseen un contenido similar. Las reproducciones que Moreau realizó de los cuadros de los viejos maestros, particularmente las realizadas en su viaje a Italia, nos muestran hasta que punto le impresionaban los cuadros religiosos, aunque no fuera la experiencia religiosa lo que más le impresionara, sino el mensaje de lo humano en su relación con la divinidad, viviva como experiencia y que se trasluce en la imagen religiosa. Era, en definitiva, el impulso crador de su propio arte" (28). El ambiente enfermizo del fin de siglo pone a Dios por objeto de su estética: la reacción religiosa, los furores que embriagan a los petas, pintores, novelistas y músicos a la búsqueda de la imagen de Dios es un camino sobre todo de investigación estética medievalista. El Dios renovado es caballeresco, rústico, antilibresco -algo hipócrita este último-. Los prerrafaelistas fueron la vanguardia pero no estuvieron solos. Lo que es más, la búsqueda religiosa se convierte en Sa

cerrocio o estricta militancia que en el caso del sarcasmo y de la ironía produce un Aubrey Beardsley, dedicándole en un ejemplo sin igual de pleitesía medieval su novela "Venus y Tannhäuser" "Al eminonísimo y reverendísimo príncipe Giulio Poldo Ponzoli, Cardenal de la Santa Iglesia Romana, Obispo titular de Santa María in Trastevere, etc.", mientras se permite hacer una novelita semipornográfica sin el más leve recato. Sirvan este par de ejemplos para mostrar nuestra limitación al texto: "Cuando se llevaron la bandeja, el caprichoso Florizel cogió rápidamente una zapatilla, como ya era natural en él, y ajustándosela al pene hizo los movimientos de rigor" ; "Sofie se volvió muy íntima con una vacía botella de champán y juró que la había dejado encinta" (29). Pero dejemos aparte el sarcasmo de quien sólo poco antes de su muerte se convierte el catolicismo. Barbey D'Aurevilly, católico fiel de primera hora, tampoco fué nunca bien considerado por la jerarquía católica, y ello porque siendo Barbey el último escritor religioso en el pleno sentido del término acaba diabólicamente con la religión inocente; de esta guisa escribe J.K. Huysmans en el catecismo decadentista: "Con Barbey D'Aurevilly acaba la serie de escritores religiosos; a decir verdad, este paria pertenecía más, desde todos los puntos de vista a la literatura secular que a esa otra literatura en la que reclamaba un lugar que le era negado. Su desenfrenado estilo romántico, plagado de locuciones retorcidas, giros inusitados y comparaciones exageradas, producía, a latigazos, sus frases, que repiqueteaban como agitadas por ruidosas campanillas a lo largo de todo el texto (...). Vinculado a los autores profanos, educado en la escuela romántica, estando

el corriente de los últimos libros aparecidos y acostumbrado a leer publicaciones modernas, Barbey estaba inevitablemente en posesión de un lenguaje que había experimentado numerosas y profundas modificaciones y que había sido renovado desde el siglo XVII" (30).

Expulsados de un lado por su obstinación ultracatólica, conversión ocasional en el invierno de sus días, y por otro por la propia iglesia oficial, los poetas de finales del XIX parecen rememorar aquellos versos de Verlaine:

"Aunque sin patria y sin rey,
 muy valiente y siéndolo apenas,
 he querido morir en la guerra
 y la muerte no me ha querido.
 ¿He nacido demasiado pronto o demasiado tarde?
 ¿Que es lo que hago en este mundo?
 Os lo digo a todos, mi pena es profunda:
 ¡Rezad por el pobre Gaspard!" (31).

Y es que su ultracatolicismo es la doble faz de un Dios que en los cánones éticos lo es de lo Bueno frente a la Maldad exterior, obra del Satán-sin-rostro, una creación como ya se ha apuntado propiamente decimonónica. Existe en el mismo orden de cosas una "magia-blanca", controlada por la Iglesia católica y bajo los auspicios del buen Dios, y una "magia-negra" propiamente demoníaca. Schopenhauer, de tan gran influencia entre los simbolistas lo verá así: "Allí, pues, donde dominaban el judaísmo, el cristianismo o el islamismo, la omnipotencia del Dios único se oponía a esa explicación; el mago no podía arriesgarse con ese Dios todopoderoso. No le quedaba entonces más remedio que recurrir al demonio, con

quien entonces, en calidad de príncipe de los rebeldes, de descendiente inmediato de Ahriman, al que ha quedado siempre algún poder sobre la naturaleza, estableció alianza para asegurarse su ayuda: es la "Magia-negra". "La Magia blanca", su contraria, se caracterizaba por el hecho de que el brujo no hacía pacto de amistad con el diablo; era el permiso o la colaboración del Dios mismo la que él solicitaba por medio de los ángeles. O, más a menudo aún, con el empleo de nombres y calificativos extraños y hebraicos de Dios como el de Adonais, etc. evocaba al diablo y le constreñía a obedecerle sin prometerle por su parte nada a cambio, a lo cual llamaba: constreñir al infierno" (32). Este estado de cosas precartesiano fué roto según Schopenhauer, por R. Descartes, quien eliminando la existencia de signos segundos relacionados con la aparición de lo misterioso, explicativo para el sentido común e inexplicativo para la Razón de los destinos del Hombre y de la Naturaleza, sometió la doblez misteriosa del Mundo a una ardua, empero ascendente tarea de la Razón elevada a la categoría suprema del entendimiento, cuando no de la misma causalidad y teleología universales. En el XIX se reinscribe el espacio de Dios y del Diablo en una misma figura ambivalente que deja al hombre la determinación de la voluntad propia dentro del marco general de la Voluntad: sutil manera de disfrazar la irracionalidad de racionalidad. El Dios de Lautréamont no es solamente impensable, es delirante, sin visos de reconocerse tras alguno de los arquetipos que le antecedieron: Maldoror, ni Dios de lo bueno ni de lo malo, ni Hombre, todo y nada, la misma imagen de una ilusión cosmogónica que se recobra en representación delirante. Construcción de una

poética del delirio, cercana a la locura, sesión de exorcismo social que gesta la escisión: poeta versus Ciudad, mística irreverente de los poetas contra el verosímil de la polis universal de la época, moral burguesa, el kantismo. Los poetas se rebelan contra lo estatuido, su mística no se soporta ni sobre la propia Iglesia: lo suyo es la aspiración irredenta por siempre y sin embargo inauguradora de nuevas glorias a un Lenguaje-en-sí, que contenga la idea de Dios, uno y ambiguo en él mismo. La aspiración al mal es mística, lo que nos sobrecoge, aún inexplicablemente, en J. Genet o en Sarrazin. Rimbaud en "Las Iluminaciones":

"La dulzura florida de las estrellas y del cielo, y de todo lo demás, desciende ante nosotros sobre el talud como una fiesta, convirtiéndolo al abismo, a lo bajo en algo floreciente y azul" (33).

El delirio en la vena romántica es E.A. Poe intentando llegar a aquella explicación cosmogónica del Universo de "Eureka": causalidades físicas perfectamente conformes con la mecánica, y que al decir del propio Poe es preciso creerlas por su belleza compositiva, que no por su conformidad con la Razón. Las explicaciones pueden ser múltiples pero siempre determinadas por el axioma de final de siglo: la Ética es una Estética (34).

VI.- EL ARTIFICIO.

El artificio del Baudelaire de "Los Paraísos Artificiales" es concluyente: la imagen debe contenerse en los límites del raciocinio sin ser alcanzada por la puerta falsa del "hachisch" donde la producción de la imagen se le escapa. La ile

legitimidad del artificio-hachisch se manifiesta como antítesis de la legitimidad de la imagen, producto del ensueño de la Razón, que no de la ebriedad. Y aún se desliza otra idea: la ebriedad etílica es legítima por su inserción social, lo que no consiguen el hachisch y el opio reducido al consumo de las élites. El artificio material se reduce al más universal de sus ingredientes, el vino. Y no es que Baudelaire sea un de mocratista a ultranza, muy al contrario su horror hacia el pueblo es manifiesto en varias ocasiones (35), pero es consciente de la necesidad de reestablecer en el uso de los alucinógenos la especie de la Verosimilitud y esa sólo la encuentra en el Vino.

"En tí caeré, vegetal ambrosía,
grano precioso arrojado por el eterno Sembrador,
para que de nuestro amor nazca la poesía,
que brotará hacia Dios como una rara flor!"(36).

El Artificio-Imagen irrumpe haciéndose presente a través del alucinógeno de élite, hallando en ello la propia base de su deconstrucción, ya que la imaginación debe ser preferentemente natural: apuesta subliminal del poeta excluido de la Polis universal, por la Naturaleza. Y el poeta, plenamente consciente de encontrarse ante su propio fin de individuo, consciente igualmente de la imposibilidad de trascender a la especie, se suicida lentamente, absorbiendo el único elixir en el que le es permisivo alcanzar el efímero Paraíso en la afirmación de "hybris".

"Es necesario estar siempre ebrio -según Baudelaire-. Todo se reduce a esto. Es el único problema. Para no sentir el horrible fardo del tiempo que quebranta nuestras espaldas y

os inclina hacia la tierra, es necesario enervarse sin tregua. ¿Pero de qué?. De vino, de poesía o de virtud, a vuestro gusto. Pero embriagaros" (37).

En ese llamado a la conciencia trágica para recrear el mundo en su propia percepción imaginativa se soporta la subversión simbolista de la moral kantiano-burguesa. El "universo de las formas simbólicas" en el sentido cassiriano, queda trastocado de base: el ego ebrio no consiente su ubicación bajo ninguna normatividad de la no-ebriedad: su mundo es fantasmal, cercano a los místicos locos que pueblan las casas de salud. Sin embargo el vino y la ebriedad no serán encerrados y patológicamente delimitados hasta nuestra época. Paralelismo existente: la emersión del sadismo y masoquismo a un siglo de distancia uno de otro. El vino, o las drogas popularizadas serán hoy el caldo de cultivo de la debilidad social utilizadas por Leviathán, tal como Bau delaire lo previó.

El regusto-negación del artificio, doble movimiento en vaivén de una conciencia en camino de delirar, no da lugar a lo cruento?. Volvemos a encontrar mezcladas varias líneas constitutivas de lo cruento de finales de siglo: el gusto popular por los grandes crímenes, amañados y engrandecidos hasta la necrofilia, en el ánimo noticieril de la plebe y de los media impresos; de otro lado, el gusto por el crimen bien realizado, estéticamente bien ejecutado, de un Thomas de Quincey, de un E.A. Poe, de un A. Bierce, de un Villiers de L'Isle Adam. Siendo execrable de principio, el crimen aparece como la más alta de las artes, y consecuentemente del artificio, que en la lejanía es gobernado por Satán; más aún

podríamos decir que ayudado por hybris, su inspiración procede de lo demoníaco. De ninguna otra manera podríamos comprender el crimen de Williams, por ejemplo. Villiers convierte el crimen en un hecho moral desprovisto las más de las veces de hecho homicida: el crimen en "El secreto de la Iglesia" (38): "¿El secreto de la Iglesia?... Es... Es que no hay Purgatorio?". O en "La tortura por la Esperanza": "¡Todas las fases de la fatal jornada no eran más que un suplicio previsto, el de la esperanza!". Es posiblemente Hawthorne, tan loado por Poe (39), quien en "La letra escarlata" (40), consigue el climax del terror, a partir de la presión de una sociedad entera, la del puritanismo norteamericano; sin embargo esta es una maestría conseguida sin artificio, lo que la diferencia de la del "fin de siglo". Cómo no recordar ahora el inextricable papel que el "fatum" del individuo juega en el descubrimiento de los crímenes: Williams es un personaje determinado desde antes por fuerzas ocultas -también psiquiátricas- que lo inducen a realizar su cometido: matar por matar.

En la lejanía de la artificialidad urbana, el exotismo, más cercano al estado de naturaleza en la localización evolucionista. Sabemos del japonismo, sabemos de las modas orientalizantes abocadas al hedonismo. En otro lugar hemos expuesto, la formación del exotismo desde la antropología (vid. J.A.G.A. "Primera aproximación a las relaciones entre antropología y estética". Memoria de licenciatura inédita), por lo que aquí no entraremos en tratarlo en profundidad. El exotismo fluye a Europa como una corriente singular y constante en la etapa de formación y de consolidación del colonialismo decimonónico para incrustarse en la conciencia del

européico. A esa corriente no podían ser ajenos los simbolistas: A. Rimbaud sin ir más lejos se embarca hacia África, inaugurando el Silencio de quien hastiado hasta de su propia obra se aventura en ignotos países. No valorada entre su literatura, "Las Cartas abisinias" de Rimbaud son la prueba más palpable del exotismo literario decimonónico; esas cartas prosaicas, de negocios, someros estados de la cuestión vital, donde nos llega la asfixia de Aden, sus esfuerzos por alcanzar si no la vida al menos el dinero para establecerse como un vulgar pequeñoburgués en Europa. El exotismo, antítesis de la artificialidad, tiene en su origen, por consiguiente en el movimiento pendular de la artificialidad y en el fluir eurocéntrico de la época, apropiación de otras culturas en la "inocencia" de la cultura europea (41).

El intelectual "fin de siglo" se siente recobrado en el espejo romántico con su singularidad. Es él y nada tiene que ver con la evolución de la especie. Esta conciencia de individualidad está en la génesis del malditismo, del dandysmo, del superhombre y de la vanguardia. El malditismo se corresponde con su segregación social, el dandysmo con su imagen especular de Narciso tras el espejo de la estética, el superhombre a su formulación filosófica y la vanguardia-cenáculo a su implicación social presente y futura.

El dandysmo es la imagen primera que adquiere de sí mismo el intelectual "fin de siglo". Esa imagen rinde culto al Yo, es egotista. "De la intangibilidad y centralismo del Yo. Todo se condensa aquí" (42). Se alcanza la altura histórica de confirmación del egocentrismo, pudiendo ser... bello e inteligente por Naturaleza o elegante por Cultura, pero sien

do ambos innatos. El diletantismo en la propia imagen y en el golpe certero teatral son uno. "El dandy debe aspirar a ser sublime ininterrumpidamente, debe vivir y morir delante de un espejo" (45). El dandy, creación histórico-estética del XIX, es artificioso opuesto por completo a la Naturaleza de la que abomina; Baudelaire en otro lugar dice, y excúsame por esta cita especialmente larga: "La mayoría de los errores relativos a lo bello nacen de la falsa concepción del siglo XVIII en lo relativo a la moral. La naturaleza fué tomada en esa época como base, fuente y tipo de toda belleza y bondad posibles. La negación del pecado original no se hizo por una causa nimia en la ceguera general de esta época. Si a pesar de todo consentimos en referirla simplemente al hecho visible, a la experiencia de las edades y a la "Gaceta de los Tribunales", veremos que la naturaleza no enseña nada o casi nada, es decir, que ella fuerza al hombre a domir, a beber, a comer y a protegerse, lo mejor posible, contra las hostilidades de la atmósfera. Es ella quien empuja al hombre a matar a su semejante, a comérselo, a secuestrarlo o a torturarlo; pues, tan pronto como salimos del orden de las necesidades y del menester para entrar en el lujo y los placeres, vemos que la naturaleza no puede aconsejar sino el crimen (...). Es la filosofía (hablo de la buena) y la religión las que nos ordenan alimentar a nuestros padres pobres y enfermos. La naturaleza (que no es otra cosa que la voz de nuestro interés) nos conmina a aporrearles. Pasad revista a esto, analizad todo lo que es natural, todos los actos y deseos del puro hombre natural; no encontrareis sino cosas desagradables. Cuanto es hermoso y noble es resulta

do de la razón y del cálculo. El crimen, al que el animal humano ha cobrado gusto en el vientro de su madre, es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es artificial, sobrenatural, puesto que ha sido necesaria, en todos los tiempos y en todas las naciones, dioses y profetas que le enseñen a una humanidad animalizada, pues el hombre, solo, ha sido impotente para descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte. Todo cuanto digo de la naturaleza como mala consejera en materia de moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede ser aplicado al orden de la belleza" (44). El dandysmo es la culminación estética de una moral del Artificio opuesta a la Naturaleza, cuyas bases habrían sido puestas en el XVIII en torno al discurso del Contrato Social. Pero el dandy es igualmente la personificación de las distancias clasistas entre los hombres, y esas distancias pasan en la nueva Genealogía de la Moral por la consideración de la existencia de la superioridad intelectual ante el mundo, por el conocimiento de sus múltiples entresijos, que sólo el dandysmo, hilando muy fino en la trama de las relaciones sociales conseguirá singularizar en una figura prominente: el Dandy. En ese contrato tácito que divide al mundo en los que trabajan, los artistas y los elegantes (dandys), con estos últimos en la cúspide. Fueron gestados en el tedio de la sociedad inglesa, puritana, desgastada, entre cuyos recovecos, surgen fríos, distantes, impertinentes, elegantes sin presunción, y ante todo espirituales, así deben ser los dandys. Lo que es más: los dandys pueden nadar en el lujo y en la magnificencia, pero su figu

ra es superior a estos, es la afectación del alma melancólica que conquista un mundo de negocios cultivando su propio Yo. Lejos de la conciencia social que algunos poetas como A. Jarry viven en París, y que se presentan como lo grotesco, amanecer de una conciencia antiburguesa; Uhú rey, hiper crítico no resiste el empuje del dandy, que transgrede sin cuestionar (45).

"Aunque la elegancia es un sentimiento -dice Balzac- y no un arte, se origina por igual en el instinto que en la costumbre" (46), puesto que el lugar del dandy no consiste en destruir el verosímil social donde surge, muy al contrario, coincide en que es el único posible, no es un revolucionario y sin embargo se comporta y ante todo deja las huellas de uno de sus poses. **EL DANDY TRANSGREDE LA SOCIEDAD DE SU TIEMPO** en la ironía para con sus iguales con los que se muestra altivo y singular. El dandy es la prefiguración del superhombre nietzscheniano -porqué no-, quien solo, absolutamente solo, puesto que pasión es antítesis de dandysmo, construye su propia mascarada teatral hasta acabar con sí mismo, está en la línea de la "Genealogía de la Moral", del ideal zaratustriano, que acaba víctima de sus propias quimeras. La imagen del Dios-Hombre se mostró en su cara oculta, la delimitación de lo patológico, el psiquiátrico, recogiendo el lugar de la locura en el XIX. Del lado anecdótico, bástenos comparar las vidas paralelas de Nietzsche y Brummel, silenciados por la locura.

El dandy transgrediendo la moda -creación de la época- y siendo a su vez su esclavo, se excluye de la sociedad de su tiempo, convirtiéndose en maldito. La elegancia espiri-

tual y la rebeldía social en una sociedad que no es posible de otra forma - recordemos los pronunciamientos antiopulistas de los simbolistas, conscientes de la podredumbre moral del pueblo, de su servidumbre voluntaria-, les lleve al cenáculo, el nuevo Olimpo donde devorarse a sí mismo.

Hagamos un alto para dejar entrever el lugar del donjuanismo entre los simbolistas. Kierkegaard había dicho: "Por tanto, la sensualidad como principio ha quedado establecida con el cristianismo. Y lo propio digamos del erotismo sensual. El cristianismo es el que ha introducido en el mundo la idea de representación. Así pues, si nos imaginamos, ahora el erotismo sensual como principio, como fuerza, como un reino determinado por el espíritu- entendiendo esto último en el sentido de que el espíritu lo excluye- y lo hacemos concentrándolo en un solo individuo, habremos alcanzado entonces el concepto correspondiente a la genialidad erótico-sensual. Esta es una idea desconocida para el helenismo y que ha aparecido por primera vez introducida, si bien de manera indirecta, por el cristianismo" (47). Si la sensualidad es cristiana, y lo es al cercar al erotismo abriéndole las espigas de la transgresión codificada en la Norma, excepto en aquel punto sobre la i que la sobrepasa, el dandy, occidental, europeo y cristiano, al menos culturalmente, ahora es Dios en virtud de acontecerse sujeto histórico -las diferentes revoluciones burguesas lo han puesto a flote-, operando la síntesis del Dios-Hombre y del Seductor. ¿No es el seductor kierkegaardiano un dandy?. ¿No concibe la seducción como una obra a concluir?. ¿No es el ejemplo más perfecto de literatura dandysta del XIX al hacémoslo apare-

cer en la cresta, en el final de su mascarada de la única manera posible: decirse en el género "confesiones"? (48). Poco importa esto ahora. Nos quedamos con la construcción diabólica de la trama amorosa, con el cuidado del artista y la espiritualidad del místico, con el único fin de hacer triunfar su obra. Brumel, Lanzal, el seductor de Kierkegaard, todos actuaron sobre el mismo tablado: el amor, la pasión es la mayor de las quimeras, y se prestaron a derrotarla en la soledad de su artificio. La Naturaleza nos había dado el mayor de los monstruos: Satán, la cara oculta de algo, esta vez del Hombre-Dios, el Hombre-diablo, la más perfecta obra del satanismo decimonónico.

El malditismo, en consecuencia, se opera como la condición "sine qua non" de la existencia del poeta simbolista o decadentista. El malditismo no es más que la conciencia de superioridad sobre el vulgo, quien por reflejo lo sitúa en las antípodas de su moral aún kantiana. El ejemplo nietzscheiano es elocuente: "Nietzsche establece en sus propias carnes, en su propia experiencia ontológica, la obstrucción del vínculo dialéctico - a la vez conflictivo y armonioso- entre las esferas trascendente de la verdad y la inmanente de la relación sujeto-objeto: uno de los términos de esta relación queda desdibujado, sino sencillamente tachado, compareciendo bajo la figura inerme, amorfa de la Masa" (49). Confundidas las clases, los grupos, los individuos, frente a quien le es superior a todos: el hombre-Dios, el superhombre, y el superhombre nace con el estigma de su autodestrucción porque se ha pretendido más que el Dios social, más que Dios. Dice Zaratustra: "La primera vez que fui a los hombres, cometí la

estupidez propia de los que han vivido en soledad, la gran estupidez de hablar en la plaza pública. Y hablando a todos no hablé a nadie. A la noche mis compañeros fueron volatine^{ros} y cadáveres; y poco faltó para que yo mismo fuera cáda^{ver}.

Más al despuntar de nuevo el día se me reveló nueva ver^{dad}; entonces aprendí a decir: "¡qué me importan la plaza y la plebe y el bullicio de la plebe y las orejas largas de la plebe!".

Hombres superiores, aprended de mí esta lección: en la plaza nadie cree en hombres superiores, y si os empeñais en hablar allí daos el gusto; pero la plebe dice, guiñando un ojo: "todos somos iguales". "Hombres superiores" dice la ple^{be} guiñando un ojo, "no hay hombres superiores; todos somos iguales, hombre es hombre; ¡ante Dios todos somos iguales!".

¡Ante Dios! -Pero este Dios ha muerto!. Más ante la ple^{be} no queremos ser iguales. ¡Hombres superiores no vayáis a la plaza!".(50).

Y el hombre-Dios se rebela contra la idea de los signos segundos del mundo, contra el xmo., contra el ideal ascético, y es que la búsqueda nietzcheniana es la búsqueda de un arte supremo, lúdico, enfrentado desde siempre al ideal ascético cristiano, el supernombre debe ser una aspiración-afirmación de vivir."Hagamos constatar los hechos: el ideal ascético tiene sus orígenes, el instinto profiláctico de una vida que degenera y que por todos los medios busca la manera de conservarse; es una lucha por la existencia; es el indicio de un agotamiento fisiológico parcial, contra el cual se hacen fuertes los demás instintos de la vida, con artificios siem^{pre}

pre nuevos. El ideal ascético es uno de estos artificios; es, pues, todo lo contrario de lo que sus adeptos imaginan; en él y por él, la vida lucha contra la muerte, la vida conserva la vida. Si en tal grado pudo apoderarse del hombre dondequiera que hubo civilización, democratización, resulta de aquí un hecho importante: el estado morbo del tipo hombre tal como existió hasta ahora, ó a lo menos, del hombre domesticado, la lucha fisiológica del hombre contra la muerte (ó mejor dicho contra el hastío de la vida)" (51). El saneamiento del hombre-dios que siendo nihilista afirma la vida hasta lo más profundo es el primer paso hacia la negación de la moral reinante.

Frente a la figura de Nietzsche, emulada por Huysmans en su caballero Des Esseintes, los ingleses han creado el dandy, y Francia la figura del literato. El literato para no perder la razón debe tener relación con la sociedad de su tiempo. Las figuras solitarias son efímeras pero también significativas: E.A. Poe, Lautréamont. El cenáculo, reunión de celebridades posteriores que hoy se marginan aspirando a su propio spleen, vá a proclamar también otro simbolismo grupal, el más académico, prefiguración de lo que en este siglo conoceremos por vanguardia. Mallarmé es significativo del nuevo academismo, de la sustitución del superhombre sadiano por el superhombre al uso social, el meritócrata vanguardista. "Los placeres del correo" son exponentes de esa reducción social del superhombre:

"Al señor conde Villiers
de L'Isle Adam; que bueno sería
verle entre mis íntimos.

En París, Plaza Clichy, dieciséis" (52).

Verlo en las reuniones de los martes entre sus jóvenes vanguardistas... Una degeneración de las ideas egotistas de primera hora, pues el dandy no se recrea socialmente más que en su soledad artificiosa, y hace falta recordar que todo cenáculo se pretende de la naturalidad. He aquí Zaratustra el solo:

"Ojalá arrojareis de una vez la piel del león, famosos sabios!

¡La piel moteada de la fiera y las melenas del investigador, buscador y conquistador!

Hasta que no quebreis vuestra voluntad reverente, yo no he de creer en vuestra honestidad.

Honesto se me antoja quien va a desiertos sin dioses y ha desgarrado su corazón reverente.

Perdido entre arenales y abrasado por el sol el sediento mira de reojo los oasis ricos en fuentes donde se solaza la vida a la sombra de los árboles.

Pero su sed no lo lleva a ser como esos acomodados; pues donde hay oasis hay ídolos" (53).

Iconoclastia que el cenáculo no lleva a cabo; muy al contrario su obra está hecha para ser asimilada a corto espacio.

VII.- SIGNO Y SIMBOLO EN EL XIX.

El simbolismo del XIX, con minúscula como lo escribe Balakian, para distinguirlo del Simbolismo-movimiento, sufre unas modificaciones sustanciales sobre el siglo precedente; modificaciones que se hunden más allá del propio movimiento-figura igualmente discutible- para hacerse generales a la cul

tura de la segunda mitad del XIX, a la conciencia de sus filósofos y poetas cuando no pintores. De la plenitud de la Artificialidad, la cual como "forma simbólica genera un discurso cultural afirmativo. La Artificialidad ya es patente en el Naturalismo flaubertiano que al contrario de lo que pretendió mostrar desgarró la frase para hacerla fruto de un trabajo más que de inspiración por-sí, virtud calvinista del término. Empero "Madame Bovary" también fué la conciencia a tormentada contenidista, no la pura escritura-significante sin más (54). De aquí: el Simbolismo debe ser caracterizado más desde la óptica de la conciencia general histórica de la época y desde las modificaciones operadas en su seno, que como movimiento historicista o en el polo opuesto, y tan cerca no sin embargo, como semiótica ahistórica. Con Balakian coincidimos: "No obstante, si la fortuna del simbolismo hubiera tenido que depender de la importancia de las novedades introducidas en la versificación, hubiese envejecido rápidamente como sucedió en Francia. Lo que dió al simbolismo sentido general, longevidad y poder de irradiación fue esa cualidad llamada "decadencia" y su habilidad para transmitir mediante el símbolo-imagen la sensación de lo misterioso, de la inquietud metafísica y del sentido lírico del destino, por parte de un grupo de talentos poéticos europeos reunidos alrededor del simbolismo francés en los años finales del siglo pasado" (55). El símbolo reificado en significante pierde todo su vigor y se convierte en convención, en torno a la cual a posteriori si podemos pensar el Movimiento Simbolista como existente. Conclusión del siglo, donde se construye el símbolo artificioso distante de aquellos otros denominados por contra natura-

les, que acaba dotado de una nueva significación social en las convenciones literarias, detrás de las cuales se basa la explicación más superficial del universo simbólico. Los "simbolistas" no habían apuntado hacia allí sino hacia lo oculto, indicación de una mística-sin-Dios, o lo que es más: aspiración humana a satisfacer la aspiración sempiterna a la Belleza. "La poesía es una respuesta -insatisfactoria-, en verdad, pero siempre respuesta- a una demanda natural e incontenible. Siendo el hombre quien es, jamás existió un tiempo desprovisto de poesía. Su primer elemento es la sed de una BELLEZA suprema, una belleza que ninguna combinación existente de formas terrenales puede proporcionar al alma, una belleza que quizá ninguna combinación posible de esas formas alcanzaría a producir plenamente. Su segundo elemento es la tentativa de satisfacer esa sed mediante nuevas combinaciones de las formas de belleza ya existentes, o por nuevas combinaciones de aquellas que nuestros predecesores, esforzándose por cazar el mismo fantasma, han realizado ya. Deducimos así claramente que la novedad, la originalidad, la invención, la imaginación o la creación de BELLEZA (pues los términos, según se los emplea aquí, son sinónimos), constituyen la esencia de toda poesía" (56). Esa es la comprensión tan fácil y tan difícil que el poeta hace de la búsqueda compositiva del principio poético, tendencia nunca completada, estética de lo abierto infinito frente a la cerrazón que el topos crítico pretende, encerrando la comprensión en la Historia o en la Estructura. Aún no dejando todo a la arbitrariedad, es cierto que la artificialidad de la poética de este tiempo heredera de las luces, contiene una Poética completa del Arti-

ficio que sitúa la Ciudad y a sus instrumentos, la Casa, v. gr., en el centro de la divagación intelectual. La casa de Quincey, según Bachelard intérprete de los "Paraísos artificiales" baudelairianos, es artificio que resitúa al poeta en su interioridad, en su artificio. Refiriéndose a la comfortable habitación donde el opiómano Quincey lee a Kant, dice: "Podemos sin duda leer la página de Baudelaire como se lee una página fácil, demasiado fácil. Un crítico literario podría incluso sorprenderse de que el gran poeta haya utilizado con tanta soltura las imágenes de la trivialidad. Pero si las leemos, esa página demasiado sencilla, aceptando los ensueños de reposo que sugiere, si hacemos una pausa en las palabras subrayadas, penetraremos en cuerpo y alma en plena tranquilidad, nos sentimos situados en el centro de protección de la casa del valle, "envueltos" nosotros también, entre los tejidos del invierno. Y tenemos calor, porque hace frío fuera. En la continuación de ese "paraíso artificial" sumergido en el invierno Baudelaire dice que él pi- de un invierno duro" (57).

Y sin embargo lo que caracteriza más claramente la poética del siglo es la escritura delirante -también pintura ¿?- culminada a lo lejos por la "escritura automática" surrealista, una degradación populista de aquella. Escritura delirante es la de Lautréamont o la de Nietzsche. Fuerza, Diferencia y Diseminación constituyen la dialéctica de la Escritura Delirante. "Puede suponerse que si con Nietzsche el pensamiento ha tenido necesidad de la fuerza concebida como 'juego de fuerzas y ondas de fuerzas', para pensar la pluralidad y para pensar la diferencia, exponiéndose así a sufrir los avata

res de un aparente dogmatismo, es porque tiene el presentimiento de que la diferencia es movimiento o, más exactamente, determina el tiempo y el devenir en donde ella se inscribe, tal como el Eterno Retorno hará presentir que la diferencia se experimenta como repetición y la repetición es diferencia. La diferencia no es regla intemporal, fijación de la ley. Es, como lo ha descubierto Mallarmé poco más o menos por esa misma época, el espacio en cuento 'se espacia y se disemina', y el tiempo: no la homogeneidad orientada del devenir, sino el devenir cuando éste 'se interrumpe, se intima', y en esa interrupción no se continúa sino que se descontinúa? de allí sería necesario concluir que la diferencia, juego del tiempo y del espacio, es el juego silencioso de las relaciones, 'la múltiple desenvoltura' que rige la escritura, lo cual equivale a afirmar atrevidamente que la diferencia, esencialmente, escribe" (58). La Diferencia escribe, es difuminación, donde reside el delirio dionisiaco: lo dionisiaco, báquico, hybris, en lucha sin igual con el ascético, el apolíneo. Y lo dionisiaco es "manía", desorden, caos y Delirio, y este es Locura (59). La escritura abocada al Silencio por el Delirio, será "tocada por Apolo", surgiendo la tragedia en su distancia, en su diferencia, lo que ni Nietzsche ni Lautréamont ni Brummel pudieron hacer... en el límite estaba/está el abismo de la "asimbolia", que ellos, los decadentes, nos mostraron en su rostro moderno; incluso aquel que eleva su grito contra la inmoralidad hasta ayer pregona da y practicada para volverse al mayor de los moralistas, nos muestra esa cara liminar. Bella jugada de la siempre presente Voluntad de la Naturaleza fatal: la Dialéctica.

NOTAS

- (1) D. KANT. Fundamentación de la metafísica de las costum-
bres. Madrid, 1977, 5ª ed. pp. 122-123.
- (2) Ibidem, pp.70-71.
- (3) Ibidem, p.19
- (4) G. DE HERVAL. Pandora. Barcelona, 1980, 2ª ed. Aurelia.
Madrid, 1923.
- (5) H. BLANCHOT. Sade y Lautréamont. Buenos Aires, 1967,
pp. 25-26.
- (6) Según T. de Quincey "en la economía de sus disposiciones
caseras, y especialmente en sus cenas, había algo de pe-
culiar y agradablemente opuesto a las convenciones socia
les; no empero, no se abandonaba en ningún momento el de
coro, como puede ocurrir en casas donde no hay mujeres
que impriman un elevado tono a los modales. La rutina,
que no se alteraba o relajaba bajo ninguna circunstancia,
era ésta", y continúa su narración pormenorizada. ¡Que i-
rreverente Kant, qué irreverente!. T. DE QUINCEY. Los
últimos días de Kant. Madrid, 1975, p.29.
- (8) M. FOUCAULT. Historia de la locura en la edad clásica.
Tomo I. México, 1976, 2ª ed. p. 146.
- (9) Ibidem, Tomo II, pp. 287-288.
- (10) E. TRIAS. El artista y la ciudad. Barcelona, 1976, p.207.
- (11) J. LLOVET. Por una estética egoista (esquizosemia). Bar-
celona, 1978, p.62.
- (12) L. MARISTANY. El gabinete del doctor Lombroso (Delincuen-
cia y fin de siglo en España). Barcelona,
1973, pp. 25-26.
- (13) T. DE QUINCEY. El asesinato considerado como una de las

bellas artes. Bruñera. Barcelona, 1980.

- (14) J. MOVET. Op. cit. pp. 20-21.
- (14 bis) M. LITVAN. Erotismo fin de siglo. Barcelona, 1979, p.8
- (15) Ch. BAUDELAIRE. "Las flores del mal". Obra completa en Poesía. Barcelona, 1981, 3ª ed., pp.303-304.
- (16) L. LITVAN. Op. cit. p. 101.
- (17) Ch. BAUDELAIRE. Los Paraísos Artificiales. Barcelona, 1981, 2ª ed., p. 42.
- (18) E. A. POE. "El cuervo". Poesía Completa. Barcelona, 1981, 6ª ed., p. 155.
- (19) L. LITVAN. Op. cit. p. 141.
- (20) L. SACHER-MASOCH. Diderot y Catalina II: escenas de la Corte de Rusia. Barcelona, 1971, pp.61-62.
- (21) L. SACHER-MASOCH. La Venus de las Pielas. Barcelona, 1979, p. 203.
- (22) Ch. BAUDELAIRE. "Las flores del mal" Op.cit.pp.312-314.
- (23) P. VERLAINE. "Las amigas". Obra Poética Completa. Barcelona, 1980, Tomo II, p. 229.
- (24) Ch. BAUDELAIRE. Mi corazón al desnudo. Barcelona, 1975, p. 58.
- (25) Th. GAUTIER en "Carta a la Presidenta" traza con maestría el mundo de la prostitución de salón, complemento artificioso, si cabe más, de la prostitución ejercida por "madames" recurrentemente culturalistas. T.GAUTIER. Carta a la presidenta. México, 1980.
- (26) Cfr. BARBEY D'AUREVILLY. Un cura casado. Barcelona. 1977.
- (27) C. de LAUTREAMONT. "Los Cantos de Maldoror". Obras Completas. Barcelona, 1978, p. 86.
- (28) H.H.HOFSTATER. Gustave Moreau. Barcelona, 1980, p.27.

- (29) AUGUST BLANDIN. "Venus y Fannhäuser" en AA.VV. Cuentos fantásticos. La penúltima imaginación inglesa 1850-1900. Madrid, 1974, pp. 301-322.
- (30) J.-K. HUYSMANS. Contra Natura. Barcelona, 1980, pp.193-194
- (31) P. VAILLANT. "Sensatez". Op. cit., Tomo I, p. 307.
- (32) SCLOPENADEN. Las ciencias ocultas. Madrid, s.f., p.29.
- (33) A. RIMBAUD. "Las Iluminaciones", en Poesía y en Prosa. Madrid, 1970, p. 135.
- (34) E.A. POE. Eureka. Madrid, 1980, 2ª ed.
- (35) Ch. BAUDELAIRE. Salón de 1846. Valencia, 1976
- (36) Ch. BAUDELAIRE. "El Vino". Op. cit. O.P.Completa, p.288.
- (37) Ch. BAUDELAIRE. Pegueños poemas en prosa. Madrid, 1968, 3ª ed., p. 58.
- (38) VILLIERS DE L'ISLE ADAM. El duque de Portland y otros cuentos crueles. Buenos Aires, 1980.
Cfr. igualmente: A.BIERCE. Una tumba sin fondo. Buenos Aires, 1980.
- (39) Cfr. E.A. POE. Ensayos y críticas. Barcelona, 1973.
- (40) N.HAWTHORNE. La letra escarlata. Buenos Aires, 1980.
- (41) A. RIMBAUD. Cartas Abisinias. Barcelona
- (42) Ch. BAUDELAIRE. Mi corazón... Op. cit. p. 39.
- (43) Ibidem, p. 41.
- (44) BAUDELAIRE, BALZAC, BARBEY D'AUREVILLE. El dandysmo. Madrid, 1974, pp.249-250.
- (45) A. JARRY. Todo Ubú. Barcelona, 1981.
- (46) BAUDELAIRE y otros. Op. cit. p. 88.
- (47) S. NIEMEGGAARD. Estudios estéticos I. El erotismo musical y Diapsalmata. Madrid, 1969, p.132.

- (48) Cfr. S.KIERKEGAARD. Diario de un seductor. Temor y temblor. Madrid, 1975.
- (49) E. TRIAS. Op.cit. p.204. Al respecto hemos de subrayar el origen ilustrado del genio, aquel que se separa de la masa. Dice Ignacio Henares: "La historia del genio sería, pues, la historia de un paso de la trascendencia a la inmanencia, de lo abstracto a lo concreto, de la retórica a la antropología. Precisamente, las primeras formulaciones modernas se inscriben dentro de la polémica del desinterés. Shaftesbury en su Carta sobre el entusiasmo, de 1708, nos proporciona todos los caracteres que la teoría del genio va a revestir en el primer Iluminismo: la crítica del fanatismo como tensión característica de la secularización de la creación y defensa de un 'entusiasmo razonable' al servicio de los valores que legitiman una nueva experiencia humana. El genio será un principio operativo en el que culminan los aspectos y atributos del su jeto enunciados por el nuevo psicologismo y, dentro de las condiciones políticas de la Inglaterra posrevolucionaria, la única fundamentación moral del valor de los hombres y su obra"(I.HENARES CUÉLLAR. Romanticismo y teoría del arte en España. Madrid, 1982, p.19). Casi dos siglos después, en la Europa finisecular el genio es un intelectual que rechaza de plano los avances del industrialismo y asume las inclemencias de la malditez. Las oligarquías están en exceso academizadas, han perdido la frescura de sus inicios, frecuentando en exclusiva la cultura de los Salones, de las Medallas y de las Menciones; a

aquellas el genio ya no les corresponde por haber sido segregado. "Bajo el dominio de la nueva plutocracia, la atmósfera se había vuelto irrespirable para el espíritu y el arte; el mecenazgo aristocrático se había desmoronado y aún faltaba mucho para que surgieran los protectores anónimos, tal como hoy los conocemos, por lo que los artistas vivieron durante este interregno en un espacio social y económicamente vacío. En efecto, la burguesía triunfante exigía representaciones y distracción para sus horas de ocio; según ella, los poetas, pintores y músicos sólo tenían derecho a existir como 'maîtres de plaisirs'. El que no se mostraba dispuesto a ceder ante el nuevo conformismo y a rendir culto a la amable musa (es decir, a la demanda de la entonces naciente cultura de masas), era sancionado de modo implacable con el ostracismo; el que no disponía de medios económicos heredados o no se prestaba a desempeñar un oficio que le diera para vivir, estaba condenado a la más negra miseria" (H. HINTERHAUSER. Fin de siglo. Figuras y mitos. Madrid, 1980, p.135).

- (50) F. NIETZSCHE. Así hablaba Zaratustra. México, 1980, 5ª ed. p.247. Una concreción efectiva del rechazo elitista de los intelectuales posrománticos por las masas nos la da la Comuna parisina; según Paul Lidsky, "el escritor se siente continuamente invadido y sumergido por lo que él llama 'canalocracia'. Ésta es la medida en que se puede hablar de cierta autonomía del literato en relación con la sociedad burguesa de su época. El escritor pertenece a una de las capas más conservadoras y más reaccionarias

de la sociedad(...). Su situación explica que su odio a la revolución sea aún más feroz que el del burgués. Este último puede hacer ciertas concesiones a los revolucionarios sin comprometer la existencia misma del orden burgués. Por el contrario, las mismas concesiones están en peligro de comprometer a los valores culturales de los literatos. El burgués puede aceptar y hasta propugnar cierta democratización de la enseñanza favorable al desarrollo económico: el escritor la teme, porque toda su idea aristocrática de la cultura, todos sus privilegios culturales se encuentran amenazados a través de ella"(P.LIDSKY. Los escritores contra la Comuna. México, 1971, pp.172-173). El malditismo del intelectual fin de siglo se extiende respecto a todas las clases sociales.

- (51) F.NIETZSCHE. La Genealogía de la Moral. Valencia, s.f., pp. 153-154.
- (52) S.MALLARMÉ. Poesía Completa. Barcelona, 1979, vol.I,p.191.
- (53) F.NIETZSCHE. Así hablaba... Op.cit. p.96.
- (54) Cfr. R.BARTHES. El grado cero de la escritura. Ensayos críticos. Buenos Aires, 1973. G.FLAUBERT. Madame Bovary. Madrid, 1978, 2ªed.
- (55) A.BALAKIAN. El movimiento simbolista. Madrid, 1969, p.125.
- (56) E.A.POE. Ensayos y...Op.cit. p.115.
- (57) G.BACHELARD. La poética del espacio. México, 1975, 2ªed. p.71.
- (58) M.BLANCHOT. Nietzsche y la escritura fragmentaria. Buenos Aires, 1973, p.55.
- (59) Cfr.F.NIETZSCHE. El origen de la tragedia. Madrid,1975, 6ªed.

CAPÍTULO II

LOS SIMBOLISTAS ANTE EL EXOTISMO.

I.- LA MODA JAPONESISTA EN EL FIN DE SIGLO.

El japonésismo, el chinosismo o en general las modas del Extremo Oriente no son algo exclusivo del siglo XIX o del fin de siglo, se inician, como es bien sabido, en el rococó con la instalación en Europa de fábricas de cerámica y porcelana que imitan la producción de la dinastía Ming para dar abasto a la creciente demanda de dichos objetos. De sobra es igualmente conocida la cerrazón a Occidente del Japón, hasta el affaire del comodoro Perry. A partir de la revolución Meiji de 1868 se intentarán llevar a cabo reformas en la vida japonesa. Para la etnóloga norteamericana R. Benedict, esta revuelta que abrió las puertas del Japón hasta poco antes de la II Guerra Mundial, se basó en una alianza entre comerciantes y samurais. Pero, "la cuestión(...) no es averiguar la clase de la cual procedían, sino cómo llegaron a ser tan capaces y realistas(...). La fuerza, y también la debilidad, de estos dirigentes tenía sus raíces en el carácter tradicional japonés" (1). Este carácter y el precedente aislamiento fueron, por consiguiente, motivos más que suficientes para incrementar la atracción ejercida en el fin de siglo por Japón entre los artistas franceses relacionados de una manera u otra con el simbolismo. No podemos dejar de hacer notar que Francia poseía importantes intereses en el reparto colonial asiático; intereses cuyo origen desconocemos al decir de Fieldhouse: "En 1830 Francia no tenía colonias de las cinco pequeñas bases comerciales que tenía en la India. No podía, por tanto, ser arrastrada a Annam, como los británicos fueron arrastrados a Birmania o Malasia, por problemas de seguridad reales o ima-

ginarios. Tampoco había ningún interés nacional determinado que defender en la región, pues Francia no era una fuerza política o militar significativa en el Oriente. Las explicaciones económicas parecen igualmente improbables, pues el comercio francés en Annam era pequeño y no había una inversión de capital apreciable en la región. ¿Fue la conquista de Cochinchina, y quizás también la subsiguiente expansión, un ejemplo de un abstracto deseo de imperio, producto quizá de un impulso atávico francés de vencer a los bárbaros; o, como la expedición mexicana, un romántico intento de ganar prestigio barato para el Segundo Imperio?. Parece ser que no. Napoleón III no fue nunca un ardiente partidario de la aventura de Cochinchina, y a mediados de siglo no había en Francia una demanda popular de un imperio oriental. Si nos atenemos a todos estos motivos, el imperialismo francés en Asia sudoriental sigue siendo inexplicable"(2). Sean cuales fueran esos motivos, ahí está plasmada la atracción por lo extremo-oriental, que coleccionistas como M.Guimet nos dejaron.

Entre los artistas influenciados por las colecciones de estampas japonesas llegadas a Europa hay que señalar a Degas, Pissarro, Van Gogh, Monet y Rodin. Las colecciones de estos dos últimos han sido estudiadas, apareciendo las de Rodin como más variada temáticamente, y la de Monet especializada en temas eróticos. ¿Cuál es el origen de sus respectivas colecciones y de su interés por el Japón?. Según Octave Mirbeau, citado por Aitken y Delafond, el descubrimiento le vino a Monet de Holanda: "J'ai souvent pensé, dans ce voyage, à cette journée féerique où Claude Monet, venu en Hollande, il y a quelque cinquante ans pour y peindre, trouva, un dépliant un

paquet, la première estampe japonaise qu'il lui eût été donné de voir(...). Rentré chez lui, fou de joie, Monet étala 'ses images'. Parmi les plus belles, les plus rares épreuves, qu'il ne savait par être d'Hokousai, d'Outamaro(...). Ce fut le commencement d'une collection célèbre, mais sur tout d'une telle évolution de la peinture française, à la fin du XIX^e siècle"(3). El hecho acontece durante una estancia de Monet en Zaandam(Holanda) durante 1871. Los descubrimientos de Rodin son más intensos, llegando a la relación personal, si bien se inician con descubrimientos librescos e indirectos; por ejemplo, recibe en 1896 un libro sobre Hokusai de parte de los Goncourt, donde se muestran las típicas estampas eróticas del nipón. De otro lado, "l'un de ses premiers achats fut sans doute le portrait du 'Père Tanguy' par Van Gogh d'après les conseils d'Octave Mirbeau. L'important est que Rodin eût sous les yeux, dans la toile qu'il avait acquise, les estampes japonaises qui occupent le front(...). Il s'agissait moins pour Rodin, d'auteurs dont il ignorait sans doute les noms que du style singulier dont ils le pénétraient"(4).

Las exposiciones internacionales constituyen, sin embargo, la mejor fuente de información sobre las artes orientales, para los pintores finiseculares. En la Exposición Universal de 1867 el gobierno japonés envía un centenar de estampas de autores contemporáneos. "Le grand public se familiarise davantage avec la culture japonaise lors de l'Exposition Universelle de 1878, tandis que les grandes collections des japonisants de la première heure se constituent, celles des hommes de lettres Charles Baudelaire, Philippe Burty, Jules Champfleury, Emile Zola et les Goncourt, des voyageurs Enrico Cernuschi,

Théodore Duret et Emile Guimet, des industriels comme Charles Haciland, des bijoutiers comme Henri Vever, des graveurs et des peintres Félix Bracquemond, Carolus Durand, Edgar Degas, Fantin-Latour, Charles Guillot, Edouart Manet, Manzi, Henri Tissot et Monet. Burty peut écrire: 'Le Japon vient de remporter à l'Exposition Universelle sous les doubles formes de ses arts et de ses industries d'autrefois et d'aujourd'hui une victoire complète et décisive'"(5). En torno a 1880 era profesor de filosofía en la Universidad de Tokio el americano Ernest Fenollosa, el cual se liga con pintores cortesanos como Okakura -rememoremos a título anecdótico la influencia de Fenollosa sobre Ezra Pound-. A partir de aquí y de la fundación por ambos de la Escuela de Bellas Artes de Tokio(1888), se puede cifrar el interés creciente de los jóvenes japoneses por Occidente. Ogiwara(1878-1910) es uno de los primeros en visitar París y admirar la escultura de Rodin. Este se encontraba muy atraído por la bailarina Sada Yakko, actriz del teatro Shirupa, que arriva a París con motivo de la Exposición de 1900. Posteriormente, en la Exposición Colonial de 1906, Rodin conoce a otra bailarina japonesa, Hanako, quedando prendado de la vertiente paroxística de su arte: "Ce qui motive la prolifération de ses recherches, c'est la fascination qu'exerce sur lui l'intensité expressive d'un modèle exceptionnel, capable d'exprimer la sauvagerie comme la sérénité, l'angoisse ou le mystère. Loin de s'arrêter au physique de la Japonaise, encore si, particulier pour les Occidentaux du début du siècle, Rodin n'a jamais considéré celle-ci comme un exemple de type ethnique ni ne l'a étudié seulement en tant que modèle exotique. Sous les accessoires d'un Extrême-

Orient de pacotille, il émane de Hanako tant d'énergie et de démotion intérieure que Rodin est je comme support de grandes forces. Il songera même à l'utiliser ce pour personnifier Beethoven"(6).

En el propio concepto de inspiración encontramos una oposición entre Oriente y Occidente: para el artista occidental, generado en el Romanticismo, sería un acontecimiento singular que aceleraría el genio. "Los románticos sabían que su misión era crear e iluminar con su creación todo el mundo consciente y sentimental del hombre; dirigir su imaginación hacia la realidad que late más allá de las cosas familiares; elevar al hombre sobre la rutina mortal de la costumbre, para darle conciencia de las distancias inconmensurables y las profundidades insondables, haciéndoles ver que la nueva razón no basta y que es necesaria la intuición de la inspiración"(7). La búsqueda, debe ser consecuentemente exterior y singular; de ahí el afán de aventura y de originalidad del artista occidental. Tal como Luis Racionero nos lo hace notar en sus "Textos sobre estética taoísta"(8), la indagación del artista oriental es, sin embargo, interior y reiterativa. "Los críticos, hoy día, hablan de tal o cual artista que se inspira en los objetos externos o incluso en los materiales que utiliza. Esto constituye un abuso del lenguaje que hace imposible que el estudiante entienda los textos antiguos sobre arte. 'Inspiración' nunca puede significar otra cosa que la acción de una fuerza espiritual dentro de uno; Webster define correctamente esta palabra como una 'influencia sobrenatural divina'"(9). Las diferencias entre Oriente y Occidente son manifiestas, si bien en Japón encontramos una situación especial dentro del

propio Oriente. "Los japoneses tienen las técnicas del misticismo sin tener éste, aunque no significa que no logren el trance. Lo consiguen, pero incluso este trance lo consideran como una técnica preparatoria para la 'unilateralidad'. No lo describen como extásis. El culto Zen no afirma, como hacen los místicos de otros países, que los sentidos estén en suspenso durante el trance; dicen que los 'seis' sentidos llegan mediante esta técnica a una condición extraordinaria"(10). Las apreciaciones de un Rodin están, de todas formas, más cerca de lo oriental que las de un Monet. Rodin parte de apreciaciones personales, lo que nos puede explicar el que fuera en su tiempo, y posteriormente, uno de los artistas europeos más apreciados en Japón. Pero él también se preocupa de Camboya, la India y Java. Camboya, en particular, llega a su conocimiento a partir del trato personal con el soberano de éste país. invitado a la Exposición Colonial de 1906. En esta ocasión queda seducido por el propio rey y por la cohorte de danzarines y músicos que le siguen; ve el lado religioso de esas danzas, que compara con las figuras góticas de la catedral de Chartres. "Comme j'avais reconnu la beauté antique dans les danses du Cambodge, peu de temps après mon séjour à Marseille, je reconnus la beauté cambodgienne à Chartres, dans cette attitude du grand Auge, laquelle n'est pas, en effet, très éloignée d'une altitude de danse. L'analogie entre toutes les belles expressions humaines de tous les temps justifie et exalte, chez l'artiste, sa profonde croyance en l'unité de la nature. Les différentes religions, d'accord sur ce point étaient comme les gardiennes des grandes mimiques harmonieuses, par lesquelles la nature humaine exprime ses joies, ses angoisses, ses

certitudes. L'Extrême-Occident et l'Extrême-Orient, dans leurs productions supérieures, qui sont celles où l'artiste exprima l'homme en ce qu'il a d'essentiel, devaient ici se rapprocher" (11). En 1886, a propósito de la Exposición, ve los ballets de Java; en Fraga en 1902 conoce a un grupo hindú; traba amistad con el rey destronado de Annam, que reside en Meudon... Una excepción en su recorrido personal por el arte del Extremo Oriente es China, sobre la que no tendrá una información de primera mano.

El arte del exótico Oriente triunfa en Europa gracias a las narraciones de un Goncourt, a las colecciones particulares de Th.Duret, G.Geffroy, G.Clemenceau o R.Koechlin. El caso más importante es el de un auténtico marchante de arte japonés allá por el fin de siglo: Tadamasa Hayashi. Este llega a París con la Exposición Universal de 1878, encargado de organizar una sección japonesa para este acontecimiento. Después de 1890 se instala definitivamente como marchante de arte japonés. "Il se lie d'amitié avec Monet et les autres collectionneurs et les initié aux mystères de l'art japonais. Il collabore activement aux lignes Outamaro et Hokousai rédigés par Edmond de Goncourt, en lui procurant des traductions de textos japonais et d'innombrables renseignements"(12). Lo más interesante es que el propio Hayashi se apasionó en estos contactos con el Impresionismo, organizando en 1893 la primera exposición de pintores impresionistas en Tokio. En 1900 se encargó de la edición de una historia del arte del Japón. Será el primero, pero no el único, en 1920 se establece en París otro importante tratante de arte japonés, K.Matsukata.

Empero, por encima del japonésismo de pacotilla que rodea toda manifestación colonial, qué analogías se pueden encontrar, por ejemplo, entre Monet y el arte japonés. "Dès 1973, le critique Armand Sylvestre note dans la préface du catalogue de l'exposition consacrée aux gravures chez Durand-Ruel: 'Il aime, sur une eau légèrement renuécée, à juxtaposer les reflets multicolores du soleil couchant(...). Cet effet d'une vérité absolue et qui a pu être emprunté aux images japonaises, charme si fort la jeune école qu'elle y revient à tout propos (...). Une lumière blonde les(inonde), et tout y est gaité, clarté, fête printanière, soirs d'or ou pommiers en fleurs. Encore une inspiration du Japon'"(13). Según subrayaron Aitken y Delafond, la afinidad más sensible entre Monet y los japoneses se hallaría "sans un dont leur passion commune pour les fleurs". No podemos olvidar que los maestros de la estampa japonesa habían sufrido una cierta occidentalización a partir de la introducción en el Japón de grabados holandeses durante el siglo XVII. En todo caso se han establecido relaciones entre los pintores nipones y la propia producción de Monet: "Les historiens d'art ont assimilé la démarche de Monet peignant La cathédrale de Rouen(1892, Wildenstein, 1319 a 1328) ou Les Meules(1890, Wildenstein, 1266 a 1290) à celle d'Hokusai dans la série des Trente-six vues du mont Fuji. Ce rapprochement trouve sa raison d'être dans la répétition du motif étudié selon les changements de lumière: il est manifeste dans Mont Kolsaas effet de soleil(...) et Mont Kolsaas, au déclin du jour(...) comparés au vues du mont Fuji Vent frais par matin clair, Pluie d'orage sous le soleil et Beau temps par

vent du sud"(14). Monet durante una visita a Noruega en 1895 compara el paisaje nevado de este país con los volcanes nevados del Japón. La influencia entre la estampa japonesa y el arte de Monet parece evidente. El japonismo influye ya de una forma más débil en las corrientes "fin de siglo", especialmente en el simbolismo, si bien de una manera más decorativista: "Redon also thoroughly understood Japanese screen painting and was able to expand his delicate art to a large scale in works such as the panels of flowers and butterflies that he executed for Mme. Ernest Chausson, the widow of the composer. There were five panels in this set, each over eight feet high. His murals for the Abbey of Fontfroide are another, example of Redon's decorative powers drawn from Japanese painting"(15). La propia calidad de la estampa que llega a Europa es ya inferior, con un verdadero sentido decorativista.

II.- LA BÚSQUEDA DEL SUR.

La búsqueda del Sur comienza a ser una obsesión en la ideología de los románticos, quienes viven mucho más intensamente la oposición Norte brumoso y Sur luminoso. El sueño, y la imaginación que le es paralela, son consustanciales a la ideación del Sur. Ello en la búsqueda de los orígenes: "Los románticos no se cansan de evocar la lengua primitiva, a partir de la cual se han diferenciado las diversas lenguas, la religión original, la sociedad, cuya disociación ha creado las creencias múltiples y los Estados. No sólo la historia de las especies animales y de la naturaleza entera, sino también la historia de la humanidad en su conjunto y la vida de cada uno de nosotros tendrán

su explicación dentro de este mito: en cada cosa vive secretamente un germen de la unidad perdida y futura, al mismo tiempo que un principio de individuación y separación. Pero como sólo la unidad es real, es inevitable la marcha de la vida hacia la reintegración. En nuestro universo sensible, todas las cosas tienen una significación simbólica y son reflejo, mitad luminoso mitad oscuro todavía, de la realidad suprema. En todas las jerarquías de la creación se encuentra esta doble naturaleza de las cosas en forma de lucha entre dos tendencias contrarias"(16). La búsqueda de esa unidad tiene como paradigma el Sur. Ni que citarse deberían las archiconocidas exaltaciones helenísticas de Lord Byron, de F: Hölderlin y de J.Keats, y las dudas entre la Cristiandad gótica y el helenismo de Novalis. Casos más extraños como el del medio filósofo Andreas Hartknopf transcurren así: "Esta idea del 'muere y renuevate', que tendrá un papel tan importante en el romanticismo filosófico, libera a Hartknopf. Un sueño simbólico, puesto en inhábiles versos, le abre el camino de la inmensidad: seguirá el llamado de su angustia, dejará mujer e hijo para irse a Oriente, en busca de sí mismo, y con la esperanza de encontrar, al término de esta nueva existencia, la sabiduría y la plenitud" (17). Coleridge avanza igualmente hacia el Sur: "El viejo marinero" lo refleja: "La naturaleza paradójica del viaje del Marinero desde Inglaterra hasta el sur del Pacífico, desde lo conocido hasta lo desconocido, desde lo común hasta lo imposible, se nos presenta en versos que comienzan con algo de liciosamente amistoso y desembocan de repente en un mundo de hechizos misteriosos: Sopló la suave brisa, voló la blanca espuma, / el surco nos siguió, libre. / Eramos los primeros que

penetrábamos en el mar silencioso"(18).

El Sur es un concepto de ambigüedad calculada, es la tendencia hacia la luz y hacia los climas calurosos con seguridad. Dentro del Sur podemos distinguir uno oriental, otro latino(español, italiano, griego) y para los más avezados el lejano Pacífico o el Asia negra. De todos daremos cuenta. Italia en el XVIII es sinónimo de Nápoles y su entorno como motivos paisajísticos; nos encontramos ante un paisaje idealizado, donde se unifican lo heroico, lo clásico y lo pintoresco. La moda de visitar Herculano, Pompeya y Phaestum sigue presente en los itinerarios de los viajeros. Ora bien, el Sur italiano también es manifiestamente infernal y decadente; se citan como constituyentes de ese infierno, el vulcanismo, los terremotos, el calor y los animales venenosos -escorpiones, tarántulas, etc.--. La decadencia de las costumbres es aún de mayor relevancia, aunque vaya asociada a cierta simpatía: "Dans la seconde moitié du siècle, on s'intéresse particulièrement à l'élément jugé le plus représentatif de la population napolitaine, le lazzarone, en qui on tend à voir l'homme du Sud par excellence. Il porterait à leur comble tous les défauts traditionnellement rapprochés aux Italiens, la paresse surtout, qui s'expliquerait par l'influence du climat, ou peut-être par l'inanité du gouvernement. Mais un courant de sympathie se manifeste bientôt à son égard et on le présente sous les aspects les plus opposés: tantôt un sauvage(méchant o naturellement bon), tantôt le digne descendant des Grecs et même un sage que l'on situe dans la tradition des cyniques, des stoïciens, des épicuriens"(19). Por encima de cualquier otro, el Sur latino constituye la más central de las pasiones sureñas duran

te los siglos XVIII y XX. En el XVIII tenemos al propio Rousseau con sus hipótesis sobre el origen de las lenguas en función de la latitud; las lenguas del Sur serían producto del apasionamiento, origen a su vez del lenguaje. El Sur latino es el origen, en definitiva. De la misma manera sigue siendo entendido a lo largo del siglo XX. Pierre Louÿs, un típico enamorado del Sur, escribe unas "Canciones de Bilitis", historia de cortesanas griegas de pasión desbocada, que llegan al lesbianismo. Sobre la tumba de Bilitis reza su primer epitafio: "En el país en que los manantiales nacen del mar y donde el lecho de los ríos está hecho de hojas de roca, yo, Bilitis, soy nacida//Mi madre era fenicia y mi padre Damófilo, heleno. Mi madre me enseñó los cantos de Byblos, tristes como el alba primera// He adorado a Astarté en Chipre. He conocido a Pasafa en Lesbos. Cómo he amado, escrito está. Sí, he vivido bien. Caminante, díselo a tu hija// Y no sacrifiques por mí la cabra negra: sino que, en dulce libación, aprieta su ubre sobre mi tumba"(20). Nos encontramos en una Grecia plenamente orientalizada por los sirio-fenicios, transición hacia el Oriente.

Pierre Louÿs en sus recorridos mediterráneos dirige sus pasos hacia España, hacia Andalucía. Entre 1895 y 1896, Louÿs pasa dos temporadas en Sevilla. "Dos razones, parece ser, llevaron a Louÿs a pasardos veces temporadas en Sevilla: por una parte el clima andaluz y por otra el recuerdo de Carmen(de Mérimée, pero también de Bizet). También hay que señalar que sendas estancias seguían a la publicación, por el escritor, de un libro importante: Bilitis en 1895 y Afrodita en 1896. Se-

villa se presenta pues como una vuelta a la vida, después de la creación literaria. Digamos además que la herencia paterna, que le sobrevino en 1890, permitía a Louÿs realizar todos sus proyectos de viaje, y que, en 1895, quería hacer una cura de sol para evitar la reaparición de trastornos pulmonares"(21). Goujon y Camero, autores del estudio sobre la estancia de Louÿs en Andalucía citan el discurrir viajero de éste por el cálido Sur: Italia, Argelia, Egipto, Cataluña, Andalucía, Provenza... Y citan este importante párrafo epistolar de Louÿs: "La poesía es una flor de Oriente que no vive en nuestros cálidos invernaderos. La misma Grecia la ha recibido de Jonia, y partiendo también de allí André Chénier o Keats la han trasplantedo entre nosotros, en el desierto poético de nuestra época; pero muere con cada poeta que nos la trae de Asia. Hay que ir siempre a buscarla a la fuente del Sol"(22). El mito de Carmen, tremendamente actual a fines del XIX, opera sobre un Louÿs que ha visto, según su propia confesión, más de veinte veces la opera de Bizet. "Andalucía representaba para Louÿs un cierto mito amoroso: el de la mujer fatal, a la que como ha indicado Mario Praz, los escritores del XIX situarán a menudo en España. Para Louÿs el clima latino, y más concretamente el español, debía bañar obligatoriamente a la mujer ideal"(23). El mecanismo de la seducción, se polariza en la erótica de Louÿs: de un lado, la mujer que se entrega fácilmente, Bilitis, cortesana-cretense, o Afrodita-Krysis, cortesana de Alejandría; de otro la mujer que seduce negándose, la Conchita de "La mujer y el pelele". Afrodita-Krysis seduce a Demetrios a través de la prueba: robar un espejo, una peineta y un collar, éste último perteneciente a Afrodita; son prácticamente imposibles. "¡Ah! ¡Lo

sabía! -gritó la cortesana-, y también me dará el collar de siete hilos de perlas que está en el cuello de Afrodita, y por él te venderé todo mi cuerpo, y depositaré más besos en tu boca que perlas tiene el mar!"(24). Una de las razones últimas de Conchita dada al sufrido D.Mateo, que en el colmo de sus amores nunca ve satisfecha su unión con esta escurridiza mujer, es significativa: "Porque yo no me contento con lo que les basta a las demás mujeres. No solamente quiero toda la felicidad, sino que la quiero para toda mi vida"(25).

La mujer fatal será devoradora o decapitadora, sureña u oriental(26). Sobre ella, el imperio del clima; la teoría es muy antigua: "L'on sait notamment que Montesquieu, tout en affirmant que 'l'empire du climat est le premier de tous les empires', assurait que les bous politiques savent en corriger les effets pernicioeux. Ainsi, alors même qu'il semble donner un poids exceptionnel à une loi physique, Montesquieu établit des lois fondées sur des facteurs humains. La différence est peut-être plus mince qu'on ne le croit entre ces constructions théoriques qui n'imposent qu'eu apparence un déterminisme rigide(Bodin, Espiard, Montesquieu, Madame de Staël) et les observations fragmentaires de tous ces essayistes ou critiques de l'âge classique qui se bornent à relever(souvent sur la foi de leurs lectures) qu'il y a quelque rapport entre le monde physique et les productions de l'esprit(exemple canonique: la subtilité de l'air d'Athènes d'une part, la rudesse du climat béotien de l'autre"(27). Un determinismo que viene de lejos y que a finales del XIX vuelve a renovarse, lo que en el intermedio defienden Stendhal y Taine.

La visión de los lugareños, los sevillanos en el caso de

Pierre Louÿs, es bien distinta de la del foráneo influido por innumerables mitos previos. De 1830 a 1870 el romanticismo sevilliano, y en general andaluz, tiende hacia el costumbrismo en el terreno de las artes, una manera de concebirse a sí mismos diferente. "En el costumbrismo se expresa o autoexpresa la sociedad española moderada. Efectivamente, es a partir de la década de los treinta y hasta 1868 aproximadamente cuando el costumbrismo pictórico tendrá su más plena floración. El deseo de orden y seguridad firmemente asentados en una propiedad territorial surgida de la desamortización, y garantizada por la guardia civil, a su vez supresora del bandidaje, la exaltación de la vida religiosa con el gusto por las procesiones y las obras de caridad, la consideración del pueblo en una sociedad pretendidamente sin tensiones, exaltando el 'justo medio' y amante del bienestar, tendrá en el costumbrismo pictórico el reflejo fiel de sus deseos y apetencias". Según Reina Palazón asistimos a una exaltación de lo nacional: "De hecho, todo casticismo basa su afirmación en la negación de lo que es foráneo, implicando un pesimismo que paradójicamente necesita de su opuesto, de su negación, para definirse. Todo costumbrismo lleva implícito un desprecio de lo extraño a él, aunque lo necesite para su propia afirmación. Esta es la razón de por qué los fenómenos casticistas, costumbristas, aparezcan en épocas en que lo propio y genuino se sienten amenazados. Queremos decir que en todo costumbrismo hay un espíritu de defensa y una afirmación narcisista de la propia debilidad"(28). Durante las visitas de Louÿs a Sevilla se operan en torno a él y a la ciudad dos procesos radicalmente di

ferentes: el personaje trae consigo las imágenes librescas y gráficas de los Gautier, Dumas y Doré en sus respectivas apreciaciones de Andalucía; versiones de la región contestadas en el fin de siglo por los regeneracionistas hispanos que miran precipitadamente a Europa(29). En la crisis fin de siglo la antinomia Norte/Sur se produce no sólo en torno al regeneracionismo anticastizo hispano, sino en derredor de un pan-latinismo federalista de corta andadura, que pretendería agrupar progresivamente a las naciones ibéricas, Francia, Italia, Grecia, Albania y Montenegro, para oponerse a la expansión colonial del Norte; más adelante se incluiría en ese pan-latinismo a América Latina. "Le pan-latinisme qui va de 1870 a 1910 est, comme l'Iberisme, dans la filiation de l'idéalisme historique de Louis Xavier de Margall, président de la République Espagnole de 1873, l'ami d'Anatole France, le théoricien de la Renaissance Latine(titre d'une importante revue où il collabora). Ce milieu s'oppose à celui -de peu antérieur, et contemporain- de la Revue du Monde Latin, monarchiste, et donc dans la lignée à venir de Maurras. Pour Richard, le salut est dans la fédération des peuples latins, replant contre les nations nordiques: il élargit à la latinité le fédéralisme des ibéristes. Telle est également l'analyse des républicains portugais, en particulier Magalhaes Lima qui écrit en français sa Fédération Ibérique en 1890, où il expose le dilemme: ou esclaves avec l'Angleterre, ou fédérés avec l'Espagne"(30). Los casos de Richard y Lima no son evidentemente los únicos, pero son ilustrativos del anhelo de unidad sureña por oposición al Norte europeo. Al respecto la figura de Maurras merece un mayor detenimiento: "Maurras daba una actualidad nueva a la tesis del libro De la

Littérature que distingue, más o menos confusamente, la poesía del norte y la del mediodía; ya en julio de 1891, en un número especial de La Plume publicado bajo su dirección y consagrado a los felibres, señalaba claramente la distancia entre los bárbaros hiperbóreos y los romanos meridionales y cuando relaciona a estos con los poetas del renacimiento provenzal" (31). La periferia provenzal se convierte en centro, lo genuinamente francés(32), y Maurras evoluciona hacia un aticismo, opuesto a Pierre Louÿs al que acusa de falta de elemento formal derivado de su pseudoclasicismo -no olvidemos en Louÿs intentó hacer pasar por auténtica literatura ática a sus "Canciones de Bilitis"- . El Sur también es inicio del Oriente: he aquí la magia de Al-Andalus.

III.- EL ORIENTE EN EL SIMBOLISMO.

Tal como señala E.Saïd, el orientalismo es una invención occidental(33) que traspassa las ideologías de varias generaciones. El primer punto de partida importante de dicho orientalismo serán las expediciones napoleónicas a Egipto. Napoleón desde su adolescencia se sentía atraído por el Oriente: ahora se veía cabalgando como un nuevo Alejandro conquistador. Antes de su partida se rodea de sabios orientalistas llegando a fundar una escuela donde se enseñarán lenguas orientales. Sobre los resultados de la expedición dice Saïd: "Presque dès le premier moment de l'occupation, Bonaparte veille à ce que l'Institut commençât ses réunions, ses expériences -ses missions de collecte de matériaux, comme nous les appellerions aujourd'hui. Plus important encore, tout ce qui était dit, vu et étudié devait être enregistré, et le fut en effet dans cette grande

appropriation collective d'un pays par un autre qu'est la Description de l'Égypte, publiée en trentetrois énormes volumes entre 1803 y 1828"(34). Los resultados del orientalismo napoleónico se traducirán en una ola de viajes y escritos sobre el Oriente a lo largo del siglo XIX.

El prestigio legendario de lo oriental atraviesa toda la literatura del siglo, foránea y autóctona. Es un horizonte exótico que opera desde dentro y desde fuera. Desde fuera, en pleno romanticismo, Chateaubriand se había lanzado a la aventura. En 1791, Chateaubriand, seguido por la Revolución y los efectos que recaen sobre su familia por su condición nobiliaria, y atraído por el rousseaunismo se embarca para América. Francia ha participado recientemente en la Guerra de la Independencia americana y acaba de recuperar temporalmente la Louisiana. De su estancia entre los Natchez tenemos una obra literaria que no una descripción etnológica; lo más "Atala" y "Los Natchez" poseen una inclinación filosófica: "Por lo demás, no soy, como el señor Rousseau, un entusiasta de los salvajes; y, a pesar de que tengo quizá tantos motivos de queja contra la sociedad como ese filósofo, no creo en absoluto que la naturaleza pura sea lo más bello del mundo. Siempre que he tenido ocasión de contemplarla, me ha parecido bastante fea. Muy lejos de compartir la opinión de que el hombre que piensa es un animal depravado, creo por el contrario que es el pensamiento lo que hace al hombre(...). Chactas, el enamorado de Atala, es un salvaje, al que hay que suponer un talento fuera de lo común, y que es casi un civilizado, puesto que no sólo conoce las lenguas vivas, sino también las muertas de Europa. Debe,

pues, expresarse en un estilo misceláneo, que convenga a la frontera por la cual se mueve, entre la sociedad y la naturaleza"(35). Así se expresaba en el Prefacio de "Atala". Chateaubriand hubo de recurrir, como es lógico, a relaciones de viajes y a otras informaciones etnográficas, que no vienen a cuento mencionar. En ambas obras, en "Atala" y en "René", se produce una huida de Europa de los protagonistas, pero hacia un exotismo que Olivier llama "domesticado". "Pero Atala presenta un detalle original: se trata de un exotismo en cierta medida domesticado. De las dos sociedades primitivas -los cazadores, los agricultores-, una es superior a la otra: la segunda presenta un aspecto paradisiaco, es como una tierra de Jauja, porque en el fondo es un híbrido cultural: lo mejor de las cualidades del pueblo salvaje, primitivo, se ha aliado con lo mejor del cristianismo. Pero, es que, además, Atala y Chactas sólo son salvajes a medias. Son como un canto al mestizaje físico y cultural. De nuevo las virtudes más excelsas del primitivismo se conjugan con el toque europeo-cristiano para configurar la personalidad de ambos héroes"(36). Chateaubriand atraído una vez más por el exotismo, en esta ocasión oriental, conjugándolo con la misión civilizadora del judaísmo y del cristianismo, se encamina en 1806 hacia Grecia, Turquía, Palestina, Egipto y Túnez, para finalizar al cabo de un año arribando a España. Después de pasar por una Grecia en manos otomanas, que contempla a través de su cultura libresca en cuanto Antigüedad, se encamina hacia Oriente: "Confieso, sin embargo, que siendo yo naturalmente algo salvaje, no había ido a buscar a Oriente lo que se llama la sociedad, así es que anhelaba vivamente ver camellos, y oír el grito de las aves del desierto"(37). Los

motivos de tal viaje rezan así: "tras renunciar al cargo minis
terial para el que había sido propuesto, alegando el delicado
 estado de la salud de su esposa (pero por verdadero motivo, 1
 repulsa por el fusilamiento del duque de Eugbrien) se encuen-
 tra en libertad para dejar Francia y cumplir con su aplazado
 proyecto(...). A las motivaciones literarias, humanistas, se
 unen asimismo razones que tienen mucho que ver con su evolución
 religiosa. Gusta de verse a sí mismo como un peregrino dobla-
 do de cruzado(...). Pero con todo, el incentivo mayor que con
voca al peregrino y al viajero es el amor. Realmente, Chateau-
 briand vive el ideal caballeresco de quien, por su dama, arras-
 tra peligros sin cuento, desafía tempestades y naufragios y,
 a fin, a su regreso, consigue el premio del amor merced al
 título de gloria que su periplo le ha deparado"(38). Si en
 "Atala" y "René" encontramos su teoría de la diferencia exotis
ta, en su recorrido oriental vemos la apreciación, sobre todo
 de lo islámico, conforme a los modelos arquetípicos cristianos
 de unas renovadas Cruzadas. El Serrallo: "En medio de las pri
siones mazmorras descuella un Serrallo, ominoso capitolio de
 la esclavitud; en él, un guarda sagrado conserva solícito los
 mortíferos gérmenes de la peste y las leyes primitivas de la
 tiranía"(39). Sobre lo oriental se eleva la Cristiandad, por
 más que heterogénea, recortándose una imagen del árabe cerca
na al salvajismo, que merece ser citada: "Lo que esencialmen
te distingue a los árabes de los pueblos del Nuevo-Mundo, es
 que a través de la rudeza de los primeros, se advierte, no
 obstante, cierta delicadeza en sus costumbres; conócese que
 han nacido en ese Oriente, cima de todas las artes, de todas
 las ciencias, de todas las regiones. Oculto en los confines

del Occidente, en una región separado del universo, el can den se habita unos valles sembrados por bosques eternos y regados por ríos inmensos; el árabe, lanzado, por decirlo así, al camino real del mundo entre el África y el Asia, vaga en las brillantes regiones de los amores, sobre un suelo sin árboles y sin agua(...). No desciende -el hombre salvaje americano- de grandes naciones civilizadas; los nombres de sus antepasados no están escritos en los fastos de los imperios; pues los contemporáneos de sus abuelos, son las añorosas encinas que aún subsisten en pie(...). En una palabra, todo anuncia en el americano el salvaje que no ha llegado todavía al estado de civilización, mientras todo indica en el árabe el hombre civilizado que ha vuelto al estado salvaje"(40). La consideración de lo islámico es, deducimos literalmente, consecuencia misma de la degeneración civilizatoria, explicación doble de la atracción y repulsión que ejerce lo oriental: atracción en cuanto a una de la civilización y repulsión en cuanto a decadencia y corrupción de ésta, acrecentando su constituyente diabólico y maligno.

Gérard de Nerval será otro de los consagrados viajeros orientalistas. Recién salido de una crisis de locura, Nerval se embarca en enero de 1843 rumbo a Malta, siguiendo su viaje por Alejandría, el Nilo, Palestina, Asia Menor, Constantinopla y Nápoles. M. Jeanneret ha hablado de "Oriente desorientado" en Nerval, donde los seres y las cosas no se hallan delimitados con claridad; en última instancia, "Gérard découvre que l'Orient est depuis toujours marqué par la chute et la dissémination"(41). La mirada nervaliana está determinada por la previa información libresca y por el distanciamiento de lo

visto del viajero; en cierta forma deviene etnógrafo: "il adopte la vision de l'Européen qui regarde un monde autre. Il observe des moeurs singulières: vie domestique, esclavage, harem ...et, loin de se replier, comme tout à l'heure, dans le cercle de ses obsessions, s'occupe à recueillir tout un matériel documentaire"(42). Nerval teatraliza en consecuencia como todos los orientalistas el mundo observado: "Ce qu'il tente de faire, c'est, comme dans L'Enfer, du même coup de caractériser l'Orient comme étranger et de lui donner corps schématiquement sur la scène d'un théâtre dont le public, le directeur et les acteurs sont pour L'Europe et seulement pour L'Europe"(43). Nos encontramos ante la teatralización de una quietud intemporal que significa Oriente para los europeos finiseculares; es la percepción de la cultura "fría" ahistórica: "El Orientalismo fin de siglo reposa en el escenario de una vida inmóvil, en un medio ambiente cerrado, momificado por ritos sociales y necrosado por una liturgia extraña e inmemorial"(44).

Retengamos , de otro lado, las innumerables peripecias de un viaje como el de Chateaubriand; de ahí la ínfima cantidad de peregrinos que se orientan hacia Jerusalem, según nos da el mismo cuenta en su relación. Sin embargo, a finales de siglo la relación con Oriente se ha regularizado gracias al desmembramiento del Imperio otomano, lo que ha permitido intervenir en primer lugar comercial y políticamente a las potencias europeas y finalmente, a partir de 1880, de manera directamente militar. Todavía en 1876, a pesar de la crisis del Canal de Suez, los políticos británicos no tenían in mente la posibilidad de intervención directa. "La política consistía más

bien en mantener una estrecha vigilancia sobre los acontecimientos para asegurar que no se desarrollara ninguna amenaza política. Por ello, hace suponer que en última instancia Egipto era considerado como un interés nacional de primer orden por razones políticas, y que, en ciertas circunstancias, la acción militar británica, por tanto, esté justificada"(45). La oportunidad para esta acción llegó a 1882. Por lo que a nosotros respecta sólo nos interesa la penetración europea a lo largo del Nilo, lo que contribuyó al descubrimiento "turístico" de Egipto. En 1887, cuando la ocupación militar británica efectiva hace cinco años que se ha llevado a cabo, E.V. Gonzenbach, viajero burgués donde los haya, nos da cuenta de su recorrido por el Nilo. Utiliza una dahabie fletada por la Compañía de viajes Cook; le acompañan su mujer enferma, su hija, un pintor amigo y su perro. La dahabie, como es lógico, estaba dotada de los mejores lujos europeos y asiáticos. La vivísima imagen de la mirada colonial queda patente en la altanería y el desprecio con que Gonzenbach considera a los egipcios sin distinciones. Un ejemplo entre mil: "Buscamos la sombra en la entrada de una de las tumbas y saboreamos el almuerzo que nos habíamos llevado; nuestros guías y arrieros así como algunos traficantes en antigüedades que se nos agregaron, se refocilaron con las sobras que dejamos"(46). En otros fragmentos nos vuelve a dar idea de que nos encontramos ante un ejemplar de más puro y normalizado colonialismo: "Allí supe que sólo había once ingleses en la guarnición de Wadi Halfa, compuesta de tres mil quinientos hombres. ¡Once blancos entre tres mil quinientos hombres de color! ¡Once cristianos para mandar a tres mil quinientos mahometanos!. Cifras son estas que, no sólo atesti

guan la experiencia y la habilidad de los ingleses en el trato de los pueblos exóticos semibárbaros, sino que también la valentía de los oficiales a cuya mesa me sentaba"(47).

El menosprecio por lo oriental hunde sus raíces en el tiempo más lejos que en el XIX; se inicia en Montesquieu y en su ficción de las "Cartas Persas", en las cuales da cuenta del despotismo gubernamental asiático, en cuyo centro se halla un vacío, el del propio despota prisionero de las leyes del Serrallo. "Así como las crónicas de las monarquías 'están llenas de guerras civiles sin revoluciones, las de los Estados despóticos están llenas de revoluciones sin guerras civiles'. Lo cual significa que distribuido entre el ciclo rápido pero desprovisto de consecuencias de las anécdotas del serrallo y la inmovilidad profunda de su estructura fija, el despotismo está simultáneamente más acá y más allá del campo que Occidente ha de reconocer como el campo de la historia. Oriente reemplaza con las historias que nutren el imaginario occidental a la historia que no puede engendrar ni concebir. Su noche profunda y silenciosa está poblada de innumerables sueños, que son variaciones incansables de algunos temas nucleares. Pero el cuento oriental, con sus espejos mágicos, sus talismanes, sus palabras o sus gestos que tienen el poder de transformar repentinamente a los hombres y a las cosas, sus desplazamientos instantáneos en el aire, no es otra cosa que la amplificación retórica o el comentario libre de lo que los viajeros dicen haber visto en Oriente. Las sombras inconsistentes que se agitan en el serrallo son de la misma tela que los personajes de las Mil y una noches, y su incierto destino es el juguete de las mismas divinidades caprichosas: el Oriente des

pótico se complace en la metamorfosis -simulacro y negación de la historia-, donde bajo el constante cambio de formas se afirman la identidad y la permanencia de unas estructuras, la sequedad repetitiva y el estricto automatismo de una máquina" (48). La localización del despotismo asiático desde los siglos XVII y XVIII es triple: en la quietud histórica del serrallo, en la impostura del falso profeta Mahoma y en la ensoñación fantástica de Harún ar-Raxich. La leyenda cristiana del falso profeta Mahoma, surgida con la polaridad medieval Islam/Cristiandad y su consiguiente espíritu cruzado, es unida en el siglo ilustrado al despotismo. "El mahometanismo aparece entonces menos como una religión de disolutos, falsa de parte a parte, que como una religión que sin ser fundamentalmente maligna se convierte en maligna debido a los recursos empleados para imponerla"(49). El tercer componente, la ensoñación fantástica no adquiere su verdadera dimensión hasta el Romanticismo, cuando lo oriental adquiere un nuevo empuje.

En el mundo de la ensoñación y del sueño penetran los hombres de finales del XVIII, quienes "afanosos de conservar la unidad de la vida psíquica, la mayor parte de estos psicólogos insisten ante todo en las semejanzas que existen entre la vida de la vigilia y la onírica"(50). Goethe tiende a una ensoñación que opone Sur clásico a Norte oscuro: "El poema fantástico, que entre todas las obras de Goethe es la que evoca los abismos interiores más profundos y la que abarca los espacios cósmicos más vastos, no se vale del sueño para abrir las puertas de los mundos desconocidos, excepto en una sola escena: aquella en que Homúnculo, apenas nacido a la existencia, ve y describe los sueños de Fausto, mientras este duerme: aparece

Leda, resplandeciente, en medio de sus mujeres que están desnudas para el baño. Y he ahí el cisne 'imperioso y tierno'. Pero una buena repentina moral ve la escena. Esta visión de belleza clásica opone a la oscuridad del Norte, clima de Mefistófeles, el mito luminoso de la Hélade. Ahora Fausto obedecerá al llamado del sueño anunciador y perseguirá a Helena, nacida de la unión de Leda con el dios hecho cisne. El sueño da al episodio de Helena sus raíces en el mito; pero también aquí tiene un valor a la vez psicológico y alegórico, sin que intervenga la cualidad del ambiente onírico y sin que sea en la obra un elemento musical"(51). Los románticos llevan el sueño al Inconsciente, "el inconsciente de los románticos no es ni una suma de los antiguos contenidos de la consciencia olvidados o reprimidos(Freud), ni una consciencia larvaria(Leibniz), ni tampoco una región oscura y peligrosa(Herder). Es la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza. Sólo por medio de él nos mantenemos en armonía con los ritmos cósmicos, y fieles a nuestro origen divino"(52). En la búsqueda del ser romántico se alejan de la sociedad de su época, y miran, ensoñando hacia un Oriente nebuloso. Existe una determinada gradación de voyerismo en el que ensueña otros mundos. "Pero el anhelo de otro mundo no siempre asume esa forma. Hay una forma de exotismo que se representa a sí misma la tierra anhelada como realmente presente. Es el caso de Joseph Anton Koch, que nos ofrece una visión de un mundo encantado: en sus paisajes, todo, sea lo cercano o lo remoto, es tratado con la misma precisión de miniaturista, y no hay estación ni hora del día, sino un clima eterno

que desconoce la muerte y la corrupción(...). Tal es el caso de dos pintores franceses que en muchos aspectos son los polos opuestos de Koch, Delacroix y Gustave Moreau; colocan inmediatamente ante nuestros ojos, el uno visiones de pasión y de intensidad dinámica, el otro escenas de languidez y preciosismo exótico. No son visionarios, sino voyeurs. Si empleamos aquí un término que tiene una connotación psicopatológica, ello se justifica, porque estos artistas son muy representativos de los dos períodos de la sensibilidad romántica, de comienzos y de fines de siglo respectivamente. Todos los exóticos literarios como Gautier(Mademoiselle de Maupin, etc) y Flaubert (Salambô, etc.) pertenecen a la misma categoría"(53). Voyeurs de interiores donde lo histórico y lo psicológico cumplen un importante cometido.

Oriental se hace equivalente a islámico; la ruina arquitectónica islámica evoca el pasado mitificado. W.Irving, V.Hugo, Th.Gauthier o Chateaubriand se encaminan hacia el Oriente glorioso, el del califato de Harún ar-Rachid, el de Ab-de-Ramán III o el reino nazarí de Granada. "El concepto de España llega a imprimir este sello 'oriental' en el extranjero, y son principalmente, Washington Irving y Víctor Hugo, los que difunden e introducen en la misma península, siendo estos escritores los que más influyen en el pensamiento y en las obras de Zorrilla, que por otra parte llega a convertirse en el principal cantor de los musulmanes españoles"(54). Granada se convierte en el paradigma de la evocación exótica peninsular de lo musulmático. El descubrimiento lo realizan, además de Zorrilla, Gregorio Romero Larrañaga, José Espronceda y el Duque de Rivas; todo ello incide en el que "la mayor parte de las obras

de los literatos hispano-musulmanes salen a la luz en el siglo XIX, en pleno período romántico. En estos momentos en interés de la historia, vida y escritos de la España musulmana cobra gran importancia. Anteriormente, los primeros ensayos se debieron a Casiri -en el XVIII-. Peor en el siglo XIX sobre todo en su segunda mitad, aparece una pujante pléyade de arabistas interesados por el Islám español, unos nacionales y otros extranjeros, que dan a conocer una serie de obras hispano-musulmanas inéditas hasta aquellos momentos"(55). Se destaca sobre todas la obra de Dozy "Historia de la España musulmana", publicada a mediados de este siglo. Ora bien, encontramos ese exotismo menos exaltado que el de los románticos foráneos, lo que nos es indicado por la singular figura del Padre Arolar: "En sentido general el P.Arolar se sitúa en el pasado oriental eligiendo la época y vida del oriente que más interesa a sus ambiciones poéticas; atendiendo a este sentido, la mayor parte de sus 'orientales' están centradas en la época de dominio turco, cuando se produce el letargo de estas tierras, en una vida cómoda y plácida, que a los ojos de un romántico llega a la exageración. De ese ambiente oriental, que él tan sólo conoció por la lectura, nació su propio concepto del oriente, sus versos reflejan los tipos más exóticos, de piratas, ultanes y tártaros, envueltos en amores con bellas sultanes, halewas u odaliscas. Aparecen los harenes llenos de esclavos y concubinas; matizado todo en cuadros, donde el amor fácil o placentero y las pasiones se entremezclan en ambiguo sentimiento imaginativo y poético. Su oriente es el más hondamente romántico de todos los cantados castellanos. Su

amor es suave a veces; desenfrenado en otros casos, pero siempre pasional"(56). Según el Dr. Hatamlech, el Padre Arolar conduce su poesía entre el exultante universo pasional propio del orientalismo de origen francés("exaltado y lejano") y aquel otro cuyo inicio se halla en el Romancero y en la literatura de los siglos XVI y XVII("tradicional y castizo").

El orientalismo llega de reflejo a Latinoamérica, a sus literatos modernistas, nutridos del orientalismo hispanófilo francés. En general en todo el modernismo "el tema de Al-Andalus ocupó un lugar destacado en la preocupación modernista por recrear lo árabe(...). En su recreación de Al-Andalus, los modernistas siguen la tradición romántica, para la que Al-Andalus es una prolongación de Oriente"(57).

Entre lo exaltado y lejano y lo tradicional y castizo, tenemos las aspiraciones a la belleza clásica sobre la que se pronunciaron los románticos alemanes y franceses, escindidos entre la usía y la manía platónica. Leconte de Lisle es uno de aquellos poetas que aspiraban a la belleza clásica. De él Ch. Baudelaire ha dicho: "El único poeta con el que podría compararse, sin caer en el absurdo, a Leconte de Lisle es Théophile Gautier. Sus espíritus hallan la misma complacencia en el viaje; sus imaginaciones son ambas cosmopolitas. A ambos les gusta el cambio de atmósfera y vertir sus pensamientos de las diversas formas que el tiempo siembra en la eternidad. Más Th. Gautier da a los detalles mayor relieve y color más encendido, mientras que Leconte de Lisle se ciñe especialmente al armazón filosófico. Ambos aman el Oriente y el desierto; ambos admiran el reposo como un principio de belleza. Ambos

inundan su poesía de una luz apasionada, más centelleante en Th.Gautier, más reposada en Leconte de Lisle"(58). Belleza clásica, misterio y mediterraneidad son los componentes que Baudelaire destaca de la poesía de Leconte de Lisle, comparándolo con la mayor pasionalidad de un Th.Gautier; comentario extensible a la mayor parte de los orientalistas. Quizás por ello, entre el orientalismo más superficial y castizo y el orientalismo exultante, se impone la profundidad clásica y griega de Leconte de Lisle.

Por el lado emocional el Simbolismo literario y pictórico mantiene una profunda relación con el Romanticismo. El sueño, esa componente esencial del alma romántica, tiene parecidos constituyentes en uno y otro movimiento. "El lugar que los 'simbolistas' concedieron al sueño y a la poesía mágica se asemeja hasta cierto punto al que se observa en los epígonos del romanticismo alemán. Para Baudelaire y Nerval, para Hugo y Rimbaud, como para Novalis y Arnim y Hoffmann, el viaje al país del sueño había sido una azarosa aventura, una inmensa esperanza, o a veces una terrible prueba, y lo que siempre habían querido todos esos poetas era jugar un juego en que arriesgaban la vida. Pero vienen hombres como Eschendorff, como Mörike, como Heine: el 'sueño' es a cada instante, en sus escritos, un motivo musical, un medio de dar al poema esa ligereza, esa suave irrealidad que el lector se pone a saborear por sí misma, con una especie de delectación estética. Los grandes poetas de la otra generación no habían 'irrealizado' el mundo sensible sino para entrar en comunicación con una realidad intemporal, objeto de un deseo arraigado en su sustancia misma; sus inmediatos herederos, más ajenos a la angustia metafísica, me

nos temerarios en la respuesta a esa angustia, prefieren la evasión. Pero todo lo que había de dramático en las ambiciones espirituales -y tantas veces, también, en los terribles naufragios- de los primeros 'videntes' se ha atenuado" (59). El clima de ensoñación prevalece sobre el sueño en un fin de siglo que apunta hacia la artificialidad. Estando el sueño en el centro de sus atenciones sufre una traslación de acento que varía su calidad: del Sueño a la Ensoñación, en definitiva. Al querer romper con todas las conductas del sentido común, de la Razón, se dirigen hacia lo exótico, es decir lo exterior. "Rupture de toutes les conduites dictées par le Sens-Commun (terme-clôture du territoire bourgeois). Mais aussi: archipel de solitudes. Où fonctionnent, d'autant plus libres, les machines désirantes et le Moi enfiévré par l'amour de soi: Gustave Moreau à Paris, Ensor à Ostende, Munch à Oslo, Rimbaud à Tadjoura, Gaugin à Tahiti. Exils?. Points de chute?. Points de fuite où le désir s'invente, où le théâtre du discours exerce le réel. Où la différence fractionne l'écriture générale du rêve: au-delà du principe de plaisir" (60). En la clave del exilio y de la ensoñación se encuentra el viaje iniciático: lo realizaron Nerval, Flaubert, Rimbaud, Gaugin, Fromentin. Los literatos incidirán sobre los pintores de una manera ambigua. Así lo ve Mario Praz: "Tanto Ingres como Delacroix tienen obras sobre un tema entonces de moda tomado del Cercano Oriente, a cuya popularidad habían contribuido en parte los 'Cuentos' en verso de Byron: el harén" (61). Aunque los pintores orientalisistas principales prefirieron el contacto directo con su modelo que el contacto puramente literario.

Pero detengámonos en los escritos de un Flaubert inspirados

en su viaje al Oriente. Parte con Maxime du Champ para realizar un viaje por el Nilo; viaje que concibe como un "perderse para renacer", al mejor estilo de los románticos: "Le cadavre qu'il était alors a fait le voyage égyptien, le voyage osirique pour renaître. Il est allé au fond de la tombe maternelle thébaine pour en ressortir différent et plus fort, se constituer une autre personnalité"(62). Comienza este viaje a la edad de 28 años, en noviembre de 1849, y recorrerá en él Egipto, Siria, Palestina, Constantinopla, Grecia e Italia; la vuelta será en junio del 51. Justo el trayecto inverso al de Chateaubriand, si exceptuamos Túnez que no será visitado por Flaubert hasta 1858. La coincidencia es más que una casualidad. Flaubert concibe Egipto de una manera muy distinta a la de Chateaubriand: no como ex-paraiso de la civilización hoy caída en el salvajismo sino "la terre de la mélancolie"; "tombe maternelle, l'Égypte est aussi femme séduisante. La mort et la luxure y dialoguent comme dans la tentation. Les femmes sont joues dans le texte du Voyage en Orient un rôle beaucoup plus important que dans les récits de voyage précédents"(63). Sus relaciones con las prostitutas, y en especial con Ruchiouk-Hanem, son significativas del Sur seductor que busca Flaubert en Egipto. En "La tentación de San Antonio" el santo lucha denodadamente contra la seducción(64). La visita al Santo Sepulcro de Jerusalem nos da la medida de la oposición ideológica de las miradas de Flaubert y de Chateaubriand. El segundo: "Tal vez me preguntarán ahora los lectores cristianos cuáles fueron los sentimientos que experimenté al entrar en aquel venerado lugar: en realidad, no puedo decirlo. Asaltaron simul-

táneamente mi espíritu tantas ideas, que ninguna particular me detenía. Permanecí de rodillas media hora en el pequeño recinto del Santo Sepulcro, con la vista fija en la piedra sin poder separarla de ella"(65). Flaubert, por contra dice: "Ce matin, dans le Saint-Sépulcre il est de fait qu'un chien amait été plus ému que moi. Á qui la faute, Dieu de miséricorde?. Á eux?. Á vous?. Ou á moi?. Á eux, je crois á moi ensuite, á Vous surtout"(66). Su descripción de Jerusalem es francamente antirreligiosa, comparándola con una carnicería. Son dos actitudes antitéticas, ante el exotismo, desde el Romanticismo hasta el Naturalismo.

Detrás del exotismo literario que va del Naturalismo al Simbolismo late no ya la fantástica idealización del Oriente, sino el "topos" de lo monstruoso convertido en hecho social. El dios Moloch constituye para Flaubert el lado terrible de Cartago. Moloch, en "Salambó", exige un sacrificio ritual que lo satisfaga y que en correspondencia devuelva la fuerza perdida a Cartago: "Poco a poco fue entrando la gente hasta el fondo de las avenidas, lanzaban a la llama perlas, vasos de oro, copas, antorchas, todas sus riquezas; las ofrendas iban siendo cada vez más espléndidas y numerosas. Por fin, un hombre que se tambaleaba, un hombre pálido y lleno de terror, arrojó un niño; luego se vió entre las manos del coloso una pequeña masa negra, y se hundió en la abertura tenebrosa. Los sacerdotes se inclinaron al borde de la gran losa, y un nuevo cántico estalló, celebrando las alegrías de la muerte y los renacimientos de la eternidad(...). Los brazos de bronce se movían rápidamente. Ya no se detenían. Cada vez que depositaban un niño allí, los sacerdotes de Moloch extendían la mano sobre él,

para cargarle con los crímenes del pueblo, vociferando: '¡No son hombres, sino bueyes!', y la multitud en torno a ellos repetía: '¡Bueyes, bueyes!'. Los devotos gritaban: '¡Señor, come!', y los sacerdotes de Proserpina, conformándose por el terror a las necesidades de Cartago, mascullaban la fórmula eleusiana: '¡Derrama la lluvia! ¡Engendra!' (67). De esta historia oriental extrajo Pierre Louÿs parte de la materia para su "Afrodita"; véase a propósito la similitud en las escenas del robo del velo de Tanit en Flaubert y la del robo del collar de Afrodita en Louÿs. M. Butor ha investigado las raíces biográficas de la crueldad molochiana en Flaubert, más fuerte sin duda que en P. Louÿs: "Cette anthropophagie fabuleuse nous rappelle les deux têtes de sauvages vues au musée de Nantes; elle aura son comonnement dans l'épisode honorifique du nourrissement de la statue mécanique de Moloch dans Salamambo par le sacrifice des petits enfants dans la fournaise dévorante, ce que Flaubert dans sa correspondance appelle en frissonnat et s'amusant de ses frissons 'la grillade des bébés'. Il éprouve souvent en Égypte l'expérience de l'horreur, et lorsqu'il a pour la première fois l'impression d'être enfin en Orient, il le décrit comme 'quelque chose d'immense à l'intérieur de quoi l'on se sent perdu', mais c'est aussi quelque chose à l'intérieur de quoi il est délicieux de se perdre, à l'intérieur de quoi on perd le vieux corps, le vieux moi, le vieil homme. Le 'palais' de Karnak est une porte ouverte sur l'enfer doux et d'aujourd'hui, ces enfers que nous devons tous deux regarder en face pour découvrir le paradis. Les compagnons passent une nuit à l'intérieur du temple; la mythologie des tombeaux des

rois apparait brusquement comme une legende réveé"(68). En todo caso, al margen de su periplo por el Oriente, Flaubert vi sita Cartago en 1858, con el fin de documentarse personalmen te sobre el medio de su novela -recordemos la minuciosidad his toricista conque acompaña la escritura de Salambó-.

Flaubert no es el único autor que recurre al sadismo, equi parándolo a un Sur marcado por la crueldad. Ahí están los pre cedentes citados a tenor del Sur inhóspito en los siglos XVII y XVIII, y su continuación en simbolistas y neosimbolistas. Dentro de esta última corriente nos dice en su cuento corto "Las embalsamadoras": "No me cabe la menor duda de que en Li- bia, en los confines de Etiopia, donde viven hombres muy vie- jos y muy sabios, existen hechicerías aún más misteriosas que las de las magas de Tesalia. Es verdaderamente terrible pensar que los encantamientos de las mujeres pueden encerrar la luna en el marco de un espejo, o hundirla durante el plenilunio en un cubo de plata junto a estrellas empapadas, o freirla en una sartén como si fuera una amarilla medusa marina mientras la no che tesaliana es negra y los hombres que cambian de piel tie nen libertad para equivocarse; todo esto es espantoso, pero yo tendría menos miedo a esas cosas que a encontrarme de nue- vo con las embalsamadoras libias en el desierto color de san- gre"(69). El Sur ligado a la Mujer y tras esta a la Muerte es un tema que llega a adquirir carácter obsesionante. Tanit tam bién exige los sexos -muerte social- de sus oficiantes.

Volvamos un poco hacia atrás, a la descripción de los via jeros orientales del XIX. Fromentin es uno de los viajeros, junto con Flaubert, que más incide en los gustos orientalis- tas de los pintores. Fromentin permanece durante un año en el

Sahel (noviembre 1852-octubre 1853). Sus experiencias las publica en 1857, "Un Été dans le Sahara", y 1859, "Une Année dans le Sahel". Su obra de éxito, no obstante, será una novela de psicología amorosa, sin relación con el exotismo: Dominique (70). Su experiencia del Sur sahariano la resume D. Brahami diciendo que está ausente de todo pintoresquismo; las costumbres árabes son observadas con tanta simpatía como rechazo: el Sur en definitiva es una desolación. "Le Sud, menaçant et désolé, est le seul à posséder la vraie grandeur qui est dénuement, et à proposer les vraies jouissances qui sont celles du silence. Mais cette grandeur est une grandeur fracassée car le passage de l'histoire a transformé ce lieu douant le visage de la mort. Il faut donc fuir l'insoutenable et partir 'à jamais' en emportant un 'regret profond': en sachant désormais que les images bariolées sont un leurre; que la violence n'est pas dans la géographie mais dans l'histoire" (71). El lenguaje plástico de Fromentin configura un Sur más propio de un Rembrandt que de un Delacroix. "Pay grandiose assurément parce qu'il est sans nuage et sans ombre, sans une herbe, sans même un chardon, sans rien de vivant, enfin sans grâce et sans douceur et sans couleurs non plus -très exactement l'envers d'un pays pittoresque, qui avait de quoi attirer l'oeil et accrocher l'attention ou susciter l'intérêt; 'Dans tout cela peu de variété, peu d'accidents, peu de nouveautés, sinon le soleil qui se lève sur le désert et va se coucher derrière les collines, toujours calme, dévorant sans rayons'. Et c'est justement parce qu'il est le rien, le vide, 'une grande chose sans forme, presque sans couleur' que ce pays est vraiment attachant, plus beau que sa légende, bien plus proche de Rembrandt que de

Delacroix et l'orientalisme; mais Rembrandt n'est pas un peintre du Sud que l'on sache; alors, que signifie le Sud?(et dans le Sahel, Fromentin demandera: 'que signifie l'Orient?')" (72).

Precisamente la aventura rimbaudiana en Abisinia tiene la pretensión de aclarar la naturaleza del Oriente, del Sur, de toda la existencia, en una unidad poesía-vida que va más allá del símbolo en Rimbaud. "Le symbole, c'est la pièce d'argent, le symbolum grec, cassée en deux, dont deux amis ou deux amants qui se séparent emportent chacun la moitié, pour reconstituer la pièce s'ils se retrouvent, pour reformer l'unité: la pièce représente alors la valeur; elle n'est pas 'symbolique', mais Symbolique: le cercle de la totalité, la sphère de l'identité absolue du cosmos et du logos, l'un au sens d'Héraclite; l'union des mots et des choses (des hommes entre eux, des hommes et de la nature, de l'être au monde). Le paradis de la Genèse avant la faute, c'est-à-dire la non-séparation avec Dieu. L'Harmonie" (73). Al buscar lo Absoluto, Abisinia aparece como tierra de promisión, si bien antes Rimbaud se ha aventurado en viajes a ultramar, a Batavia y a Java (1872). Por demás, la gestación de la experiencia etíope tiene proyectos anteriores de naturaleza exótica: Zancibar y América. "Dans l'ici indifférent, Rimbaud songe sans cesse à l'ailleurs', il est en Éthiopie au pays d'utopie, utopia, l'autre lieu, et cherche toujours l'Eldorado, l'Eden, Cythère, les îles Fortunées, les Pays de Cocagne de ses premières lectures. Il est déjà lieu loin (loin d'où) et toujours insatisfait(...). Zanzibar!. Qui sait ce que ce nom sur appelait en Rimbaud de grands départs inassouris! Pendant sept années de sa vie en Arabie et en Abyssinie, Zan

cibar représente l'ailleurs accessible, le paradis terrestre à portée d'un voyage, le terme alphabétique de l'errance... Tout écrit de Rimbaud manifeste une sorte d'optimisme spatial, l'ailleurs étant pour lui le superlatif implicite de l'ici(...). Aujourd'hui, c'est surtout en Europe qu'on rêve d'Amérique. Les jeunes Africains rencontrés rêvent d'Europe. L'Amérique est trop lointaine, une autre planète, en avance d'une ou deux civilisations. À l'inverse, les voyageurs du siècle passé, comme Gérard de Nerval: 'En Afrique, ou rêve d'Inde comme, en Europe, ou rêve d'Afrique; l'idéal rayonne toujours au-delà de notre horizon actuel'. 'L'Inde est plus agréable que l'Arabie. Je pourrais aussi aller au Tonkin', écrivait Rimbaud de son côté. Au Caire (un tournant de sa vie africaine) Rimbaud envisage de s'en retourner du côté du Soudan, se dit 'appelé à Madagascar', pense à 'de longs voyages en Afrique, et peut être en Chine, au Japon, qui sait où?'. Depuis l'Arabie, il avait songé à 'pousser jusqu'au canal de Panama'(74). De esta larga cita, donde Borer parafrasea a su vez a Rimbaud, extraemos la conclusión de que la América atractiva para el poeta es la de la conquista del Oeste, la de un Buffalo Bill con el que se cartea en la realidad.

El proyecto americano es cambiado por el oriental-africano, según Borer, por una cuestión puramente filosófica y existencial: en el Oriente reside la infinitud del Eterno Retorno. "Rimbaud tends à l'Orient, comme s'il étais emû par cette idée, plus troublante encore que l' 'éternel retour' de Nietzsche, selon laquelle tout est déterminé, et qu'en nous nous sommes 'agis'"(75). La complejidad de la estancia rimbaudiana en Abi

sinia en manifiesta; los estudios dedicados al tema también, por lo que se puede hablar de un auténtico género literario versado en causas, motivos, análisis, etc. de Rimbaud en Abi sinia. Todos los caminos le empujan hacia Egipto, sobre todo tras la lectura de los viajes de Chateaubriand, Flaubert, Ner val, Gautier, Du Champ y Cahmpollion. "En passant place de la Concorde devant l'obélisque élevé par la bourgeoise monarchie d'Orléans 'aux applaudissements d'un peuple immense', il a pu ressentir cette 'Nostalge d'obélisque', d'Émaux et Camées et désirer voir son 'frère' reste seul à Thèbes"(76). El origen de todo, de la Ciencia, del Saber, está en Egipto. Y Rim baud, fiel creyente en las virtudes de la Ciencia, pide a Eu ropa instrumentos de tal género, incluida una cámara fotográ fica, a la que pretenderá sacar partido económico convirtién dose en reportero. De sobra son conocidas sus aspiraciones económicas, el deseo manifiesto de volver a Europa para contraer un "buen matrimonio", y finalmente el tráfico de armas para Menelik, y el más que probable de esclavos. Pero no es de esto de lo que buscamos ocuparnos, sino del exotismo que se manifiesta en una atracción hacia el Sur inhóspito y hacia lo negro. Negritud real y/o simbólica que identifica en su descenso a los infiernos con los propios europeos: "Mais, symboli quement, le terme de 'nègre', s'il est péjoratif pour Rimbaud (lui-même 'nègre' en Europe, Blanc en Afrique, toujours par réaction), s'applicains; le terme tend à changer de valeur avec l'abandon de la littérature, quand Rimbaud dit son dég oût persistant des 'nègres blancs', et quand il lui arrive de sympathiser avec les Noirs qu'il rencontre. Mais, si le

'nègre' du grenier de Roche qui écrivait son Livre païen ou Livre nègre, premier titre d'Une saison en enfer, a pu chercher en Afrique une impossible négritude, il se brûlait en vain, par l'action, à la passion blanche du travail salvateur, tandis qu'il se voyait, progressivement, devenir étranger à l'Europe; l'échange de couleur est en lui: Rimbaud, je le vois 'rouge comme un amhara'"(77). Estamos ante un descendimiento a los infiernos africanos, hacia el Sur inhóspito del que ya hablaron otros. Pero como entre los propios árabes ese descendimiento se convierte en la fantasía del espejismo, que ha brá de ser el paraíso de Mohammed. El hacerse llamar Abdallah Rimbaud ha hecho pensar a algunos autores en una posible conversión de éste al Islám. A. Borer cree que esta teoría es inexacta, por más que Rimbaud sea partícipe de la idea de "fata- lidad", tan cara a los musulmanes. Estamos ante una coincidencia intelectual que se corresponde en otro orden con la del etnólogo occidental y su objeto.

Rimbaud nunca reniega de su condición de europeo plenamente, y nunca pierde la esperanza del retorno, esperanza común a todo viajero. Así desde el lugar de quien observa para luego contar, acomete un proyecto de obra sobre los Gallas: "Les Gallas, par J-Arthur Rimbaud, Explorateur en Afrique-Orientale, avec des cartes et de gravures, Ouvrage enrichi de photographies par l'auteur; se trouve chez H. Oudin éditeur, 10, rue de Mézières, Paris, 1891'. Quel libre perdu-et impossible!. Ce fut l'idée d'un 18 janvier"(78). Imposible entre otras razones porque a nadie interesa, como tampoco interesan los artículos periodísticos que escribió durante su estancia egip-

cia. "Ces articles condensent plusieurs constantes rimbaldiennes: foucades, voyage et science; un ancien désir de journalisme dont Izambard avait été le témoin à ses dépens; l'aspiration à la renommée, la reconnaissance; envoyés à des journaux que le poète abhonnait jadis, ils représentent, plus encore, un désir d'insertion, au double sens de la publication et d'un retour à la normalité; puis, jetés à la corbeille des bureaux de presse, ils prennent leur dimension symbolique: la société qui l'ignore ou le rejette; les occasions manquées; la grigne persistante; l'entêtement du silence; une image perdue d'Arthur Rimbaud, et ses châteaux en Abyssinie"(79). En "Le Bosphore égyptien" de El Cairo, de 25 y 27 de agosto de 1887, escribe su "Rapport sur l'Ogadine". Durante la estadía caireta contacta igualmente con la Sociedad de Geografía francesa, con el objeto de conseguir un nombramiento. "Il raconte les dix-huit étapes de son expédition à Bardey -qui transmit, comme souhaite sans doute, ce rapport aux géographes parisiens: le témoignage de Rimbaud sera imprimé dans le 'Compte-rendu des séances' du 4 novembre 1887. Puis, ayant un moment retrouvé sa confiance dans une capacité sue et tue, Rimbaud rédige ces articles qu'il envoie aux quotidiens français, et qui ne paraîtront pas"(80). Esos sueños de etnología y periodismo que abrigaba Rimbaud en Egipto son para Borer la última llamarada en el final ya cercano de una correspondencia con Europa obsesionada con la acumulación de una pequeña fortuna que le permitiese "vivir de las rentas"(81). Es el último momento donde los tipos de imprenta de "Le Bosphore égyptien" encandilan a Rimbaud; a la prensa europea no le interesa Abisinia

más que en el proceso de colonización: "L'Europe assoupie se prend pour le centre du monde, que l'Amerique, la Russie ou l'Asie lointainer ne concernent pour ainsi dire jamais"(82).

La apreciación occidental del Oriente desde las artes plásticas, desde la pintura fundamentalmente, podemos dividirla en dos fases: la de los pintores orientalistas desde la expedición napoleónica hasta finales de siglo, y la de la pintura simbolista en ese mismo período de finales del XIX. Sobre el orientalismo pictórico influye necesariamente la literatura de tal signo y el exotismo dieciochesco. De este último retenemos la concepción del harén que pasa a los pintores orientalistas, muy aficionados a la representación de odaliscas y serrallos. "El imaginario Oriente exótico iba también a tener una gran importancia por la fascinación que los visitantes occidentales tenían por las mujeres orientales. Estas inalcanzables mujeres, con sus velos y sus vidas secretas encantaban a los visitantes occidentales y los incitaban a buscar acceso aunque fuera solamente en su imaginación hacia los cuartos prohibidos del harem y del baño. Renoir cuando estuvo en Argel, notó que las mujeres árabes eran suficientemente inteligentes para saber el valor del misterio. Unos ojos mediovisitos a través de un velo se convierten en realmente seductores (...). Es sintomático de la fuerza de estas imágenes que, a pesar del interés cada vez mayor en la representación exacta del cercano Oriente y el Norte de África durante el siglo XIX, el haren, el baño y el guarda del serrallo permanecían entre las manifestaciones más populares del orientalismo, tanto en pintura como en literatura"(83). Dos componentes básicos del

Serrallo de los ilustrados Montesquieu, Tournefort y otros, son las mujeres y los eunucos que las cuidan y vigilan, todos ellos al servicio del déspota. Esa es la imagen que se apropián los pintores orientalistas. "Todo sucede como si el primer objeto de placer del déspota no fuera tanto la mujer como las mujeres. Ciertamente que el déspota en el Serrallo es el único que puede gozar del otro sexo. Pero goza menos del otro sexo que de su multiplicidad; frente a su propia unicidad, la multiplicidad; frente a su propia unicidad, la multiplicidad es una característica del inferior. En el harén las mujeres son innumerables: se dirá que guardan proporción con el placer de un señor todopoderoso(...). En este sentido, es preciso dejar de considerar al harén como una curiosidad exótica, y reconocer en él un sitio fantasmagórico, cuyo poder de fascinación no puede ser aprehendido sino remitiéndolo a sus raíces profundas, que son metafísicas (la inacabable charlatanería que se ha producido sobre él es prueba de ese poder de fascinación" (84). Los pintores orientalistas se inclinarán más por el lado exótico del Serrallo que por el fantasmagórico, obsesión de los simbolistas.

La imagen exótica del Serrallo va unida a la del "buen musulmán", transmitida literariamente entre otros por Gautier: "Algunos visitantes llevaron su entusiasmo por el Oriente incluso más allá y vieron la influencia de Occidente como potencialmente desastrosa para el Norte de África y el cercano Oriente. El artista Guillaume, quien pasó un tiempo considerable en las remotas regiones del Sur de Argelia lamentó la modernización en este país, especialmente el afrancesamiento de

la capital, Argel(...). Para muchos comentaristas la vida pastoral primitiva y la atmósfera bíblica de los pueblos árabes llamaba casi al deseo rousseauiano de escapar de la degradación del espíritu humano supuestamente creado por la civilización occidental"(85). Sin embargo, algunos otros como David Robert, conciben la indolencia y el Islam como la causa directa de la decadencia de los pueblos árabes. Hacia 1857 el orientalismo iba a más: en el Salón de ese año Gautier observaba con agrado la creciente presencia de pintores de ese género. Algunos de ellos tenían como motivación secundaria para su orientalismo la búsqueda de nuevos efectos luminosos.

Para muchos pintores la luz y el exotismo se identifican, según Stevens escribe: "Delacroix, por ejemplo, encontró en la luz y el color del norte de África, la justificación de su sistema de colores complementarios con el cual intensificó la gama tonal de su paleta e introdujo el color puro dentro de la sombra(...). Fue Delacroix lo que animó a Renoir a sus dos visitas a Argelia. Quería comprobar la eficacia del sistema de colores delacroiciano, así como esperaba encontrar una nueva inspiración que le ayudara a escapar de las aparentes limitaciones del impresionismo(...). De cualquier forma, ambos, Delacroix y Renoir también descubrieron que la luz del Norte de África contenía una blancura que cubría todos los colores de una película de un gris delicado"(86). Esa búsqueda de experimentación y de nuevas técnicas lumínicas, no rompió plenamente con el pintoresquismo romántico del paisaje de ruinas con figuras en un plano intermedio, aunque el asunto técnico dividió a los pintores orientalistas en aquellos preocupados por la línea(Gerôme, Lewis y Baucrerfernd) y aquellos

que lo hacen por la luz (Delacroix, Renoir y Matisse). El pintoresquismo en el paisaje, sin embargo, ha sido alterado. "A primera vista los paisajes orientales de Dauzats, Marilhat, Lear, Robert y Frère parecían perfectos para ejemplificar las convenciones pintorescas. Los ojos del espectador son dirigidos cuidadosamente desde un primer plano compuesto de figuras nativas o fragmentos de monumentos ruinosos, enmarcados con árboles, edificios o la proyección de una tierra más alta, hacia una distancia media conteniendo el sujeto principal o una vista (un monasterio, una mezquita en ruinas, la isla de Philae, la ciudad de Jerusalén) y finalmente el fondo donde el cielo y la tierra se juntan en un horizonte luminoso. De cualquier forma haciendo un análisis más profundo, se puede ver que para acomodar estos paisajes extraños cada uno de estos artistas ha modificado de forma diferente las convenciones del pintoresquismo" (87). Las modificaciones son esencialmente lumínicas, aunque en su virtual mirada sobre el Oriente todos ellos adopten la perspectiva teatral, común igualmente al pintoresquismo. Al tema paisajístico habría que añadir el tema bíblico, uno de los más atractivos para las artes plásticas orientalistas.

La reconstrucción ideal de los lugares bíblicos conlleva el rechazo de lo existente, muy al estilo de Chateaubriand; así por ejemplo la mezquita de Omar aparece aplastando literalmente el enclave del antiguo templo salomónico. Las imágenes más realistas serían conformadas en un realismo de raíz renacentista; algunos de esos pintores viajaron al Oriente buscando reconstruir con exactitud los lugares sagrados -ahí están los Tissot y los Hunt-. "Por otro lado el realismo inspi-

ró a una nueva categoría de arte conocida como 'pintura etnográfica'. Sobre 1850 los pintores europeos ya habían desarrollado un interés en el estudio de los tipos sociales y regionales, lo que les alentó a diferenciar con mayor precisión los paisajes y los habitantes de los lugares geográficos concretos (...). Gérôme dirigía una escuela de pintura que se enorgullecía de ser capaz de distinguir las fisonomías de circasianos, turcos y egipcios, así como entre las finas formas de la arquitectura y de los detalles decorativos de moros, mamlūk, otomano y bizantino"(88). Aunque el realismo exigía pintar directamente del natural, y muchos pintores lo hacían trasladándose a Argelia sobre todo, incorporada desde 1830 a la monarquía de Luis Felipe, al ser un mundo remoto y atemporal, nos dice Stevens, "el artista podría hacer un recuerdo de acuerdo con los principios del realismo y al mismo tiempo intentar que el resultado permaneciera como un ejemplo de belleza eterna"(89). Entre los primeros orientalistas se había cultivado, además, el cuadro de historia, para cumplir un efectivo papel de propagandista de las campañas napoleónicas, primero en el Norte de Italia y posteriormente en Egipto. Pero junto a esto se "evocó un mundo exótico de color brillante, confusión dramática y lugares poco familiares, los cuales iban a fijar ciertas preconcepciones europeas sobre el Cercano Oriente. Además, Gros recordó los acontecimientos que instigaron un interés cultural duradero de los franceses en el Cercano Oriente: la exploración de ciudades arqueológicas bajo Vivant Denon, la inspección geográfica de Egipto y la fundación del Instituto de Egipto(1798), así como muchas manifestaciones subsiguientes, tales como el revival del estilo egipcio en las artes decora

tivas y el desciframiento de Champolion de la piedra Rosseta" (90). Delacroix visita Argelia dos años después de su anexión a Francia, y posteriormente Marruecos. Previamente había excitado su exotismo con la visión de algunas colecciones de objetos del Norte de África -azulejos, alfombras, placas conmemorativas y máscaras-; Delacroix lleva adelante un exotismo de los más apasionados.

Los prerrafaelistas ingleses son la transición manifiesta hacia el Simbolismo francés. Se nutren en un realismo de origen fotográfico y atacan a la sociedad victoriana basada en el puritanismo y el lucro, para afirmarse en el esoterismo, en el culto femenino y en el cosmopolitismo. "L'attitude n'est pas locale. Isolée. Elle ne touche pas seulement Londres, Paris, Bruxelles, Munich. Mais l'Europe entière des années 1875. Le nationalisme bourgeois s'accorde fort bien du cosmopolitisme des 'citoyens sans patrie traversant les frontières et les cultures': Mucha, Rops, Marek, Schwabe à Paris, Böcklin à Florence, Burne-Jones à Rome, Klinger et Toorop à Bruxelles, Von Marées à Naples, Villier de L'Isle-Adam à Lucerne"(91). El símbolo puede ser concebido desde una antropología de lo imaginario como una plasmación de la internacionalización de determinados temas: la mujer, el sueño, el orientalismo... En el fin de siglo se están superando las consecuencias del exacerbado clima nacionalista creado por la guerra franco-prusiana de 1870. El mundo literario conoce, de otro lado, en septiembre de 1886, la publicación del manifiesto simbolista de J. Moréas en "Le Figaro"; allí dice: "L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simanes

des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales"(92). El combate por la simbolización de las artes, por el símbolo de significado oculto adquiere su máxima importancia con la re-cristianización de muchos simbolistas, entre los que destacamos a los rosacruceanos seguidores de Péladan, quienes abundan en el simbolismo cristiano esotérico y alquímico. Éste establece que la palabra simbolismo sólo puede tener connotaciones religiosas o herméticas, con la pretensión de representar esa otra realidad que no puede ser más que Dios. "Sur ces aximes sont établis, le 23 août de 1891, 'Les Mandements de la Rose-Croix Esthétique'. Ils sont contresignés par Antoine de la Rochefoucauld, Elemir Bourges et Saint-Pol-Roux. La Règle proscrit 'quelle que soit l'exécution, même parfaite': 1º La peinture d'histoire, prosaïque et illustrative de manuel, tel que les Delaroche; 2º La peinture patriotique et militaire telle que les Meissonier, Neuville, Detaille, sauf la Chouannerie; 3º Toute représentation de la vie contemporaine ou privée ou publique; 4º Le portrait -sauf comme formes iconique; 5º Toute scène rustique; 6º Tout paysage, sauf celui à la Poussin; 7º La marine, les marins; 8º Toute chose humoristique; 9º L'orientation seulement pittoresque; tout animal domestique et se rattachant au sport; 10º Les fleurs, les bodegones, les fruits, accessoires et autres exercices que les peintres ont d'ordinaire l'inso-

lence d'exposer"(93). Este programa se orienta hacia el Mito, la Alegoría, la Leyenda y finalmente el Sueño, para construir una fantástica imaginaria donde la seducción erótica sea un motivo esencial. El núcleo de esta seducción será la mujer diabólica, tal como la definía J.Barbey d'Aurévilly en el prefacio a su obra "Las diabólicas": "¡Diabólicas!. No hay en todas las páginas que siguen ni una sola mujer que no lo sea en cierto grado... Y tampoco hay ni una sola a la que no se la pueda decir con toda dignidad '¡Ángel mío!', como si el diablo, que también era un ángel, pero que cayó (si ellas son ángeles, lo son como él) con la cabeza para abajo y el... el resto hacia arriba. No hay en ninguna de estas páginas una sola mujer que no sea pura, virtuosa e inocente. Pero al mismo tiempo, monstruos aparte, todas se nos presentan con un caudal de buenos sentimientos y con una moralidad no demasiado considerable, por lo que bien puede admitirse que se hayan hecho acreedoras al título de diabólicas... sin habérselo propuesto"(94). Mujer y Sueño unidos a Decadencia pudieran tener la interpretación de una idealización simbólica: "La Décadence fait converger l'activité de figuration artistique et celle qui s'opère dans le rêve. La description laisse ainsi se lire quelque chose d'un contenu latent que cache et révèle le l'innocence du patent. Le regard saisit des signes fugaces, le détail qui dérange quelque chose du calme de la figure: ici l'affinement démesmé du pied qui, vu, fait voir les pointes de la robe, le bijou de poignard de l'éventail, en cette femme une 'rigidité'... Des éléments de la figure indiquent le conflict, la force de la censure transgressée par un innommable ambigu. L'art tend à devenir une énigme figurative, que le thème ico

nographique l'indique ou non; il faudrait même se défier des symboles trop explicitement calculés"(95). La seducción calculada del Simbolismo plástico y literario puede ser descodificada con las aportaciones del Freud finisecular. Y en la aproximación Signo-Símbolo acontece el acercamiento entre ambos de manera similar al acercamiento entre Pintura y Escritura: "La trace, donc, toujours est double, Elle est celle qui se donne à la perception visuelle, comme graphie. Et celle qui se donne à la perception de l'image comme totalité. Qu'il suffise, pour s'en convaincre, de lire, en hâte, un dessin que Klimt fait en 1896 pour une série d'emblèmes et d'allégories. La prodigieuse nouveauté de l'art très ancien que, cette page transporte est frappante. L'art ancien de la semblance. L'art ancien de l'illusion. L'art ancien de la mise en scène culturelle. L'art ancien du modèle traité comme modèle. L'art ancien de la procédure mimétique"(96). W.Morris es quien da el salto al "graphos" modernista: "Donc: en attribuant à l'espace typographique le rôle d'un champ de signes homogènes fonctionnant comme fenêtre ouverte sur la nature simulée: une nature écrite, senée dense. Réseaux épais de feuilles d'acanthés, de feuilles de vignes, de grappes de raisins, tendues entre les combes et contre-combes détrellés sans commencement ni fin, pour formes cadre, lissère et clôture d'une impeccable forme de caractères Bordmer. Rinceaux. Emoulement. On est en plein délire du superflu. Est-ce cela l'économie?"(97). Al intentar reconciliar la grafía se manifiesta en el significante la "angustia neurótica de la separación", que los decadentes proyectan hacia la castración/decapitación. La crisis

económica del fin de siglo vuelve a los individuos sobre su individualidad, y en ella sobre sus perversiones personales, entre las que la homosexualidad es central y junto a ella la angustia de la castración: "Ce qui fascine dans l'oeuvre c'est le fantasme refoulé de l'artiste, ici un fantasme où les angoisses castratrices('crever les yeux' est encore un symbole commun) s'associent à la féminité redoutable"(98).

Castración y degollación son fenómenos psíquicos unidos a lo diabólico de la femineidad fatal; su aparición en los sueños, por consiguiente, es frecuente. Los escritores buscan exorcizar esa situación mediante la escritura. "Mais ce n'est pas un pur et simple retour à l'inspiration qui dictait la sainte Dorothée de Swinburne. Les insomnies de Lorrain ressemblent à celles de ses propres personnages. Et l'on aura noté son désir de s'en délivrer par l'acte d'écrire. Ainsi, que la hantise de la décollation accompagne, dans une sorte d'alternance, la corruption ou la pureté, elle n'en impliquerait pas moins, en filigrane, une volonté d'exorcisme par l'écriture qui pourrait bien constituer le troisième niveau du mythe et qui rejoint du même coup une des préoccupations fondamentales d'Odilon Redon"(99). Esa voluntad de exorcismo se transmite en Redon a la pintura donde, "la tête coupée contrôle le discours entier de Redon. Hantise. Elle 'dessine un cauchemar multiforme et sans rêve'. Constante polysémique. Elle est obsession de la castration, comme aveuglement du sens sexuel. Elle est effroi de la mort. Elle est la pensée qui paraît survivre à cette mort. Elle chiffre la jouissance brisée. Insatisfaite. Orphée, supplicié par passion, s'inscrit dans une structure dramatique de l'imaginaire"(100). Efebismo, degollación, castración

nos conducen a la presencia del masoquismo y del sadismo entre los decadentes. "Comme l'a écrit Péladan en 1884, 'le sadisme est une invention de M. Huysmans il consiste à mettre la cruauté dans la débauche'; le vrai sadisme, au contraire, 'place le plaisir érotique sous la dépendance de la souffrance d'autrui'. Quant à ce que dit Péladan, on ne saurait lui reprocher qu'une mauvaise lecture de Zola, autrement sa formule est exacte. Les 'temps nouveaux' dont parle Zola se caractérisent en l'occurrence par cette tendance vers une jouissance perverse dans les cruautés de la débauche. Il ne s'agit pas ici du 'vice anglais' mais d'une cruauté plus raffinée et purement psychologique, celle qui consiste à dominer et à manipuler autrui de façon impérieuse et consciente pour se procurer du plaisir. L'inversion des rôles sexuels traditionnels y sera pour quelque chose, ainsi que le fait de se servir d'un autre comme d'un objet. Recrée Saccard, comme plus tard Juliette Meuriot, ne se contentera pas de glisser vers l'amour interdit. Au contraire, elle met une volonté virile dans la recherche active de ses plaisirs et dans l'assouvissement de ses désirs, témoignant ainsi d'une nature incarnée par l'homme hanté de sa propre faiblesse sous les traits de la femme insatiable, sorte de vampire psychologique"(101). La orientación final del sadismo/masoquismo de los decadentes se traduce en vampirismo sexual. Para Jean de Palacio el origen literario del vampirismo sexual hay que buscarlo en Dante, concretamente en el capítulo XXVIII de la "Divina Comedia", donde aparece el suplicio de la decapitación.

El mismo Jean de Palacio cita una amplia relación de mujeres relacionadas con la problemática de la castración/decapitación

tación: Lisabette, Ana Bolena, Judith, Helene, Viviane, François de Rimini, Simonetta Foscari, etc., hasta llegar a Herodías y Salomé. Precisamente estas últimas están ambientadas en el Oriente. Tanto Huysmans como Moreau están obsesivamente fascinados por Salomé. Puvis de Chavannes, en su "La Madelaine au désert"(1869), y Gustave Moreau, en su "Orphée"(1865), se hallan en el centro del ciclo que transcurre de la femineidad prerrafaelista a la femineidad maldita del simbolismo.

"Montage. D'une forme-figue-tabac sur fond de coulisses et roches de lumière. Mouvement de va-et-vient. La perception dialogue avec le perçu. L'objet entretient des rapports avec lui-même. Les mêmes qui se retrouvent dans la 'Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée', l'une des pages où culmine l'imagination de Gustave Moreau(...). Après avoir suscité l'émoi, la déroute, la gêne, le plaisir, l'interrogation, l'effroi, l'enthousiasme, au Champ-de-Mars en 1867(...). Point de mise, bientôt, de la 'génération symboliste'"(102). "L'apparition" de Moreau, pintada hacia 1875, inspira a Huysmans uno de los pasajes más importante de "A rebours". El Oriente de Salomé o de Herodías, en las versiones de estos últimos y de Beardley y de O.Wilde, nos conducen a un Oriente de pedrería, satenes, perfumes y en definitiva de artificio en el cual lejanamente observamos el Serrallo de los orientalistas transmutado en la mujer única, que no múltiple, ahora no dominada, sino dominante. Es la venganza suprema de la seducción del Serrallo oriental. "Il est impossible de se méprendre ici sur la valeur d'exorcisme de ce meurtre, valeur qui est aussi, nous l'annonçons, la signification dernière du mythe, tant au niveau de l'existence qu'à celui de l'écriture. Sur la 'forme jeune et

svelte' du fellah, cette silhouette androgyne 'avec des anneaux d'or aux chevilles' et 'seuile(...) de savant abandon', ou voit encore se profiler l'ombre de la danreuse 'les Salomés dansant devant Hérode, leurs chevilles cerclées de sardoine. Le voyage en Orient, le pèlerinage à Venise ou le descente aux enfers parisiens aboutissent toujours au M de la rue de La Rochefoucauld à l'assassinat considéré comme un des beaux-arts, aux 'têtes saignantes de saint Jean Baptiste et d'Orphée'"(103)

He aquí la Salomé más arquetípica, la de G. Moreau, en un clima de decadencia: la degollación/castración de la Única opuesto al sexo múltiple del Serrallo dependiente del Despota, con los múltiples eunucos vigilando éste. Sarah Bernhardt, viva en el papel de la Salomé olvidada contribuye a hacer vivo el mito de la mujer fatal en el fin de siglo.

NOTAS

- (1) R.BENEDICT. El crisantemo y la espada. Madrid, 1984, p.77.
- (2) D.K.FIELDHOUSE. Economía e Imperio. La expansión de Europa. 1830-1914. Madrid, 1977, pp.226-227.
- (3) G.AITKEN-M.DELAFOND. La collection d'estampes japonaises de Claude Moned. Paris, 1984, p.15.
- (4) C.JUDRIN-M.LAURENT. Rodin et l'Extrême Orient. Paris, 1979, p.19.
- (5) G.AITKEN...Op.cit. p.16.
- (6) Ibídem, p.25.
- (7) C.M.BOWRA. La imaginación romántica. Madrid, 1972, p.34.
- (8) L.RACIONERO. Textos de estética taoista. Barcelona,
- (9) A.K.COOMARASWAMY. La filosofía cristiana y oriental del arte. Madrid, 1980, p.18.
- (10) R.BENEDICT. Op.cit. p.215.
- (11) C.JUDRIN...Op.cit. p.69.
- (12) G.AITKEN...Op.cit. p.21.
- (13) Ibídem, p.26.
- (14) Ibídem, p.27.
- (15) G.NEEDHAM. "Japanese Influence ou French Painting 1854-1910", en G.P.WEISBERG et al. Japonisme. London, 1972.
- (16) A.BEGUIN. El alma romántica y el sueño. México, 1981, 2ªreimpr. pp.99-100.
- (17) Ibídem, p.73.
- (18) C.M.BOWRA...Op.cit. p.74.
- (19) E.CHEVALLIER. "Images contradictoires du Sud: L'Italie vue par les voyageurs du XVIII^{me} siècle", en AA.VV. Le Sud: mythes, images, réalités. Montpellier, 1980, p.492.

- (20) P.LOUYS. Las canciones de Bilitis. Madrid, 1963, pp.314-315.
- (21) J-P. GOUJON-M.C. CAMERO. Pierre Louÿs y Andalucía. Sevilla, 1984, p.13.
- (22) Ibidem, p.15.
- (23) Ibidem, pp.23-25.
- (24) P.LOUYS. Afrodita. Madrid, 1974, p.73.
- (25) P.LOUYS. La mujer y el pelele. Madrid, 1963, p.435.
- (26) El pensamiento sobre el exotismo contrasta la propia existencia de Europa con la del Oriente, aumentando la distancia con el Sur cálido. "La prière des libraires hollandais est à double tranchant: elle souligne l'extraordinaire succès d'un roman 'exotique' -succès qu'il faut exploiter- mais elle peut aussi laisser entendre -et l'avenir le vérifiera- que l'adjectif 'persan' cédera un jour prochain sa place à celui encore parfois, de ces idées qui ont préparé 'La Crise de la conscience européenne', ou réunit deux illusions dont une seulement est apparence, mais dont l'autre n'en est pas moins réelle: il n'y a pas, à proprement parler, d'idée européenne de la Perse- existait-il, d'ailleurs, aux alentours de 1700 une conscience européenne?- mais, selon la formule de P.Hazard, une atmosphère européenne dans laquelle s'insère et se développe une réflexion moins sur le Pense en particulier que sur l'Orient en général". O.H.BONNEROT. "Des lettres persannes aux Nouvelles asiatiques. Regard surcru Sud oriental des XVIII^e au XIX^e siècles", en Le Sud: mythes...Op. cit. pp.386-387.
- (27) M.BIDEAUX. "Voyageurs de l'Age classique: un Sud a inventer", en Le Sud: mythes...Op.cit. pp.513-514.

- (28) A.REINA PALAZÓN. La pintura costumbrista en Sevilla -1830/1870. Sevilla, 1979, pp.30-31.
- (29) Cfr. M.TUNON DE LARA. España: la quiebra de 1898. Madrid, 1986, p.155 y ss.: Desde 1895, Miguel de Unamuno, a título de ejemplo atacaba el concepto de honor tan arraigado en el medio ibérico, y en general mediterráneo. Joaquín Costa clamaba con su '¡Echar siete llaves al sepulcro del Cid!', auténtico manifiesto antitradicionalista. Igualmente en J.MAURICE-C.SERRANO. J.Costa: entre la Restauración y el populismo. Madrid, .
- (30) P.RIVAS. "Un Sud politique? Latinité sociale et fédéralisme méditerranéen entre 1880 et 1915", en Le Sud: mythes... Op.cit. p.462. La diferenciación política y social del Sur frente al Norte tiene argumentos también etnológicos. Citemos, por ejemplo, el concepto de honor ligado en especial a la virtud del sexo femenino. En ambos lados del Mediterráneo el honor prefigura al harén. Cfr. J.PERISTANY. El concepto de honor en la sociedad mediterránea. Barcelona, 1968. J.PITT-RIVERS. Antropología del Honor o la política de los sexos. Barcelona, 1979. J.DAVIS. Antropología de las sociedades mediterráneas. Barcelona, 1984.
- (31) M.RAYMOND. De Baudelaire al surrealismo. Madrid, 1983,p.51.
- (32) "Et l'on ne devrait pas s'etouner qu'à certaines époques, à l'intérieur de certaines littératures nationales et dans des circonstances particulières, des littératures de province, telles des littératures non-canoniques, abondement, momentanément on pendant des siècles, leur position périphérique et accèdent au statut de la littérature centrale ou dominante". L.D'HULST. "Le Sud dans la littérature

- française ou la notion de périphérie en Littérature(1800-1830)", en Le Sud: mythes...Op.cit. pp.456-457.
- (33) E.SAID. L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident. Paris, 1980, p.19.
- (34) Ibidem, pp.102-103.
- (35) F-R. DE CHATEAUBRIAND. Atala/René. Barcelona, 1984, pp. 6-7.
- (36) G.OLIVER. "Introducción", en Chateaubriand. Atala...Op. cit. p.XXIV.
- (37) F-R. DE CHATEAUBRIAND. De París a Jerusalem. Barcelona, 1982, p.145.
- (38) J.L.VIGIL. "Chateaubriand, viajero de sí mismo", en Chateaubriand. De París... Op.cit. pp.6-7.
- (39) F-R. DE CHATEAUBRIAND. De París...Op.cit. p.157.
- (40) Ibidem, p.202.
- (41) G.NERVAL. Le voyage en Orient. Paris, 1980. Introducción de M.Jeanneret,p.19.
- (42) Ibidem, p.31.
- (43) E.SAID. Op.cit. p. 89.
- (44) L.LITVAK. El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913. Madrid, 1986, p.100.
- (45) D.K.FIELDHOUSE. Op.cit. p.139.
- (46) E.V. GONZENBACH. Viaje por el Nilo. Barcelona, 1982, p. 237.
- (47) Ibidem, p.167.
- (48) A.GROSRICHARD. Estructura del harén. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico. Barcelona,1981, pp. 107-108.

- (49) *Ibidem*, p.152.
- (50) A.BÉGUIN. *Op.cit.* p.28.
- (51) *Ibidem*, pp.204-205.
- (52) *Ibidem*, p.108.
- (53) M.PRAZ. Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales. Caracas, 1976, pp.151-152.
- (54) M.ABDO HATAMLEH. El tema oriental entre los poetas románticos españoles del siglo XIX. Granada, 1972, p.30.
- (55) *Ibidem*, pp.58-59.
- (56) *Ibidem*, pp.176-177.
- (57) ABDELLAH DJBILOU. Diwan modernista. Una visión de Oriente. Madrid, 1986, p.18.
- (58) Ch.BAUDELAIRE. El arte romántico. Madrid, 1977, p.314.
- (59) A.BÉGUIN. *Op.cit.* p.470.
- (60) R.L.DELEVOY. Le symbolisme. Genève, 1982, p.12.
- (61) M.PRAZ. *Op.cit.* p.18.
- (62) M.BUTOR. "À propos des 'Voyages' de Flaubert", en *La Nouvelle Revue Française*, nº371. Paris, décembre, 1983, p.61.
- (63) *Ibidem*, p.61.
- (64) FLAUBERT. La tentación de San Antonio. México,
- (65) CHATEAUBRIAND. *De París...* *Op.cit.* p.213.
- (66) M.BUTOR. *Op.cit.*, p.70.
- (67) G.FLAUBERT. Salambó. Madrid, 1984, pp.211-212.
- (68) M.BUTOR. *Op.cit.* p.68. Butor se refiere a la influencia que ejerció sobre el joven Flaubert la visita al Museo Etnológico de Nantes: "Lorsque Flaubert visite le musée de Nantes, il est particulièrement intéressé par deux objets ethnographiques qui sont comme les emblèmes de la

sauvagerie qu'il cherche. S'il se montre insensible à la poésie de l'image populaire, il se montre remarquablement apte pour son époque à saisir la beauté de certaines épaues d'horizons lointains. 'La belle chose qu'une tête de sauvage!. Je me souviens de deux qui étaient là, noires et luisantes à force d'être banquées, superbes en couleurs brunes, avec des teintes d'acier et de vieil argent. La première(celle d'un Indien du fleuve des Amazones) porte des dents qu'on lui a enfoncées dans les yeux; parée d'ornements d'un goût inouï, comonnée de toutes sortes de plumages, et les gencives à un, elle grimace d'une façon horrible et charmante; à côté sont suspendus les colliers bigarrés de plumes d'oiseaux qu'autrefois dans la savane, lorsqu'elle criait et reuneait, elle a pris sur les ennemis vaincus; les collins sont nombreux, ce qui prouve qu'était un brave qui avait expédié beaucoup d'âmes à Areskoui, car ces petites choses -là sont l'inverse de nos médailles de sauvetage". M.BUTOR. "À propos des Voyages de Flaubert", en La Nouvelle Revue Française, n° 370, Paris, 1983, pp.104-105.

- (69) M.SCHWOB. El rey de la máscara de oro. Madrid, 1977, p.45.
- (70) E.FROMENTIN. Dominique. Barcelona, 1984.
- (71) D.BRAHIMI. "Au Sud du Sahel, le Sahara de Fromentin", en Le Sud: mythes... Op.cit. p.504.
- (72) Ibidem, p.499.
- (73) A.BOYER. Rimbaud en Abyssinie. Paris, 1984, pp.36-37.
- (74) Ibidem, pp.123-124.
- (75) Ibidem, p. 127.
- (76) Ibidem, p.307.

- (77) *Ibidem*, p.79.
- (78) *Ibidem*, p.213.
- (79) *Ibidem*, p.242.
- (80) *Ibidem*, p.302.
- (81) A.RIMBAUD. Cartas abisinias. Barcelona, .
- (83) M.STEVENS. "Western Art and its Enconter with the Islamic World", en AA.VV. The Orientalists. London, 1984, p.18.
- (84) A.GROSRICHARD. *Op.cit.* pp.189-190.
- (85) M. STEVENS. *Op.cit.* p.19. Esa destrucción y/o aculturación temprana en Argelia se funda en la particular ideología que generó la colonización de este país: "Argelia engendró la presunción entre los soldados y los administradores del ejército de que no era posible ninguna paz permanente con un estado islámico invicto, y que el éxito de la colonización en los países tropicales dependía de la conquista inicial y la disolución de todas las organizaciones políticas y militares indígenas". D.K.FIELDHOUSE. *Economía... Op.cit.* p.125.
- (86) M. STEVENS. *Op.cit.* p.20.
- (87) *Ibidem*, p.19.
- (88) *Ibidem*, p.21.
- (89) *Ibidem*, p.21.
- (90) *Ibidem*, p.17.
- (91) R.L.DELEVOY. *Op.cit.* p.36.
- (92) *Ibidem*, p.71.
- (93) *Ibidem*, p.90.
- (94) BARBEY D'AUREVILLY. Las diabólicas. Barcelona, 1975, 2ªed. pp.20-21.
- (95) J.P.GUILLERM. "L'expérience de la peinture selon quelques

- textes décadents", en REVUE DES SCIENCES HUMAINES, vol. XXXIX, n°153, janvier-mars 1974, Paris, p.26.
- (96) R.L.DELEVOY. Op.cit. p.164.
- (97) Ibidem, p.147.
- (98) J.P.GUILLERM, p.24.
- (99) J.DE PALACIO. "Motif privilégié au jardin des supplices: le mythe de la décollation et le décadentisme", en REVUE DE SCIENCES HUMAINES, vol.XXXIX, n°153, p.51.
- (100) R.L.DELEVOY. Op.cit. p.63.
- (101) S.VIA. "Une phédre décadente chez les naturalistes", en REVUE DE SCIENCES HUMAINES, vol.XXXIX, n°153, p.31.
- (102) R.L.DELEVOY. Op.cit. pp.22-23.
- (103) J.DE PALACIO. Op.cit. p.56.

CAPÍTULO III

EL PACÍFICO, DE PIGAFFETA A GAUGIN.

I.- EL PACÍFICO VISITADO: DE FIGAFETTA A BOUGAINVILLE.

Es bien sabido que el descubrimiento americano distrajo a los españoles del cometido inicial colombino: la búsqueda de una nueva ruta para las muy valoradas especias. Pero no por ello cayó en el olvido total dicha búsqueda. Se intentó encontrar un paso por Panamá después de que Nuñez de Balboa descubriese el Pacífico el 25 de septiembre de 1513 bautizándolo como Mar del Sur. Luego se exploró un estrecho más hacia el Sur, que en principio erróneamente se creyó podría ser el Mar de la Plata. El motivo de las especias volvió a ser el instigador de la expedición de Magallanes(1519). "Era sobradamente conocido en España y en Europa el hecho de que los portugueses realizaban un pingüe negocio comerciando con el clavo, la canela, la pimienta y otras especias, que obtenían de la India y otras tierras orientales, como Malaca, Sumatra y Java. También sabían los Reyes de España, por noticias que se conseguían de los marinos portugueses, a pesar del secreto con que los guardaban los monarcas de Portugal, que existían otras islas, llamadas las Molucas o Malucas o el Maluco, muy al oriente de Europa(y quizás al oeste de la línea de demarcación;por tanto, correspondientes a España), a las que todavía no habían llegado los portugueses"(1). Según C.Prieto ahí reside la premura de la Corona española por armar una escuadra que tomase posesión de estas islas antes que los portugueses. Al respecto de esta expedición, capitaneada por Magallanes y culminada tras la muerte de éste por Elcano, tenemos el testimonio de uno de sus participantes, Antonio de Pigafetta, quien alcanzó fama por su relato de la gesta en las cortes de España, Francia, Portugal, y Roma. En ese paseo por las cortes citadas in

formó de palabra, siguiendo la vieja tradición medieval; sin embargo cuando pretendió inmortalizar, según su propia confesión, su gesta en forma de libro no habría de encontrar quien le costeara la edición. "La visita al Papa, si bien en principio amistosa, no tuvo sin embargo las ventajas que Pigafetta esperaba. El modesto tratamiento que logró en el Vaticano, no satisfizo su ambición, ni menos la renuencia papal a ordenar y sufragar los gastos de la edición de su diario que entretanto, fines de 1524, había terminado de redactar y sacado algunas copias manuscritas. Las posteriores gestiones del autor que habrá de deambular, además de Roma, por Venecia y Mantua, también resultaron inútiles(...). El destino le había deparado la suerte de regresar sano y salvo de la más grande epopeya de todos los tiempos; le había cabido compartir su gloria y su éxito; pero tras las rosas venían las espinas: el pronto olvido de los poderosos y ese penoso peregrinar"(2). Es evidente que pasado el primer "shock" primaron los intereses político-económicos sobre la aventura: Antonio Pigafetta fue olvidado mientras la exploración del Pacífico continuaba a lo largo de todo el siglo XVI, a manos españolas fundamentalmente. Los Loaisa, Alvaro de Saavedra, Villalobos, De la Torre, Legazpi, Arellano y otros, descubrirían las Marshall, las Carolinas, las Marianas, Nueva Guinea, las Cook, etc. Portugal e Inglaterra también tuvieron una pequeña participación, la primera en el descubrimiento de las Molucas, disputadas con España hasta su venta por Carlos V, y la segunda en el periplo del famoso filibustero F.R. Drake.

En el siglo XVIII el Pacífico vuelve a ocupar un importan

te espacio entre los europeos movidos ciertamente por el afán de aventura y el deseo de verse perpetuados en la memoria histórica, pero cómo no, también por deseos civilizatorios. Si uno de los viajes más afamados del XVIII al Pacífico, el de Bougainville, no fue un modelo de empresa colonizadora(3), sin embargo fue un gran impacto en los Salones ilustrados con su paradisíaca Tahití, paradigma desde ahora para siempre del "buen salvaje". Tahití se convierte de esta guisa en el centro especular de los debates ideológicos de la Ilustración. He aquí la descripción del Edén: "Me creía transportado en el jardín del Edén: recorriamos una planicie tapizada de césped, cubierta de hermosos árboles frutales y recortada por riachuelos que mantienen un frescor delicioso, sin ninguno de los inconvenientes que conlleva la humedad. Un pueblo numeroso disfruta de los tesoros que la naturaleza ha volcado a manos llenas sobre él. Nos encontramos con grupos de hombres y mujeres sentados a la sombra de los vergeles: todos nos saludaban amistosamente; los que nos encontrábamos por los caminos se hacían a un lado para dejarnos pasar; en todo lugar veíamos reinar la hospitalidad, el reposo, una dulce alegría y todas las apariencias de felicidad"(4). Paradójicamente el mismo Bougainville, después de describir la ausencia de guerra entre los nativos de la isla, dice: "Están casi siempre en guerra con los habitantes de las islas vecinas(...). La guerra se hace entre ellos de una forma cruel. Según lo que nos ha contado Aotomou matan a los hombres y los niños machos que cogen en los combates; le arrancan la piel de la barbilla con la barba, lo que llevan como un trofeo de victoria"(5). Empero, no es sólo la

guerra, entre la edénica descripción inicial y el final del Viaje de Bougainville media un abismo: "He dicho anteriormente que los habitantes de Tahití nos dieron la impresión de vivir con una felicidad digna de envidia. Los habíamos creído casi iguales entre ellos, o por lo menos disfrutando de una libertad que no estaba sometida más que a las leyes establecidas para la felicidad de todos. Me equivocaba, la distinción de rangos está muy marcada en Tahití, y la desproporción es cruel. Los reyes y los grandes tienen derecho de vida o de muerte sobre sus esclavos y siervos; estaría incluso tentado de creer que tienen también ese barbaro derecho sobre las gentes del pueblo que ellos llaman tata-einou, hombres viles; de todas formas es cierto que es de entre esta clase infortunada que cogen sus víctimas para los sacrificios humanos. La carne y el pescado están reservados para la mesa de los grandes; el pueblo vive únicamente de verduras y frutas. Hasta en la forma de iluminarse por la noche se diferencian los estados y la clase de leña que arde para las gentes importantes no es la misma que la que el pueblo tiene derecho a utilizar(...)"(6). Y continúa Bougainville haciendo descripción detallada de las relaciones sociales y sus grandes diferencias. Esa paradoja se traslada a los propios receptores de Bougainville: los ilustrados. Rousseau había escrito casi veinte años antes su "Discurso sobre la desigualdad de los hombres", origen de su "estado de naturaleza"(7). Bougainville, con su viaje publicado en 1771, es el primer viajero culto al entender rousseauniano, cuando recomendaba que unieran sus fuerzas un hombre sabio y un hombre rico para llevar a cabo semejante empresa. Diderot opuesto a la interpretación rousseauniana del estado de

naturaleza y el estado de civilización, bebe en el "Suplemento al viaje de Bougainville", publicado en 1772, de la paradoja del viajero antes citada: ¿Es Tahití el Edén, ese punto neutro de la historia, la plasmación definitiva del u-topos (no-lugar) de localización exótica?. En Diderot late en definitiva, el propio Rousseau: "¿Hay que civilizar al hombre o hay que dejarlo abandonado a su instinto?(...). Si os proponéis ser su tirano, civilizadlo; envenenadlo como mejor podáis con una moral contraria a la naturaleza; ponedle trabas de toda clase; interceptar sus movimientos con toda clase de obstáculos; atadlo a fantasmas que lo atemoricen; eternizar la guerra en el interior de la caverna y que el hombre natural esté siempre encadenado a los pies del hombre moral. ¿Queréis que sea libre y feliz?. No os metáis en sus asuntos: bastantes incidentes imprevistos se encargarán de conducirlo a la luz y a la depravación; tened para siempre la seguridad de que no fue para vos sino para ellos mismos por lo que aquellos sabios legisladores os amasaron y os manipularon como lo fuisteis. Apelo a todas las instituciones políticas, civiles y religiosas: examinadlas profundamente; o me equivoco mucho o vereis a la especie humana plegarse, siglo tras siglo, bajo el yugo de un puñado de tunantes que se habían prometido imponerle"(8). Finalmente Diderot acaba siendo epicureamente acomodaticio y aceptando la doble faz del sacerdote que hace el amor a las tahitianas por "no contrariar la costumbre", mientras se repite "¡Pero mi religión, mi Estado!". Es el doblamiento del comediante burgués, del colonizador-explorador dieciochesco en una singular relación de atracción-repul

sión sobre lo primitivo, arquetipizado en el pacífico tahitiano: "Baste un ejemplo para poner en clar el doble funcionamiento del modelo neoclásico-romántico, el del salvaje tahitiano del 'Supplement...'. Este salvaje es el jefe de una tribu que no conoce el tabú sexual. Diderot lo describe 'científicamente', es decir, a partir de los datos reales del colonizador Bougainville, en contraposición al salvaje 'racionalista' del 'Segundo Discurso' de Rousseau. El tal salvaje se describe como un Adonis libre y 'romántico', es decir, entregado a la libre expresión de sus instintos y sentimientos, en contraposición al hombre civilizado, exangüe y moralista (el sacerdote de la expedición, con quien dialoga). Pero en la lectura aparece un segundo nivel(...): la libre copulación es el resultado de la necesidad social, y no de la defensa de las libertades; si no existe tabú sexual es porque la isla está amenazada por enemigos más numerosos y debe repoblarse rápidamente si quiere sobrevivir(...). El aspecto natural y romántico del salvaje se complementa y se acumula con el aspecto utilitario del moralista grecolatino que lucha por la razón de estado. Un solo signo, el primitivo, tiene los significados opuestos pero complementarios"(9). Vemos, pues, que en la propia naturaleza del discurso de Diderot, el primitivo superficialmente rousseauiano esconde dentro de sí al neoclásico burgués, al sacerdote: no se trata de una hipocresía completamente escindida: se trata del triunfo del hombre utilitario.

El capitán Cook diferenciando en su periplo muy poco, y siendo contemporáneo de Bougainville, ya es otra óptica. Con su

relato, Tahití se consagra cual isla utópica (la isla aislada, ¡qué mejor topos para la utopía exótica!). A lo largo de sus tres viajes, de 1768 a 1780, Cook visita en todos ellos Tahití. Pero, ¿qué motivo mueve a Cook a realizar estos viajes exploratorios que acabarán con su propia vida cuando en 1780 sea atacado por los nativos de las islas Sandwich (Hawai)? Dice en el diario de su primer viaje: "Esta clase de trabajo sería insoportable si no conllevara al placer de ser el primero en hacer un descubrimiento, aún cuando no dé a conocer más que una tierra desnuda o de altos fondos, particularmente en partes del mundo tan alejadas y escaseando las provisiones y careciendo de lo necesario" (10). En ese afán por descubrir Cook se muestra mucho más pragmático que Bougainville, en definitiva mucho más íntegramente colonizador: sostiene la importancia de la precisión geográfica de las descripciones de los nuevos descubrimientos y en el segundo y tercer viajes va dejando los rastros civilizatorios en forma de animales y plantas domesticadas en las islas del Pacífico, con el ánimo de comenzar civilizando por el lado animal/vegetal. En la introducción a su segundo viaje acomete de nuevo el porqué de sus expediciones: "Es un trabajo destinado a informar y no solamente a divertir, y en cual, en su opinión, la fidelidad y la falta de rodeos compensan la falta de adornos" (11). En esa óptica la descripción que hace de Tahití en el primer viaje pretende ser lo más empírica posible, y ausente de valoraciones, incluso cuando trata de los usos y costumbres. Ni por un momento los opone como Bougainville al hombre europeo y actúa ciertamente a golpe de colonizador frente a los tahitianos: "Durante casi toda la jornada tuve en mi camarote un

aeri de este tipo y le hice obsequios al igual que a sus ami
gos, que no eran pocos. Al final se le sorprendió cogiendo co
sas que no le pertenecían y que hacía pasar a otros por el al
cázar de popa. Me llegaron muchas quejas, lo mismo sobre los
que se hallaban en el puente, y les hice echar a todos del na
vío. Mi huésped se apresuró en marcharse. Su conducta me ha-
bía exasperado hasta tal punto que, cuando lo tuve a una cier
ta distancia, le disparé dos tiros de fusil por encima de su
cabeza; entonces dejó su embarcación para lanzarse al mar; en
vié un bote para recoger el suyo, pero a medida que este bote
se acercaba a la ría los indígenas comenzaron a bombarlo con
piedras. Algo inquieto por su seguridad, subí yo mismo a otro
bote para proteger al primero y ordené que un gran cañón car
gado de balas hiciera fuego sobre la costa, lo que logró el
efecto de dispersarles a todos"(12). El tema del canibalismo
es uno de los descubrimientos claves del Segundo Viaje, que
previamente Bougainville había obviado aún reconociendo la
existencia de sacrificios humanos; Cook se refiere a los neo
zelandeses, quienes llegaron a comerse a diez de sus hombres
en ese viaje, y dice del canibalismo: "Esta costumbre de co
merse la carne de los enemigos caídos en batalla(...) se ha
transmitido sin duda de unos a otros desde el origen de los
tiempos y, como bien se sabe, no es nada fácil apartar a una
nación de sus antiguas costumbres, por muy salvajes e inhuma
nas que sean, particularmente si esta nación no tiene ninguna
clase de comunicación con pueblos extranjeros, pues es por es
te medio como ha sido civilizada la mayor parte de la raza hu
mana"(13). Ni siquiera ante esto presenta una reflexión nota
ble. Un elemento en común hay, sin embargo, entre sus expedi

ciones y las de Bougainville: la ida de nativos a Londres y París respectivamente, los cuales vinieron a corroborar, sobre todo en los salones de la segunda ciudad, la imagen del "buen salvaje", aunque no dejara de provocar sus controversias respecto a su grado de inteligencia, lo que fue recogido convenientemente por Diderot en el Suplemento. La imagen que ya circula por Europa de la sociedad tahitiana/polinesia es la de una sociedad "fría", sin conflictos irresolubles, incluso el propio canibalismo que a pesar de su horror no deja de ser una costumbre. Y no obstante Tahití es más edénica, es hospitalaria, diferente del resto de Polinesia. Obviamos en esta ocasión el "caso Robinson", de principios del XVIII, acaecido realmente en Oceanía, por tener una orientación principalmente filosófica más que exotista.

II.- OCEANÍA EN LA LITERATURA: DE MELVILLE A LOTI.

Medio siglo después de Cook un grumete del ballenero "Acushnet", desembarca en las Islas Marquesas y deserta acompañado por un compañero de aventuras. Estamos en julio de 1842 y el personaje es H. Melville; la isla es Nuhekeva. "Y así vemos ahora a Melville en medio del Pacífico. En verdad a traspasado la línea de un horizonte. Se encuentra en otro mundo. En otra época. Retorna a los días de épocas pretéritas, a los días de las palmeras, de los lagartos y de los utensilios de piedra. La edad de piedra resplandeciente de sol"(14). Melville piensa en la vida salvaje en términos de idealización exotista antes de partir: "¡Las Marquesas!. Qué extrañas visiones de cosas exóticas evoca este solo nombre. Hourís desnudos, festines caníbales, bosquecillos de cocoteros, arrecifes

de coral, jefes tatuados y templos de bambú; valles llenos de sol plantados de árboles del pan; piraguas esculpidas, danzando en las rielantes aguas azules; bosques salvajes guardados por horribles ídolos; ritos paganos y sacrificios humanos"(15). Esta aventura deseada de Melville, es la plasmación decimonónica de lo que J.M. Bardavío llama la crisis del espacio ignoto, de un mundo en trance de ser completamente explorado, pero que aún admite al aventurero en sentido estricto, que va allende los mares, tras un nombre evocador de riesgos y paraísos, a vivir su ciclo. Ello lo basa Bardavío en el pacto interior del artista-aventurero consigo mismo: "El hecho aventurístico trascendente reside en una soldadura racional, personal, interna e indisoluble entre la voluntad y la aventura, de forma que cualquier acto se impregne de la huella de esa alianza físico-moral. Tal decisión supone por un lado la multiplicación de lo problemático y al mismo tiempo la instauración de un ideal. Desde ese momento no importa tanto vencer, sino no desfallecer, no traicionar el pacto interior"(16). La aventura melvilliana transcurre entre una tribu de canibales de Las Marquesas. Previamente a su huida del ballenero, Melville se pregunta por la felicidad y la razón del progreso en un sentido filosófico-vitalista: "¿No sería quizás el salvaje el más feliz de los dos?"(17). La balanza se va inclinando decididamente a lo largo del libro a favor de lo salvaje. Esa existencia ideal la funda Melville siguiendo a Rousseau y al pensamiento ilustrado en la ausencia de enfermedades entre otras cosas; la existencia de éstas aparece como un mal civilizatorio. Cita el "mal francés" que adjudica Melville a los

hombres de Bougainville -éste al final de su viaje protesta-
 ba por esa imputación y la achacaba a los ingleses, llamándo-
 le "mal inglés"- . Melville considera fatal el abrazo entre ci-
 vilizadores y salvajes para éstos últimos, que así han visto
 perdidas las esperanzas de un intercambio igual: "¡Pueblo
 desdichado! ¡Me estremezco al pensar en la transformación que
 unos pocos años van a producir en su existencia paradisíaca!
 ¡Y probablemente cuando los vicios más destructores, y las
 peores aportaciones de la civilización hayan alejado del valle
 toda la paz y la felicidad que antes reinaban, los magnánimos
 franceses proclamarán al mundo que las islas Marquesas han si-
 do convertidas al cristianismo!"(18). Con este alegato salva
 en algo la labor civilizatoria, aunque sin duda permanezca:
 "¡Qué se quiera civilizar a los salvajes, de acuerdo; pero ci-
 vilicemoslos con beneficios, y no con males; y suprimase la
 idolatría pero sin destruir a los idolatras!". Y dice en otro
 lugar: "En un estado primitivo de la sociedad, los goces de la
 vida, si bien limitados y simples están distribuidos entre mu-
 chos y se mantienen puros, pero la Civilización por cada ven-
 taja que aporta, tiene centenares de calamidades en reserva"
 (19). El descubrimiento del canibalismo real por Melville no
 le lleva a renegar de Polinesia sino a huir por su propio bien;
 incluso admite cierta cortesía en los polinesios al negar in-
 sistentemente las prácticas antropófagas: "Los polinesios sa-
 ben que los europeos detestan esa costumbre y, por lo tanto,
 niegan invariablemente su existencia, y con la habilidad pe-
 culiar de los salvajes, se preocupan de ocultar cualquier ves-
 tigio de ella"(20). La seducción de los mares del Sur atrae

a partir de estos momentos a los escritores y aventureros románticos que hacen paradigmáticos a Cook y a Bougainville, olvidando a los españoles del siglo XVI, en una singular carrera por colonizar Oceanía, en la cual la parte del mal la representarán ingleses o franceses alternativamente, dependiendo de la nacionalidad del observador -Melville, v.gr., ataca sin desmayo a lo largo de su libro la reciente colonización de las Marquesas en 1842 por los franceses-; el nativo es fácilmente doblegado por sistemas harto conocidos, expeditivos o económicos, tanto da.

El imperialismo de la segunda mitad del siglo XIX está en su auge, y quién mejor que la polivalente figura de Jules Verne para ilustrarnos sobre la relación entre esta fase del desarrollo político-económico mundial y la literatura exotista. En "Les enfants du capitaine Grand", "L'île à hélice", "Mistress Branican" y "Les frères Kip", Oceanía está presente aunque sea de una manera tangencial. "Los 'Voyages extraordinaires' fueron escritos en el último tercio del siglo XIX, cuando terminan los grandes viajes de exploración del mundo. La mayoría de los Mondes connus et inconnus están pasando de la segunda a la primera categoría. Julio Verne, como la burguesía francesa de su época, tiene de las demás poblaciones del globo terrestre una visión mucho más completa y exacta que los hombres de las generaciones precedentes. Sin embargo, cuando intenta definir esas sociedades lejanas en relación con aquella a la cual pertenece lo hace al mismo tiempo en términos de 'buenos salvajes' y 'malos salvajes'"(21). Para Jean Chesnaux en J. Verne se reproduce la ideología ilustrada de Diderot, añadiéndole los clisés etnocentristas y racistas de los au-

tores baratos del XIX, que escribían del "peligro amarillo" y el "mal salvaje". Sin embargo, "el racismo de Julio Verne, su actitud despreciativa, parece expresarse a menudo de una manera diferencial: se aplica más a las capas dirigentes y a las aristocracias tribales que a los pueblos de África y Oceanía en su conjunto"(22). En el fondo, observa Chesneaux, Verne aspira a un igualitarismo que las sociedades tribales niegan. Además, la obra de Verne, ha creado la figura del anticolonialista en el capitán Nemo, aunque dicho anticolonialismo tenga que traducirse en muchas ocasiones por antianglosajonismo: "El genocidio colonial es atacado de frente sólo cuando lo perpetran los ingleses. Los movimientos nacionales de resistencia a la colonización (maoríes, cipayos, peruanos) son elogiados sólo cuando se dirigen contra los ingleses o contra el rigor de los españoles"(23). Verne ataca a Inglaterra no por chauvinismo sino por considerarla fuente del imperialismo. No olvidemos que entre 1850 y 1860 se producen insurrecciones maoríes en Nueva Zelanda contra la dominación inglesa. Verne tampoco duda del progreso, como Melville o los ilustrados, más bien lo integra en una especie de socialismo saint-simoniano. "Para todos estos héroes vernianos se trata de una explotación sabia, regulada, fraternal del globo, dirigida por el poder científico, según la fórmula empleada desde 1825 por 'Le Producteur', primer periódico de los saint-simonianos" (24). Cree que las relaciones del hombre con la naturaleza son modificables sin alterar la naturaleza de aquella.

La extensión de la ley del hombre occidental -el colonialismo en definitiva- se opone a la aventura, según nos dice

Bardavío: "La ley actúa en el texto aventurístico como un cáncer. Desintegra la síntesis, enmudece al verbo, lo impide todo"(25). Con el mito devenido de la aventura y del texto, la comunidad revive los espacios ignotos, pero también exorciza las actitudes anti-ley, por más que la propia aventura sea una transgresión de la ley; está clara la máxima tensión que alcanza en este punto la paradoja. R.L. Stevenson será uno de esos autores de novelas de aventuras que atraído por el Pacífico se establecerá en las Hawaii en 1889. Pronto establecerá relaciones íntimas con el rey de las Hawaii: "Stevenson y él se hicieron grandes amigos y encontraron su más sólido terreno de entendimiento en las tradiciones y leyendas polinesias. El rey era una mina de información acerca de estos temas. Su pensamiento favorito era delinear la historia de su raza, que caía rápidamente en el olvido, y penetrar la oscuridad que le rodeaba en su mayor parte"(26). Pero el interés de Stevenson, al menos literario, no está centrado en los indígenas sino en aquellos europeos artifices de la colonización. El Pacífico, en el fin de siglo, será también, la lucha con el medio: "Por todo el mundo insular del Pacífico, hombres dispersos, que pertenecen a las innumerables razas europeas y prácticamente a todos los estratos sociales, se afanan en múltiples actividades y propagar sus enfermedades. Unos prosperan, otros vegetan. Algunos han coronado las gradas de un trono y poseído islas y amadas, otros han de casarse para poder vivir; una dama corpulenta y jovial, de color chocolate los mantiene en completa ociosidad y, vestidos como los nativos, pero conservando aún algún rasgo extranjero en el porte o en los andares, luciendo tal vez alguna reliquia (como un monóculo) del ofi-

cial que fueron, se arrellenan en los porches, bajo las hojas de palma, y deslumoran a sus auditorios isleños con recuerdos de cabaret. Pero aún quedan otros menos dúctiles, menos hábiles, menos afortunados, o menos viles quizás, a los que, incluso en estas islas opulentas, sigue faltando el pan"(27). Es una lucha de miserables europeos marcada por el destino, con los canacas de comparsas, lo que Stevenson nos ofrece en "Bajamar"; es su visión de Oceanía.

Jack London amplía la visión tenebrosa del medio, de Oceanía, acercándola a la de la propia África: la idea de los hombres a la deriva marcados por el "fatum" es cara al decadentismo finisecular. El "whisky" es un apoyo único de los colonizadores como lo era de London, aunque no era preciso para marcar a los europeos de Oceanía. "Era inconcebibles que semejante desarrapado pudiera ostentar la más alta dignidad de la isla"(28). Otras veces es la Voluntad de vencer la que ilumina a sus torturados personajes: "Los pobres misioneros, atacados por la fiebre, trabajaban arduamente esperando que el fuego de Pentecostés iluminara las almas de los salvajes. Pero los canibales de las Fidji se resistían a dejarse civilizar mientras tuvieran provisiones abundantes de carne humana"(29). El estigma mayor transmitido por el medio será la lengua, tema central de "El Sheriff de Kona". La naturaleza de la añoranza de estas islas para London, está en las antípodas del "bon sauvage" rousseauiano; las Salomón, por ejemplo, son temibles por las enfermedades -dientería, fiebre y enfermedades cutáneas- y por los salvajes antropófagos, "y sin embargo hay blancos que han vivido más de veinte años en las Sa

lomón y sienten añoranza al marcharse para siempre. Para vivir en ellas basta ser cuidadoso y... tener suerte. Pero también hay que ser de un temperamento especial. El hombre ha de llevar impreso en su alma el sello de la inmortalidad del blanco. A de ser inevitable. A de tener cierta magnífica indiferencia frente a los azares adversos, cierta colosal autosatisfacción y un egoísmo racial que le convenza de que un blanco vale durante la semana más que mil negros y que en los domingos supera a los dos mil. ¡Ah!, y otra cosa: el blanco que quiere ineludible, no solamente ha de despreciar las razas inferiores y creerse alguien, sino que ha de carecer de imaginación. No debe aspirar a comprender los institutos, costumbres y procesos mentales de los negros cimarrones, amarillos y mestizos, porque no es ni ha sido nunca así como la raza blanca se ha abierto paso en el mundo"(30). Estamos ante la imagen del colonizador duro y sin seso.

El autor exotista Pierre Loti, nos ofrece otra imagen del Pacífico vivida en su propia carne e idealizada conforme al ideal adolescente de las novelas de aventuras y a la tardía idealización rousseaniana de Tahití. Hay un intento importante, por parte de Loti, para hacer absolutamente verosímil su aventura, de ahí "le caractère hybride de l'oeuvre, participant à la fois du roman, du récit de voyage, du journal intime, sans être rien de tout cela"(31). Para nuestro estudio el factor principal lo constituye la distancia existente entre primitivo y civilizado, que para Loti es irreductible: "Je regardais ces indigènes comme des inconnus, -pénétré pour la première fois des différences radicales de nos races, de nos idées et

de nos impressions; bien que je fusse vêtu comme eux, et que je comprisse leur langage, j'étais isolé au milieu d'eux tout autant que dans l'île du monde la plus déserte"(32). Para Lefèvre, P. Loti es el primer escritor exotista propiamente dicho, abriendo camino con su idilio tahitiano. "L'inquiétude, añade, d'un monde bouleversé par la tempête, le désir d'évasion résultant de cette inquiétude, ont donné à l'Exotisme littéraire un essor imprévu"(33). Estamos en el fin de siglo y el exotismo va a colar hondo. Loti previamente había trabajado en la novela orientalista. En ese horizonte tiene un paradigma, el del "desenfreno asiático", la lujuria en definitiva. "Sumergiéndose deliciosamente en el libertinaje asiático, el teniente Loti(protagonista de "Aziyadé") huye de las instituciones morales de su país, de su cultura, de su civilización(...). Loti I(actor) parece morir de la muerte de Aziyadé pero Loti II (autor) toma su puesto; habiendo despachado noblemente al teniente, el autor continuará describiendo ciudades, en Japón, en Rusia, en Marruecos, es decir continuará señalando, poniendo balizas(por medio de discursos-emblemas) al espacio de su deseo"(34). En esa línea Loti escribe "Le mariage de Loti", narrando teóricamente su estancia en Tahití y su casamiento con una vahiné. Una vez más el desenfreno sexual y existencia idealizada: "En Océanie, le travail est chose inconnue. Les forêts produisent d'elles-mêmes tout ce qu'il faut pour nourrir ces peuplades insouciantes, le fruit de l'arbre à pain, les bananes sauvages, croissent pour tout le monde et suffisent à chacun. Les années s'écoulent pour les tahitiens dans une disiveté absolue et une rêverie perpétuelle, et

ces grands enfants ne se doutent pas que dans notre belle Europe tant de pauvres gens s'épuisent à gagner le pain du jour ..."(35). Hubo otras idealizaciones como las de Henry Auems en sus "Memorias de Arii Taimai", basadas en su estancia tahitiana. Con ello cerramos provisionalmente el ciclo literario oceánico.

III.- ETNOLOGÍA DEL PACÍFICO: DE COOK A M.MEAD.

Tanto Bougainville como Cook pretendieron darnos descripciones etnográficas de los pueblos oceánicos, dada la importancia que intuían, sobre todo Cook, habría de tener el conocimiento de estos pueblos para su trato y comercio. Una de las características más destacadas y que más problemas acarrearía a los europeos fue el robo. Ya Pigaffeta escribe de unas Islas de los Ladrones, identificadas hoy con las Marianas: "Quiso el comandante en jefe detenerse en la más grande para tomar refrescos y provisiones; pero esto no nos fue posible porque los isleños venían a bordo y se robaban ya una cosa ya otra, sin que nos fuese posible evitarlo. Pretendían obligarnos a bajar las velas y a que nos fuésemos a tierra, habiendo tenido aún la habilidad de el esquife que estaba amarrado a popa, por lo cual el capitán, irritado, bajo a tierra con cuarenta hombres armados, quemó cuarenta o cincuenta casas y muchas de sus embarcaciones y les mató siete hombres"(36). Bougainville observa el mismo fenómeno sobre el que dice: "Sin embargo, no parece ser que el robo sea corriente entre ellos(...). Sin duda la curiosidad por los objetos nuevos excitaba en ellos deseos violentos y por lo demás en todo lugar existe la canalla"(37). Cook describe numerosos hurtos en sus tres expediciones, y no

haciendo consideraciones etnológicas sobre el porqué de estos, impone la ley de cambio, que hace inadmisibles el robo, por los métodos más tajantes: "Me dejé a Otou de la conducta de aquel hombre y de su pueblo en general y añadí que ni yo ni nadie de los míos les cogíamos algo sin haberlo antes pagado"(38). A Cook la naturaleza del cambio le costaría la vida, al parecer en un ataque de los indígenas de las Hawaii derivado de un conflicto por el robo del cúter de su barco(39). Contemporáneamente nos dice el etnólogo francés Alfred Métraux del robo en la Isla de Pascua, sobre el cual dan testimonio todas las expediciones que se acercan a ésta a lo largo del XIX: "Les indigènes se montrèrent obligeants au moment du débarquement, mais tout en aidant leurs visiteurs, ils les dévalisaient. Un officier fit tirer un coup de fusil pour dégager la plage, mais la détonation eut moins d'effet que l'eau versée sur les gens du premier rang par ceux qui étaient derrière, impatients de jouir du spectacle(...). Finalement les matelots tirèrent à balles et un chef fut atteint. Profitant de la panique, les Anglais purent dégager les canots et regagner leur bord. Ainsi se termina la dernière visite que l'Ile de Pâques reçut d'un navigateur européen conservant encore les traditions d'humanité des grands voyageurs du XVIII^e siècle"(40). Métraux se refiere a la expedición inglesa de Beechey; a partir de ahora los métodos serán mucho más fieros y propios del devenir colonial: al robo litúrgico, que lleva a los pascuanos a robarles a los españoles los sombreros, le sucederá el simple comercio colonial.

Las grandes metrópolis coloniales se fijarán en Oceanía a

raíz del establecimiento de una colonia penitenciaria inglesa en Australia tras la independencia norteamericana. Francia e Inglaterra disputarán estos territorios realizando pactos con los reyezuelos indígenas o realizando expediciones primitivas. La motivación más importante para realizar este proyecto será de orden político: impedir que el contrario se les adelante en la posesión de nuevos territorios. Mientras tanto nuevas imágenes de Oceanía llegarán a Europa: la de la misteriosa por sus gigantescas esculturas, Isla de Pascua, y la de la explotación mercantil: perlas, guano, coral, copra...

En la etnología el Pacífico irrumpe a partir de la obra de B. Malinowski, el cual pasa los años de la I Guerra Mundial en las islas Trobriand, al NE de Australia. El colonialismo ya en su auge e inicios de declive, considerando de facto al indígena su inferior, pretende de iure darle una igualdad y protección, en las que la antropología tiene todo que decir: "De hecho, minar la autoridad establecida desde antiguo y los usos y costumbres tribales, por un lado, tiende a desmoralizar completamente a los indígenas y a hacerlos refractarios a cualquier ley o gobierno, mientras que, por otro lado, destruyendo toda la estructura tribal, se les priva de muchas de sus diversiones más apreciadas, de su forma de alegrarse la vida y de sus placeres sociales(...). La rápida extinción de las poblaciones indígenas, estoy profundamente convencido, se debe más bien a la interferencia gratuita en sus planes y ocupaciones normales, a la corrupción de su alegría de vivir tal como ellos la entendían, que a cualquier otra causa"(41). Malinowski abogará, como el conjunto de la antropología social

inglesa, por el "indirect rule": gobernar a través de los nativos y no sobre éstos. Se impone la reflexión científica, y ésta paradójicamente conduce a dos visiones sobre Oceanía que contradicen en su propia base las esencias del hombre occidental: el intercambio económico y la moral sexual.

El intercambio conocido como "kula" nos es explicado por Malinowski diciendo que tiene un carácter semiceremonial-semicomercial al poner en circulación unos bienes en un tiempo/espacio rituales que exigen contraprestaciones; lo más significativo es la actitud mental de los indígenas ante el intercambio: "/Los signos de riqueza/ nunca se utilizan ni se consideran como dinero o currency(medio de cambio), y se parecen muy poco a estos instrumentos económicos, si es que tienen algún parecido a excepción de que tanto el dinero como los vaygua'a representan riqueza condensada. Los vaygua'a nunca se utilizan como un medio de cambio ni como medida de valor, que son las dos funciones más importantes del currency o dinero. Cada pieza vaygua'a del tipo de las utilizadas en el Kula tiene un objetivo principal a lo largo de toda su existencia: poseerse y ser intercambiada; tiene una función y sirve a un propósito fundamental: circular por el anillo del Kula y ser poseída y exhibida de una cierta forma, de la que hablaremos a continuación. Y el intercambio a que constantemente está sometida cada pieza de vaygu'a es de un tipo muy especial; limitada por la dirección geográfica en que debe realizarse, estrechamente circunscrita al círculo social de los individuos que pueden hacerlo, es objeto de toda clase de reglas y normas estrictas; ni puede describirse como trueque, ni como simple

dar y tomar de regalos, ni en ningún sentido es una especie de juego de intercambio"(42). Malinowski reintroduce en el viejo debate sobre el valor en la economía política occidental, iniciado con el mercantilismo, el papel del simbolismo cultural. El impacto en Occidente, donde esto último había sido olvidado, fue grande, lo mismo que sus investigaciones sobre la moral sexual de las trobriandesas, extremadamente liberal en muchos aspectos como la de toda Polinesia, aspecto subrayado por prácticamente todos los viajeros y exploradores desde el siglo XVI.

En la misma línea, M.Mead publica en 1926 un estudio sobre el sexo en Samoa, donde la autora idealiza la fácil resolución que en esta sociedad tienen conflictos que serían motivo de traumatización social e individual en la nuestra, como las relaciones prematrimoniales o el adulterio. Y añade: "El amor romántico tal como ocurre en nuestra civilización, inextricablemente ligado a las ideas de monogamia, exclusividad, celos y una fidelidad sin rodeos, no ocurre en Samoa(...). Aún la apasionada adhesión a una persona, que dura un largo período y persiste frente al desaliento, pero no excluye otras relaciones, es rara entre los samoanos(...). Como a los samoanos les faltan las inhibiciones y la complicada especialización del sentimiento sexual que torna insatisfactorios los matrimonios de conveniencia, le es posible fortificar la felicidad marital con otros elementos más que la temporaria devoción pasional. La adaptabilidad y la conveniencia se transforman en este caso en factores decisivos"(43). Explícitamente, M.Mead descalifica la estrechez de la moral occidental y la estrechez de miras de psicólogos y psicoanalistas al no mirar

hacia las sociedades del Pacífico, cercanas al ideal utópico como en el Bougainville ilustrado, aunque ahora bajo la formalidad del discurso científico. No podemos pasar por alto, sin embargo, los límites que este "comunismo sexual" posee, y que ha sido, por ejemplo, señalado por A. Métraux para la isla de Pascua, también famosa por su liberalidad en este orden. "Cette liberté de mœurs, dont il a été si souvent question, ne s'étendait donc pas à toute la population féminine. Les femmes de la classe des giki étaient sans doute tenues à plus de discrétion. Les recluses, dont il a été déjà question, étaient très surveillées(...). Ces quelques détails laissent entrevoir des limites à la licence générale que l'on a attribuée aux anciens Pascuans"(44).

El fenómeno posiblemente más atractivo para los antropólogos de los tiempos contemporáneos, cuando las sociedades polinesias y melanesias son un amasijo de aculturaciones, sea el de los movimientos milenaristas y de los cultos cargo. P. Worsley estudió estos cultos en las Fidji, en Nueva Guinea, en las Nuevas Hébridas y en general en toda Melanesia. Tomemos como ejemplo el movimiento Tuka en las Fidji en su fase inicial, desarrollado en el último tercio del siglo XIX. Como en todas las sociedades oceánicas la guerra, las epidemias de origen europeo, el alcohol y los reclutadores de obreros, habían esquilado la población fidjiana; los misioneros metodistas extendieron el cristianismo después de que estas islas fueran cedidas a Gran Bretaña después de 1874. Aquí surge el movimiento milenarista, de la conjunción de la cristianización y de los deseos de inversión de la lógica social de la colonización:

"Ya en 1877 se había observado en la provincia de Ra un malen tendido entre los nativos, estimulado por un culto religioso. Pero hasta 1885 no se sintió realmente preocupada la adminis tración: entonces llegaron noticias de que partidos de hombres con la cara ennegrecida y vestidos con túnicas de tela nati va realizaban instrucción militar(...). Los 'soldados' eran mandados por 'sargentos'(...) y 'escribas', títulos tomados de los rangos nativos de la policía armada y de la Biblia; los altos oficiales eran denominados 'angeles destructores'(...). Su dirigente, Ndugumei, pretendía tener poderes ocultos, mi lagrosos y proféticos, y se decía que su espíritu abandonaba su cuerpo y se desplazaba por el país. Había anunciado que, muy en breve, iba a ser invertido el orden del mundo. Los blan cos iban a servir a los nativos y los jefes iban a ser inferio res a los plebeyos"(45). La aculturación religiosa se convier te en Oceanía en una defensa de la alteridad indígena frente a la uniformización cultural, que es el penúltimo capítulo has ta hoy de la irrupción del Pacífico en el pensamiento occiden tal, que lo ha aprehendido progresivamente desde la descrip ción exploratoria hasta la ciencia más puramente colonial: la etnología.

IV.- CLAUSURA DE OCEANIA: DE GAUGIN A SEGALÉN.

Jacques Berque ha trazado en un solo párrafo el espacio abier to entre el viaje de Bougainville, a fines del siglo XVIII, y el de Víctor Segalen, a principios del siglo XX. "El Ohaití de Bougainville, exentó de las durezas del trabajo y de las hipo cresías de nuestro pudor, proporcionó a los filósofos la antí

tesis de lo que se efectuaba ante sus ojos en la Europa ilustrada. A decir verdad, estos primeros observadores no sospecharon las formidables complejidades del hombre 'primitivo', que quizás desde entonces no es sino un decadente. Del pensamiento salvaje no conservan casi más que espontaneidades, la adherencia a las cosas. ¿Estaban tan equivocados?. En todo caso, Ségalen y Gauguin les darán la razón. El rechazo de las convenciones, la belleza de las formas, la inocencia lujuriosa difundida sobre todo esto de que hablan los navegantes y que completa oportunamente la figura del mundo habría de impresionar por encima de todo al hombre de Occidente, tan poderoso ya, pero ya tan fatigado"(46). Posiblemente exageremos si lapidariamente afirmásemos al mejor estilo splengeriano, que la historia de Occidente, eclipsado el Siglo de las Luces, será la historia de una decadencia, que culmina en el final del XIX, con la exaltación de esta, con el simbolismo decadentista. Y Gauguin fue precisamente reclamado como simbolista por algunos de sus contemporáneos. En 1888 el cuadro "La Vision après le Sermon" fue calificado en los círculos simbolistas como una obra propia de su corriente: "Ha corrido mucha tinta con respecto a este cuadro. Albert Arrier la describió en el 'Mercure de France' del 9 de febrero de 1891. En esta ocasión definió el estilo de Gauguin como 'ideísta, simbolista, sintético, subjetivo y decorativo', presentándolo como ejemplo típico de un arte que, según el Manifiesto publicado por Moréas en 'Le Figaro' del 18 de septiembre de 1886, respondía a las exigencias del Simbolismo"(47). Ciertamente, Paul Gauguin se hizo querer por los simbolistas, quienes participaron masiva

mente en el banquete de despedida y en la función teatral que le concedieron sus amigos antes de su primera partida a Océania en 1891: "tuvo lugar el lunes 25 de marzo en el Café Voltaire. Asistieron a él cuarenta invitados presididos, una vez más, por Mallarmé. Entre ellos estaban Odilon Redon, Jean Moreas, Charles Morice, Jean Dolent, Alfred Vallette y su esposa, Mme. Rachilde, Roger Marx, Albert Aurier, Julien Leclercq, Eugène Carrière, Ary Renan, J.F. Willumsen, Léon Fauché, Daniel de Monfreid, Paul Sérusier, Mogens Ballin, el arquitecto Trachsel (considerado el único simbolista de esta profesión) y varios otros, entre quienes estaban probablemente Maurice Denis, Paul Fort, Brauillon-Rotouchamp, Verkade, de Haan y Saint-Pol Roux (...). El 'Mercure de France', en su número de mayo, publicaba una lista parcial de los asistentes, así como los textos de los diferentes brindis" (48). Muchos simbolistas y pocos impresionistas, entre los cuales al parecer faltó también C. Pissarro, introductor de Gauguin en el arte pictórico. El caso es que Gauguin acostumbrado al confort y a la riqueza por su pasado como exitoso corredor de bolsa, carrera que se vio truncada posiblemente por causas objetivas como el crack de 1882 (49), nunca dejó de adoptar ciertas actitudes de dandysmo decadente, entre las que hay que incluir las compras de cuadros impresionistas cuando aún estaba en su esplendor económico, o las que se refieren a su propia persona, ciertos cuidados en el vestir, sobre todo tras el cobro de una herencia a su vuelta de la primera estancia en Tahití. Gauguin, por tanto, al margen de su ubicación artística, comulga de aquel spleen finisecular tan caro a los simbolistas.

La vida de Gauguin en el orden personal tiene una alta componente exótica desde sus propios orígenes. Boudaille al narrar las novelescas andaduras de su abuela materna, Flora Tristán, por el Perú, quien decía "descendiente(...) del rey pactezuma. Gauguin aludiría más tarde a la sangre india que corría por sus venas"(50). En el ambiente en el que se desenvuelve el niño Gauguin en el Perú "se mezclan la afición al lujo y al exotismo, una sensualidad incipiente y diversas impresiones, tenidas a veces de cierta morbosidad"(51); ello quedó reflejado en algunos de sus escritos de los últimos días en las islas Marquesas. Más adelante Boudaille continúa diciendo: "Desde un punto de vista concreto, lo más importante es que Gauguin pudo ver en su juventud ánforas y estatuillas precolombinas. Y aunque no conservase de ellas sino un vago recuerdo, volvía a tenerlas ante sus ojos en casa de su madre, que trajo algunos ejemplares del Perú y deploró mucho su desaparición en el incendio que destruyó en 1870 su casa de Saint-Cloud. Del contacto frecuente de estos objetos peruanos conservó Gauguin una fascinación por las artes primitivas, o al menos una familiaridad con ellas"(52). Quizás esto último sea exagerar algo las influencias infantiles sobre Gauguin, pero que si debemos hacer notar es la fascinación que el carácter aventurero de la anarquista Flora Tristán, su abuela, debió imprimirle; no por casualidad ésta era uno de los principales líderes anarquistas de la época.

Su ligazón con América a través de la lejana familia será determinante para la realización de nuevos proyectos americanos, una vez que el desastre financiero lo haya llevado a la

miseria. Su cuñado se ha instalado en Panamá, donde en esos momentos se construye el Canal; Gauguin espera ganar mucho dinero en un corto espacio de tiempo, alistándose en las brigadas de obreros que construyen éste. La ida a Panamá resulta un fracaso, así como la posible ayuda de su cuñado, por lo que se traslada a La Martinica con su amigo de la época de Pont-Aven, Paul Claval, que le ha acompañado en la aventura. Su producción de La Martinica sigue estando aún muy cerca del impresionismo de la etapa bretona: "El paisaje que descubre desde desde el bohío que han alquilado, la belleza de las mujeres, cuya piel varía desde el color ébano hasta el blanco, los tonos vivos de los vestidos, son realmente deslumbradores y los dos amigos se ponen a pintar con entusiasmo. Para ellos, aquello es la revelación de la magia del color en toda su brillantez. El impresionismo es suficiente para la expresión de su esombro, pero entonces se dan cuenta de sus limitaciones. Tan adecuado para reflejar la atmósfera llena de matices de la Europa Occidental, allí le parecen insuficientes, incapaz de expresar con plenitud la intensidad de los contrastes que abundan en los trópicos"(53). El efecto que sobre Gauguin surtió el viaje marciniqués ha sido subrayado también por Rewald, así como la repercusión que tuvo de rebote sobre Van Gogh: "Sin lugar a dudas, donde el contacto de Gauguin con el trópico de terminó los cambios más importantes fue en sus esquemas cromáticos. Su paleta se hizo más luminosa, sus contrastes se acentuaron más, la pálida blandura de sus primeras obras desapareció poco a poco. Sin embargo, no había hasta el momento ninguna combinación atrevida de color, ninguna simplifica

ción importante de los contornos. En realidad, lo que más llamó la atención de Van Gogh en las telas traídas por su amigo de La Martinica no fue tanto su novedad como su clima general"(54). La atracción exótica tendrá desde ahora un motivo claramente pictórico en el artista. Gauguin, que había sido marino en su juventud, pensará de continuo en un nuevo viaje a los trópicos; al respecto hay que hacer notar que en toda Europa estamos asistiendo en la época al auge del colonialismo, recordemos que la Conferencia de Berlín para poner orden en el reparto colonial se ha celebrado en 1885: "Parece interesante señalar -escribe Rewald- que existía entonces en Francia un movimiento en favor del desarrollo de las colonias, movimiento que en cierta medida pudo influir en Gauguin. Los lejanos países con los que soñaba pertenecían todos a Francia: Madagascar, La Martinica, Indochina, Tahití"(55). Jules Ferry se mostraba claramente partidario de la expansión colonial como compensación a las pérdidas ocasionadas por la guerra francoalemana de 1870(Alsacia, Lorena), aunque desde el punto de vista teórico defendía dicha expansión por motivos políticos, económicos y filantrópicos de distinto tipo. El argumento económico: "l'expansion coloniale doit permettre d'assurer à l'industrie française le contrôle de certaines sources essentielles de matières premières". Segundo argumento de orden humanitario: "'Les races supérieures', affirme Ferry, c'est-à-dire les sociétés occidentales parvenues à un haut degré de développement technique, scientifique et moral, ont à la fois des droits et des devoirs à l'égard des 'races inférieures', c'est-à-dire des peuples non encore engagés sur la voie du

Progrès". El último argumento será directamente político: "Les nécessités de nature politique, le devoir qui s'impose à ceux qui ont en charge la responsabilité du gouvernement de la France de ne pas trahir certains impératifs de grandeur et de puissance liés à la gestion même et à la défense du patrimoine national'"(56).

Entre tanto una nueva influencia personal en el ámbito del exotismo, se cierne sobre Gauguin: la de Van Gogh. Con él había mantenido relaciones con anterioridad a su marcha a La Martinica. A la vuelta las reanuda. Van Gogh, impresionado hasta la paranoia por el color quedará muy marcado por la evolución antinaturalista de Gauguin, manifiesta en la exposición de sus telas martiniquesas de principios de 1888 realizada en la galería del hermano de Vincent, Theo. A Van Gogh, mientras, la vena exótica le viene de atrás, a partir del japonésismo, del que dice Pierre Francastel: "Pero el arte occidental había descubierto China y Japón hacía siglos, aunque sin extraer una nueva estética. Que, hacia 1875, el arte moderno le pide algo a Japón, y después lo asimila, es algo ya demostrado, igual que asimiló no tanto los procedimientos como las sugerencias; el arte se inspiró en una cierta visión, en la que había elementos mezclados de literatura, de esa civilización, de ese arte, aunque lejos de la penetración verdadera de su espíritu, de acuerdo, por otra parte con los precedentes que acabamos de evocar. En los siglos XVII y XVIII, el arte occidental le pedía al Extremo Oriente temas y motivos pintorescos, en tanto que el siglo XIX extrae temas sentimentales. Sería absurdo negar la influencia del 'japonésismo', no del Japón en el arte de aquel tiempo. Pero se trata sobre todo del ámbito de la

ideología"(57). En Van Gogh esa atracción es fundamental, traduciéndose en la compra de "japonerías", y definitivamente en el retrato del Père Tanguy, su suministrador de tales efectos, representado rodeado de grabados japoneses, en 1887. Empero, la influencia ideológica mayor le llevará a identificar el Sur, el Midi, con el Japón; así lo dice el propio Van Gogh: "En cuanto a lo de permanecer en el Mediodía, aún cuando sea más caro, veamos: la pintura japonesa gusta, se ha experimentado su influencia, todos los impresionistas tienen esto en común, y ¿no se irían al Japón, es decir a lo que es el equivalente del Japón, el Mediodía?. Creo que aún después de todo, el porvenir del nuevo arte está en el Mediodía(...). Quisiera que pasarás aquí algún tiempo, sentirías la cosa al cabo de cierto tiempo, la vista cambia, se ve con un ojo más japonés, se siente el color de otra manera"(58). El párrafo es meridianamente claro, el Sur, el Japón y el Color, tres obsesiones en Van Gogh unidas a su producción. Pénsemos que para él, holandés, el Sur de Francia es exótico en sí, además de verse acompañado de campesinos al estilo de Millet, al que tanto admiraba. En la misma carta, no obstante, sus proyectos exóticos van más lejos; le dice unas líneas más abajo a Theo: "Si Gauguin viniera acá, él y yo podríamos quizá acompañar a Bernard a África cuando vaya a hacer su servicio". En el terreno de la utopía pictórica exotista, Vincent no está tan lejos de Gauguin. Lo invita a venir a Arlés, donde vivirían con las aportaciones económicas de Theo, y establecerían una comunión pictórica al mejor estilo de las corporaciones medievales. Los hechos posteriores son suficientemente conocidos, sólo nos res-

ta apuntar algo sobre la influencia mutua en el orden estrictamente pictórico, después de esta época, en la que por cierto la producción de ambos no fue muy abundante: Vincent trataba de maestro a Paul, y a sus dictados intentó someterse, aunque sus relaciones pronto degeneraron en peleas más que dialécticas: "Divergencias de temperamento y opiniones provocaron en seguida querellas entre los dos amigos. A finales de diciembre fueron juntos a Montpellier para ver las obras de Courbet, de Delacroix y de otros que habían sido donadas al museo Fabre(...). Cuando Vincent informó a su hermano de las discusiones que habían tenido delante de las telas, escribió: 'La discusión lleva una electricidad excesiva, acabamos a veces con la cabeza usada como una batería eléctrica después de la descarga'(59).

En 1889, Gauguin va a sufrir una influencia exotista de gran repercusión para él: la Exposición Universal, en la cual presentó varias telas que fueron rechazadas y que tuvo que exponer con otros "independientes" en el Café Volpini, no lejos de aquella. Pero la influencia que más nos interesa es la de la propia Exposición por la orientación colonial que presentaba. Gauguin se apasiona por la sección de la Exposición consagrada a la "Historia de la Habitación", donde se construyeron casas de todas las épocas y todos los países del mundo. "Avec encore plus d'intérêt et de plaisir, il visite à plusieurs reprises la section coloniale aux Invalides, où il y a une profusion de temples et de pagodes d'Extrême-Orient, richement décorés de sculptures, soit originales, soit en moulage. Par-ci, par-là, il y a même des villages entiers, habités par des indigènes authentiques, comme par exemple ce kam-

pong indonésien où vingt jeunes javanaises, d'une beauté inaccoutumée et d'une souplesse admirable, exécutent tous les jours des danses religieuses qui fascinent Gaugin et le laissent rêver"(60). Los establecimientos franceses en Oceanía también presentan su propio pabellón, entre ellos uno de Tahití, donde "exponent un mélange très curieux de queues de billard en bois tropicaux, de chapeaux tressés, d'idoles et de casse-têtes, de pièces de coton, de boutons de nacre, de jupes de danse, de cassonade, de farine de maiore et même une coupe à boire taillée dans un crâne humain(...). De plus, il y a quelques spécimens vivants de la belle race des bons sauvages, en l'occurrence une douzaine de tahitiens parqués dans une case minuscule, presque entièrement cachée sous les arbres touffers de la rue Constantine"(61). Lo que el mismo Danielsson en su muy documentada obra nos sigue diciendo, es que no hay constancia de que Gaugin se sintiera atraído en principio por Oceanía. Por el contrario, piensa en las recientemente conquistadas Tonkin y Annam en Indochina. Conquistas que levantaron una fuerte polémica en la Francia de la época, al enfrentarse en ella los partidarios y los contrarios a la obra colonizadora de la nación en Ultramar(62). Después cambiará sus proyectos por Madagascar, por recomendación de Odile Redon que ha visitado la isla en varias ocasiones. Gaugin piensa en su taller de los Trópicos a cuya constitución invitará a Van Gogh.

Finalmente se impone el proyecto de Tahití. Su origen se cifra en la influencia que Emile Bernard ejerció en el período de Port-Aven sobre Gaugin. "Par retour de courrier, il reçoit une lettre dans laquelle Bernard inopinément propose d'installer leur atelier des tropiques non à Madagascar mais a

Tahiti. Avec une admirable candeur, il avoue qu'il est arrivé a cette conclusion en lisant le roman sentimental à la mode, 'Le mariage de Loti'"(63). Ya hemos hablado de esta obra y del exotismo de Loti, sobre el cual quizás quepa añadir lo que decía doña Emilia Pardo Bazán en la traducción de sus obras al castellano: "Lo que le distingue de los demás viajeros escritores es su concepción de la humanidad. Discípulo, sin proponerselo, de Montesquieu y de Taine, Loti es(en su poético terreno) uno de los sostenes firmes de la teoría que aisla a las razas y a las agrupaciones humanas desparramadas por la superficie del globo, y para las cuales no puede haber, entiende Loti, civilización universal y común"(64). Afirmación absoluta de la Diferencia, que tratada conforme al modelo de la novela romántico-sentimental con el "buen salvaje" de telón de fondo, habría de influir ciertamente en Bernard y posteriormente en Gaugin.

Paul Gaugin parte para los Trópicos, tras la despedida ya mencionada, con dos intereses: pintar y vivir con lo indispensable desde el punto de vista económico. Le han precedido en este viaje, además de Pierre Loti, Henry Adams y R.L. Stevenson, ambos con cortas estancias. La llegada de Paul a Papeete, capital de la isla, es decepcionante para éste, al comprobar el alto grado de europeización existente. "Décidément, Papeete ne ressemble d'aucune manière à ce paradis primitif dont Gaugin a tant rêvé et il est terriblement déçu: 'C'était l'Europe -l'Europe dont j'avais un m'affranchir- sous les espèces aggravantes encore du snobisme colonial, d'une imitation puérile et grotesque jusqu'à la caricature. Ce n'était pas ce que

je venais chercher de si loin'"(65). Los primeros descubrimientos del pintor lo son el orden sexual y en el económico. En el sexual, la constatación de las libertades que las tahitianas tienen en ese aspecto. Gauguin acabará casándose con una joven del lugar de nombre Teha'amana, que además de ser la inspiradora de algunas de sus pinturas lo será también de los escritos que darán como resultado el "Noa Noa", siguiendo el modelo de Loti. Por su pintura observamos su concepción del sexo tahitiano: el paraíso del mismo, donde la mujer sería una igual que mira y sostiene la vista, al mejor estilo de la "mujer-igual" de Manet. "Mais Gauguin ne se contentait pas de faire des emprunts à Moreau: c'est vers la tradition romantique dans son ensemble qu'il tournait. Lorsqu'il transposa les mers du Sud en un paradis de volupté, il imposa à ce décor et à la société où il avait séjourné si longtemps et qu'il avait si attentivement étudiés, une valeur très courante en France pour la plupart des hommes du XIX^e siècle"(66). Ahora bien, la distancia entre el paraíso del exotismo sexual, que diría V. Segalen, y las realidades cotidianas, no deja ya de existir desde el principio: enfermedades como la sífilis eran comunes entre las tahitianas desde el siglo XVIII, y se calcula que como consecuencia de éstas la población de la isla pasó en los primeros treinta años de su descubrimiento de 150.000 habitantes a 15.000. Al respecto, los críticos ya habían observado la distancia existente entre la vida idílica de Gauguin y la realidad, ampliamente estudiada sobre el terreno en nuestra época por el referido Danielsson: "Había un extraño contraste entre la ansiedad con que esperaba el si

guiente correo y la vida idílica que llevaba. Cuando la soledad se le hizo insoportable hasta el punto de volverse apático, decidió viajar por la isla y, al mismo tiempo, buscar una nueva compañera"(67).

A la idealización de la vida tahitiana contribuyen dos factores: uno del propio Gaugin, quien en su vuelta a París en 1891, entrega al poeta Ch. Morice, el manuscrito del "Noa Noa", en el cual dice que Tahura (Teha'amana) le ha revelado los secretos de la religión tahitiana, así como su maravillosa armonía. De sobra se ha hablado de esta impostura, ya que una mujer no podía acceder como tal en Tahití a dichos secretos, al margen de que en el tiempo en que Gaugin habita en la isla aquellos han desaparecido prácticamente. Su auténtica principal fuente de información es citada por él mismo en el "Noa Noa": "Cet ouvrage en deux épais volumen est bien connu de tous les spécialistes. Il a paru dès 1837, sous le titre poétique de 'Voyage aux îles du Grand Océan'. Son auteur, Jacques-Antoine Moerenhout, homme d'affaires et plus tard consul de France(...). Ce livre, comme l'étude de Boris, reconstitue la culture indigène telle qu'elle était avant la découverte, sur la foi de renseignements fournis par de vieux tahitiens" (68). Moerenhout, admirador de Chateaubriand como buen romático, había realizado reconstrucciones hipotéticas que fueron dadas por buenas por Gaugin, incluida la utopía sensual que alimenta el "Noa Noa". Pero no podemos hacer responsable de falsedad a Gaugin sin tener presente que éste encargó a Charles Morice la parte más propiamente poética del libro, publicado tras muchas peripecias en la revista simbolista "La Re

vue Blanche" en 1897. La cosa quedó más clara en este sentido, cuando hace pocos años el historiador del arte René Huyghé descubrió la existencia de una primera versión del "Noa Noa" bajo el nombre de "Ancien Culte Mahorie": "Comment pouvait-on supposer que revenu á Paris, les mains vides, Gaugin, sur la suggestion de Morice, se serait lancé dans un ouvrage où allaient abonder les détails précis, les énumérations de noms barbares, en se fiant á sa seule mémoire?. Lorsqu'il débarquait á Marseille, le mercredi 3 août 1893, á midi, Gaugin avait dans ses bagages quantité d'objets rapportés de Tahiti et dont il ornera son atelier, 6, rue Vercingétorix; á coup sûr, il apportait aussi des écrits, et le cahier de 'L'Ancien Culte Mahori'. Qu'il ait ensuite hérité sur le parti á en tirer, et que Charles Morice, accoutumé á l'édition, ait conçu le plan et la forme du livre, cela est possible et même probable. Mais il reste in finiment vraisemblable que Gaugin avait préparé son cahier en prévision d'un ouvrage, confus encore dans sa pensée, mais qui résumerait son expérience tahitienne et servirait de commentaire á son oeuvre de peintre. Au dire de Rotouchamp, Daniel de Monfreid avait le souvenir très précis de son ami lui lisant, dans l'atelier de la rue Vercingetorix, des chapitres entiers qu'il avait rédigés durant l'automne, avant de songer á s'adjoindre Morice. Bientôt la collaboration se dessinait et il était prévu une sorte de chant alterné où Morice introduirait le lyrisme, en vers ou en prose, du poète, et Gaugin la narration du conteur"(69). La mitificación de Tahití será aún mayor, como es de suponer, aumentando con la aportación de Morice.

En su intermedio europeo, entre el primer y el segundo viaje, Gaugin no deja de ser seducido en la propia Francia por

el exotismo y por una sexualidad descubierta entre las tahitianas; su odiado Vollard -con el que contrató su producción de las Marquesas-: "Una artista de la Opera, la señora Nina Park, conocía a un rico banquero que sostenía relaciones comerciales con dos traficantes de las islas. En presencia de uno de éstos, se le ocurrió decir a la cantante: 'Me gustaría mucho tener una negra'. Algunos meses después, un agente de policía llevó a la casa de la señora Nina Park a una joven mestiza, semiindia, semimalaya, a la que había encontrado va gando por las calles(...). Le hablé de ella a Gaugin. -Envíemela. La probaré -dijo. Ana gustó al pintor. Se quedó con ella" (70). Le sedució su juventud, trece años, la edad de Tahura, de las vahinés, y su exotismo. Anah la Javanesa, como era co nocida en las reuniones que el pintor daba en la época.

La realidad material de Paul Gaugin, su intento de vivir "como un salvaje", ha sido estudiada de manera muy concreta por Danielsson, quien sostiene que al menos su alimentación fue casi siempre europea, a base de conservas; el encarecimiento de éstas últimas en las lejanas colonias, aumentaron sus necesidades económicas. "Déception encore plus grande: Gaugin s'aperçoit aussi qu'il lui est impossible de vivre sans argent, même dans un district éloigné comme Mataiea. Pour tant les auteurs de l'excellent petit guide, publié par le mi nistère des Colonies, avaient raison d'affirmer que les tah tiens ignorent totalement la faim et la misère et qu'ils peuvent se passer d'argent. Mais ce qu'ils n'avaient pas su expliquer, c'est que la situation est différente pour un Européen qui ne possède pas de terre et qui n'est ni cultivateur ni pêcheur(...). Il se résigne donc à acheter sa nourriture

chez le Chinois, Aoni, dont le modeste magasin est situé quel-
ques centaines de mètres plus loin, en bordure de la route(...).
Gauguin, se trouve donc dans la situation ridicule et bizarre d'
avoir, dans un pays luxuriant et fertile, à se contenter pres-
que uniquement de produits d'importation qui, par conséquent,
sont chers"(71). En su segundo viaje a la isla y en el poste-
rior traslado a las Marquesas, el barco que une éstas con Tahí-
tí encalla, quedando durante varias semanas sin conexión, lo
que viene a hacer más patente la dependencia europea de Gauguin:
"Souvent en disette, sans pain, sans riz ni biscuit, sans sel
ni pommes de terre, sans aucun des bénéfices de la civilisation,
si n'est la tracasserie des arrêtes et arrêtons(...). Nous fa-
milles en France sans nouvelles sont dans mortelles inquié-
tes"(72). Añadamos de paso que en la segunda ida y en su des-
plazamiento a las Marquesas, proyecto ya abrigado en el pri-
mer viaje, son determinantes sus aventuras sexuales a la bú-
queda de jóvenes vahinés y el deseo de encontrar un lugar me-
nos atacado por la civilización; además el arte de las Marque-
sas, visto en colecciones etnográficas, le resultaba especial-
mente atrayente.

Pero volvamos atrás, en su segunda vuelta a Tahití Paul se
aferra a las siete tabernas de Papeete, dilapida lo poco que
le restaba de la herencia de su tío, y se aplica en polémicas
políticas, en cuyo origen hallamos una actitud ciertamente ra-
cista de Gauguin frente a los tahitianos. Éstos, en el mejor
estilo polinesio le robaban pequeños objetos de su casa; el
pintor denunció el hecho a la autoridad, y ante la inhibición
de ésta, se constituye en polemista del partido católico con-
tra la mala administración colonial que deja indefensos a los

colonos; Gaugin dice: "Je ne sais si nos gouvernants ont créé, organisé nos colonies pour être colonisées; je sais cependant (...) que quelques hommes sont assez courageux pour devenir des colons(...). Grâce a votre protection l'indigène nous vole et cela impunément... Il est notoire dans le district qu' on peut me voler, me courir sus , et chaque jour ou use de cette protection: demain les autorités me battout et c'est moi qui paierai l'amende"(73). Este Paul Gaugin que batalla por los intereses de los colonos contra la Administración y contra los indígenas está muy lejos del Gaugin de vida idealmente salvaje del "Noa Noa". En el trance, él personalmente ha sido transformándose en un mito intocable, casi póstumo, por lo que su amigo Daniel de Monfreid le insta a permanecer en Oceanía por siempre y a no volver a Europa, cuando está tentado a ello, para evitar la polémica, itan impropia para quien ya es inmortal en la lejanía!.

La convulsión anticolonialista que un Gaugin, desprovisto, por fin, de graves problemas económicos, tiene en las Marquesas, poniéndose del lado de los indígenas frente al obispo católico y su misión, contribuirá a crear esa imagen del Gaugin que huye a Tahití hastiado de Europa, y que lucha denodadamente contra la máxima manifestación de ésta en la época, el colonialismo. Pero es hora también de recordar que el pintor en los momentos de mayor furibundia colonialista también se había manifestado contra el "peligro amarillo", en definitiva su actitud era racista(74). Tras las pequeñas trifurcas pueblerinas que Gaugin mantiene, sin embargo, ahora con los pocos europeos de las Marquesas y con la Administración colonial, va construyendo con meridiana claridad su crítica del

colonialismo. "Elle n'est plus fondée sur son amour-propre blessé mais sur un analyse lucide et exacte de la situation et son mobile est indéniablement une compassion sincère pour les pauvres Marquisiens, prisonniers d'un système administratif et légal totalement incompréhensible pour eux"(75). Esta segunda cara de Gaugin, tras el exotismo dulzón del "Noa Noa", con el que se complementa, fue favorecido por los textos del viajero Victor Segalen. Segalen visita Tahití pocas semanas después de la muerte del pintor, pudiendo incluso asistir a la subasta de sus bienes; en los momentos que preceden a su muerte, la lucha anticolonialista del pintor, con ser cierta, no obstante, queda desvirtuada en la versión de Segalen, al ocupar el lugar central de la existencia polinesia de quien para él fue muerto por la incomprensión y la mezquindad de sus contemporáneos. "Certainement Gaugin était malade -dice Segalen-. On l'a déclaré lépreux, éléphantiasique, syphilitique. La dernière de ces avaries est exacte, mais ne doit pas être imputée au pays: c'était une pure vérole parisienne. Sans doute le cœur marquait du défailances; mais il avait surmonté des obstacles moins liquides que le sang: le doute, l'abandon(...). Ce n'est pour rien de tout cela que Gaugin est mort, mais comme il devait mourir là, c'est pas une décision détournée que l'holocauste sur le Golgotha fut consommé. Gaugin fut tué par ses démêlés judiciaires"(76); lo que es lo mismo, por Europa. La mitificación se ha cumplido y correrá como moneda corriente por las biografías, respaldada por la autoridad de quien visita Tahití al poco de la muerte del pintor. Danielsson ha destacado lo inverosímil de esta situación que ha llevado hasta la

aparición de su obra a no investigar sobre el terreno la verdad estricta del asunto. Pudo más el mito deseado, del pintor maldito que muere acosado en una isla del Pacífico, combatiendo a favor del "buen salvaje", que la exacta reconstrucción histórica.

¿Qué influencia tiene todo este proceso tahitiano sobre el arte de Paul Gauguin?. Esta sería nuestra última pregunta de rigor que vamos a abordar con brevedad. Del color aplicado durante la primera estancia dice J. Rewald, que siendo acentuado, "Gauguin evitó aquí los agudos contrastes que había buscado en algunas de sus anteriores obras sintetistas. Sus rojos y sus azules, sus púrpuras y sus amarillos coexisten unos al lado de los otros sin beligerancia; a pesar del vigor de su colorido, el aspecto general de este cuadro es menos de contraste que de armonia"(77). En el terreno de la experiencia personal, Gauguin ve en sí mismo la crisis del individualismo occidental, orientándose hacia la colectividad primitivizante: "Gauguin proclame le rejet des cheveux du Parthénon et le retour au dada de mon enfance, au bon cheval de bois; il aspire à retrouver une humanité indemne, un sein non tari, dispensateur de l'aliment vital dont l'homme a peut-être été prématurément sevré" (78). De ahí a la incardinación en la religión de los primitivos y en el arte que les sirve de sostén de su culto, sólo hay un paso, que recorre Gauguin representado a Hina, diosa tahitiana de la Luna, como uno de los ídolos gigantescos de Pasua en un cuadro de 1893 titulado "Hina maruru". El estatismo es junto con el color la principal aportación polinesia en Gauguin; dice Danielsson: "A Tahiti, Gauguin découvre pour le première fois des êtres qui, par inclination et habitude, res-

tent immobiles pendant des heures entières, figés dans les mêmes poses. Puisqu'ils incarnent son idéal esthétique, il a plus d'occasions et de possibilités qu'ailleurs de réaliser ces fresques à la Puvis de Chavannes qu'il aime tant. Jugées selon des critères occidentaux, les poses de lieu des personnages de ses toiles paraissent forcées et artificielles, mais elles sont en fait exactes et, encore aujourd'hui, on peut retrouver à Tahiti des scènes identiques qui semblent sorties tout entières de ses tableaux"(79). La intemporalidad de las sociedades frias ha vencido en su pintura, al entender de hoy. La estancia en las Islas Marquesas tendrá la importancia de simplificar su arte y hacernos ver que la influencia del arte de éstas no pudo haber llegado más que a través del Museo de Trocadero, ya que habían sido desprovistas, expoliadas, de todos sus objetos artísticos por la rapiña colonial: allí "il renonce définitivement à toutes ces allusions symbolistes et métaphysiques, dont ses toiles tahitiennes sont si souvent surchargées" (80). Todo ello orientado, según Pierre Francastel, hacia la libertad de la forma, la mayor contribución de Gauguin a la pintura moderna(81).

Victor Segalen constituye nuestro episodio final en el recorrido oceánico. Médico militar y escritor, se siente atraído por el exotismo, al que dedica sus principales talentos literarios, y proyectos ensayísticos. Segalen observa la muerte de lo exótico conforme avanza la vulgarización y las formas del turismo contemporáneo. Dice en diciembre de 1908: "Ma faculté de sentir le Divers et d'en reconnaître la beauté, me conduit donc à haïr tous ceux qui tentèrent de l'affaiblir

(dans les idées ou les formes) ou le nièrent, en bâtissant d'ennuyeuses synthèses. Les Schuré, parfois Péladan, toujours les théosophes et beaucoup d'occulttistes... D'autres, pseudo-Exotes(les Loti, les tomistes, ne furent pas moins désastreux. Je les nomme les Proxénètes de la Sensation du Divers)" (82). Guiado por ese instinto procede a la búsqueda de una estética de lo diverso, del exotismo real. En Nueva York, viendo el Museo de Antropología e influenciado por el profesor Lejeal, tiene la tentación de transformarse en etnólogo de los Mares del Sur, tentación que pronto desechará; no así a la vocación de arqueólogo que desarrollará durante su segundo y definitivo viaje a China. Segalen se dirige en el "Durance", navio militar del cual es médico, hacia el Pacífico, ya no ignoto sino literario y pictórico desde la saga de los Melville, Adams, Stevenson, Loti o Gaugin. En cualquier caso, Gaugin no significaba todavía mucho para Segalen en el momento de embarcarse hacia Tahití. Remy de Gourmont, Saint-Pol-Roux et peu être aussi Huysmans(...) avaient parlé du peintre et pressé Segalen d'aller le voir à Tahiti. Pour Segalen, à cette époque, le nom de Gaugin ne signifiait pas grand-chose; il n'avait vu aucune de ses peintures et se figurait vaguement qu'il apparteniait à l'école symboliste"(83). Conocemos que su llegada coincide con la subasta de los bienes del recién fallecido Gaugin; adquiere algunos, no quedando muy convencido de su pintura, por contra de sus escritos que descubre en una caja. Al quedar fascinado por dichos escritos el proceso de mitificación segaliana de Gaugin halla su fundamento. Segalen arranca en su discurso sobre el pintor de donde éste lo abandona: en el an-

ticolonialismo. Cita los efectos de las enfermedades y de la inmoralidad de los europeos sobre los indígenas, y acaba tratando de los efectos del colonialismo sobre lo diverso, sobre el exotismo; podemos concluir que tanto en su novela de tema tahitiano, "Los Inmemoriales", como en su actitud personal, Segalen no pone en cuestión la raíz del colonialismo, por más que simpatice con los maorís, pero no hasta el extremo de desear compartir su suerte: "Dans son journal, il s'intéresse aux indigènes pris collectivement; il mentionne rarement des individus et(...) il ne semble pas avoir en d'amis maoris. Il n'a jamais franchi la barrière de ses différences raciales et culturelles; il s'est toujours retranché derrière l'épiderme invisible de la sensibilité européenne(...). Ce qui fascinait, c'était cette prise de conscience de la différence, la soudaine découverte de l'intérêt, de l'importance de la différence(...). Au fond, ce qu'il reprochait aux missionnaires(et implicitement aux autorités coloniales dans les mers du Sud) c'était de travailler à réduire ces contrastes. Ils étaient en train de transformer un peuple de guerriers et de navigateurs incomparables en une 'race inférieur' de fainéants"(84). Segalen en su mirada calculadora, casi científica, casi de antropólogo que pone distancia entre sí y el objeto investigado, describe pero no actúa. Segalen ha enterrado al aventurero, para devenir pura y simplemente literato o científico; de ahí que se apasione en carne ajena por Gauguin o Rimbaud, auténticos artistas-aventureros. Segalen está matando lo mismo que anhela.

El Pacífico ha pasado de significar al "bon sauvage" dieciochesco a ser tierra paradisiaca para turistas; Europa ha engullido a la Utopía.

NOTAS

- (1) C.PRIETO. El Océano Pacífico: navegantes españoles del siglo XVI. Madrid, 1984, 2ªed. pp.38-39.
- (2) A.PIGAFETTA. Primer viaje en torno del Globo. Buenos Aires, 1970. "Estudio preliminar" de A.Braun Menéndez, p.XXIII.
- (3) L.A. DE BOUGAINVILLE. Viaje a Tahití. Barcelona, 1982, J. BESTARD, "El viaje de la filosofía", p.9: "Desde la perspectiva de las empresas colonizadoras que caracterizaron la segunda mitad del siglo XVIII, puede decirse que el viaje de Bougainville fue, más bien un fracaso. El motivo de la expedición era el reconocimiento de la incapacidad colonizadora de Bougainville, puesto que en este viaje iba a entregar las islas Malvinas a la corona española, viéndose truncado así el proyecto colonizador de estas islas".
- (4) Ibidem, p.37.
- (5) Ibidem, p.60.
- (6) Ibidem, p.76.
- (7) J.A.GONZALEZ ALCANTUD. "El 'buen salvaje' de Rousseau, inflexión de la Antropología y la Estética", Gazeta de Antropología, nº5, abril, 1987, Granada.
- (8) D.DIDEROT. Suplemento al Viaje de Bougainville. Barcelona, 1982, pp.152-153.
- (9) F. DE AZÚA. La paradoja del primitivo. Barcelona, 1983, pp.22-23.
- (10) C.J.COOK. Los tres viajes alrededor del mundo. Primer viaje. Barcelona, 1982, p.88.
- (11) Ibidem, Segundo Viaje, p.11.
- (12) Ibidem, p.41.
- (13) Ibidem, p.60.

- (14) H.MELVILLE. Tahipi. Barcelona, 1980. Prólogo de D.H.Lawrence, p.9.
- (15) Ibidem, p.14.
- (16) J.M.BARDAVIO. La novela de aventuras. Madrid, 1977, p.123.
- (17) H.MELVILLE. Op.cit. p.48.
- (18) Ibidem, p.273.
- (19) Ibidem, p.177.
- (20) Ibidem, p.322.
- (21) J.CHESNEAUX. Una lectura política de Julio Verne. México, 1973, p.134.
- (22) Ibidem, p.138.
- (23) Ibidem, p.146.
- (24) Ibidem, p.78.
- (25) J.M.BARDAVIO. Op.cit. p.119.
- (26) R.L.STEVENSON-LI.OSBOURNE. Bajamar. Madrid, 1979, p.222.
- (27) Ibidem, p.7.
- (28) J.LONDON. Cuentos de los Mares del Sur. Madrid, 1975, p.158.
- (29) Ibidem, pp.28-29.
- (30) Ibidem, pp.114-115.
- (31) R.BARTHES. "Pierre Loti: Aziyadé", en Nuevos ensayos críticos. Buenos Aires, 1973, pp.235-236.
- (32) R.LEFEVRE. Le mariage de Loti. Paris, 1935, p.120.
- (33) Ibidem, p.37.
- (34) Ibidem, p.147.
- (35) Citado por B.DANIELSSON. Gauguin a Tahiti aux Iles Marquises. Paris, 1975, pp.30-31.
- (36) A.PIGAFFETA. Op.cit. p.49.

- (37) L.A. BOUGAINVILLE. Op.cit. p.36.
- (38) J. COOK. Segundo viaje. Op.cit. p.74.
- (39) Vid. J. COOK. Tercer viaje. Op.cit. pp.89 y ss. Narración del Capitán King.
- (40) A. MÉTRAUX. L'île de Pâques. Paris, 1980, p.35.
- (41) B. MALINOWSKI. Los argonautas del Pacífico Occidental. Barcelona, 1975, 2ªed. p.456.
- (42) Ibidem, pp.498-499.
- (43) M. MEAD. Adolescencia, sexo y cultura en Samoa. Barcelona, 1979, 3ªed. pp.110-111.
- (44) A. MÉTRAUX. Op.cit. p.42.
- (45) P. WORSLEY. Al son de la trompeta final. Un estudio de los cultos "cargo" en Melanesia. Madrid, 1980, p.90.
- (46) J. BERQUE. La descolonización del mundo. México, 1968, pp. 118-119.
- (47) P. FRANCASTEL. Historia de la pintura francesa. Madrid, 1970, p.339.
- (48) J. REWALD. El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin. Madrid, 1982, p.380.
- (49) Boudaille dice al respecto: "Son muchas las biografías que con el deseo de hacer resaltar la irresistible vocación de Gauguin, han quitado importancia a las repercusiones del 'crac' de la bolsa de 1882. Según ellos, Gauguin renuncia por la pintura a una situación importante, prefiriendo el arte y la miseria al collar dorado que tiene en casa de su jefe. El caso no es exactamente así. En pleno desastre bursátil, cabe preguntarse si Galichon no se alegraría intimamente de poder aceptar la dimisión de Gauguin con el fin de reducir gastos(...). No se trata ya

de un financiero que renuncia a la fortuna, sino de un hombre que deja influir por los acontecimientos y aprovecha la ocasión para realizar un acto que a sus propios ojos es arriesgado, pese a sus esfuerzos por tranquilizar se". G. BOUDAILLE. Gauguin. Barcelona, 1966, pp.44-45.

- (50) Ibidem, p.10.
- (51) Ibidem, p.13.
- (52) Ibidem, p.16.
- (53) Ibidem, p.79.
- (54) J. REWALD. El postimpresionismo. Op.cit. p.140.
- (55) J. REWALD. Historia del impresionismo. Tomo II. Barcelona, 1981, 2ªed. p.184.
- (56) R. GIRARDET. L'idée coloniale en France. Paris, 1972, pp. 82-85.
- (57) P. FRANCASTEL. El impresionismo. Barcelona, 1983, p.137.
Cfr. G. NEEDHAM. "Japanese Influence on French Painting 1854-1910", en G.P. WEISBERG et alia. Japonisme. Londres, 19 .
- (58) V. VAN GOGH. Cartas a Theo. Barcelona, 1982, 7ªed. p.218.
- (59) J. REWALD. Historia... Op.cit. p.151. Tomo II.
- (60) B. DANIELSSON. Op.cit. p.24.
- (61) Ibidem, pp.25-26.
- (62) R. GIRARDET. Op.cit. p.110: "Lancées le 30 mars 1885 du haut de la tribune de la Chambre, quelques jours après le revers subi a Lang-Son, dans le nord du Tonkin, par les troupes du général de Négrier et au cours du débat parlementaire qui devait entraîner la chute du second ministère Ferry, les apostrophes fameuses de Clemenceau témoignent suffisamment du caractère de véhémence passionnée pris à un certain moment par la controverse coloniale".

- (63) Ibidem, p.30.
- (64) E.PARDO BAZÁN. "Prefacio", en P.LOTI. Ramuncho. Buenos Aires, 1954, p.13.
- (65) B.DANIELSSON. Op.cit. p.69.
- (66) E.LUCIE-SMITH. L'Erotisme dans l'art occidental. Paris, 1972, p.146.
- (67) J.REWALD. El postimpresionismo... Op.cit. p.393.
- (68) B.DANIELSSON. Op.cit. pp.101-102.
- (69) P.GAUGIN. Ancien culte mahorie(avec un studie de R.Huyghe). Paris, 1951, p.7.
- (70) A.VOLLARD. Memorias de un vendedor de cuadros. Barcelona, 1983, pp.172-173.
- (71) B.DANIELSSON. Op.cit. pp.92-93.
- (72) Citado por B.DANIELSSON. Op.cit. p.275.
- (73) Ibidem, p.233.
- (74) Cfr. ibidem, pp.234-235.
- (75) Ibidem, p.285.
- (76) V.SEGALEN. Essai sur l'exctisme. Paris, 1986, p.120.
- (77) J.REWALD. El postimpresionismo... Op.cit. p.389.
- (78) R.HUYGHE. Estudio, en P.GAUGIN. Ancienne... Op.cit. p.17.
- (79) B.DANIELSSON. Op.cit. p.90.
- (80) Ibidem, p.255.
- (81) P.FRANCASTEL. Historia... Op.cit. p.384.
- (82) V.SEGALEN. Op.cit. p.46.
- (83) M.TAYLOR. Vent des royaumes ou les voyages de Victor Segalen. Paris, 1983, p.56.
- (84) Ibidem, pp.77-78.

CAPÍTULO IV

DESCUBRIMIENTO DE ÁFRICA.

I. DESCUBRIMIENTO COLONIAL DE AFRICA

En otro lugar (1) hemos señalado el porqué del descubrimiento de Africa en el siglo XVIII, por Francia, en especial después de la pérdida de sus más importantes colonias americanas. Podemos afirmar, aún a plena conciencia de estar simplificando, que Africa no existe en la mente del europeo entre los siglos XVII y XVIII, más que como proveedora de esclavos; que el continente esta circunscrito a su costa. El problema de la trata presenta todavía muchos puntos oscuros especialmente aquel que se refiere a su volumen real. Podemos preguntarnos sobre los efectos económicos que tuvo en Europa la práctica de la trata. J. E. Inikori ha señalado tres beneficios derivados del tráfico de esclavos para Inglaterra entre 1750 y 1807, período en el que monopolizó dicho comercio: primero, los riesgos constantes de pérdidas que conlleva la trata, desarrollaron la banca y el crédito: "La fuerte demanda así creada contribuyó al desarrollo de los bancos y del mercado de descuento de letras en Gran Bretaña"; segundo, "las condiciones favorables así creada produjeron un nuevo brote de actividad en los astilleros navales ingleses que se especializaron en la construcción de un determinado tipo de navío así como en la reparación y el costoso equipo de los negreros", lo cual indirectamente favoreció a la metalurgia y al comercio de metales (fabricación de armas); en tercer lugar, la industria algodonera tuvo un fuerte impulso: "atendiendo a su volumen, las exportaciones destinadas a Africa contribuyeron mucho al desarrollo del sector de la industria algodonera británica. Las cotonadas expor-

tadas a Africa, baratas y concebidas para el consumo corriente, se prestaron a una producción masiva por medios mecánicos. Pero fue exponiendo a la industria algodonera británica a la competencia como más se favoreció el desarrollo de las exportaciones destinadas a la costa de Africa"(2). Africa, pues, quedó durante todo el período precolonial reducida a una zona de economía especializada en la trata, siendo rechazados aquellos intentos para convertir el área en una zona económicamente productiva; los miembros de la Company of Merchants Trading to Africa confesaban: "Es una pena, pero es innegable que hasta hoy Africa ha sido sacrificada a nuestras colonias de las Antillas. Su comercio se ha limitado a un negocio que ha excluido, parece, todo progreso de la civilización. Sus agricultores han sido vendidos para trabajar unas tierras que no eran las suyas, mientras que toda tentativa para aprovechar las tierras y mejorar la agricultura fue desalentada por el gobierno de este país, por miedo de que los productos africanos hicieran la competencia a los de nuestras colonias más favorecidas"(3). Hasta los inicios del abolicionismo están teñidos de intereses económicos; según M.Duchet además de los aspectos filantrópicos derivados de la ideología ilustrada, "todavía no se pueden distinguir las razones económicas y las razones humanitarias: Gran Bretaña quiere poner fin a un comercio que causa la prosperidad de los americanos, los franceses ven en la abolición de la trata un medio de poner fin a la esclavitud"(4). Portugal y el Brasil independiente tardaron más en abolir la esclavitud real, por la peculiaridad de su economía de plantación y la minería; ésta se puede fi-

dar a mediados del siglo XIX. Las también peculiaridades ideológicas del Islam, que premiaba la liberación de los esclavos a los ojos de Alá, pero no la prohibía expresamente, permitió el desarrollo de la trata en las zonas islamizadas del este africano, y entre la costa oriental y el Índico; comercio en el que tal como vimos, hay sospechas de la participación de A. Rimbaud, en la segunda mitad del siglo XIX. Ahora bien, la trata se vió favorecida desde el inicio por la debilidad estructural de los pueblos africanos que trajo consigo la desaparición de sus principales reinos, y la entrada en un estado de guerra permanente: "La ambición y la vanidad enfrentaban a los jefes unos contra otros. Los desenfrenados celos y las repentinas rebeliones de los vencidos conducían sin cesar a la guerra y al rapto. La guerra se convertía, pues, en el medio más cómodo de procurarse cautivos"(5).

Abolida la esclavitud por las principales potencias, y habiendo obligado éstas a los sultanatos islámicos del Africa oriental a hacer otro tanto, Africa se convierte en el centro del colonialismo europeo desde 1875. Nos encontramos frente a un reparto espacial, cuyas razones económicas fueron popularizadas por Hilferding y Lenin, y que ha negado Fieldhouse, achacándolas sobre todo a criterios políticos. Para este último ni siquiera la obra colonial del empresario Cécil Rhodes, está suficientemente clara en su finalidad económica (6). Al menos algo queda fuera de discusión y en el estilo de colonización: "Los oficiales de Sudán no sentían mucha necesidad de proceder por vía pacífica; la ocupación francesa fue generalmente brutal al principio, a diferencia de la acción

incluso que, mucho más atenta a la presión de los medios de negocios, se traducía en operaciones militares más tardías, a menudo por iniciativa de los empresarios (Goldie o Rhodes). Incluso, las exploraciones comerciales que acompañaron la conquista francesa fueron obra de mediocres aventureros, cuyos grandiosos proyectos apenas correspondían a la realidad" (7). Por contra de lo que se pudiera pensar, el Indirect Rule fue un fracaso en muchas zonas, ya que se confería en regiones como Nigeria, Gambia o Senegal, a los jefes tradicionales un poder que no habían poseído nunca, al menos bajo esa forma. La política francesa de assimilation, ni que decir tiene, desnaturalizó la sociedad africana al igual que la política británica del gobierno indirecto. "Las únicas diferencias tangibles, sobre el terreno, a los ojos de los africanos, entre el Indirect Rule y la Assimilation no fueron económicas, ni incluso políticas, sino culturales: el imperialismo cultural francés se oponía a la consigna británica de respetar la integridad de los valores tradicionales. Por ello, los francófonos se sintieron amenazados en lo más íntimo de su ser (...) y reaccionaron con un movimiento de nacionalismo cultural nacido de la voluntad de oponer al universalismo francés una identidad con pretensiones universales: la Négritude. Y debido sin duda a que los anglófonos no sufrieron la misma alienación, éstos acogieron unánimemente la corriente con un escepticismo sin indulgencia" (8). Pero estas apreciaciones se produjeron a nivel de élites ilustradas generalmente en Europa, en París, para cumplir papeles directores en una sociedad "asimilada". Para la población corriente el colonialismo tenía esta sustancia: "de ahora en adelante, los verdaderos jefes (y el je-

fe negro era el primero en saberlo) serían los blancos". Paralelamente la élite intelectual de la metrópoli francesa inicia su andadura en 1934 publicando en París "L'Étudiant noir", con A.Césaire y L.Seghor al frente.

Habría que hacer una antropología del europeo que acude a África. Sólo la literatura que ha versado sobre el continente ha tenido un acercamiento de este género. Para J.Conrad en "El corazón de las tinieblas"(9), África es el continente no idílico, es el continente de la aventura. Jean Laude escribe: "L'Afrique noire -tène d'élection des romans d'aventure et de voyages -ne nous apporte pas un rêve en remplacement des cauchemars que vivaient intensément les jeunes lecteurs de Jules Verne(Un capitaine de quinze ans) ou ceux de Joseph Conrad(Au coeur des ténèbres). Elle s'impose rudement, massivement, avec sa vie difficile, ses paysages rarement idylliques, les plus souvent âpres et austères, avec ses problèmes politiques et économiques. Mais elle nous apprend le réel. Elle nous enseigne les solutions qu'elle a donnés au problème de l'enracinement de l'homme dans sa société, dans le réel"(10). Los europeos de las colonias africanas acaban por no ser ni esto ni aquello, quieren conservar la metrópoli y se ven impelidos, sin embargo, al primitivismo de sus comportamientos estrefalarios: "Aparte por completo de Los anormales, los llamados aspectos normales de la vida europea en la Colonia indican que la moralidad convencional ha perdido algo de su poder, que a los apetitos de las gentes se le concede una 'manga ancha' de la que no gozan en la Gran Bretaña. Hay gran afición a comer y beber, festejar y cazar, afición a las emo

ciones colectivas, a la agitación de tribu, por la vestimenta extrañalaria, por los chalecos de piel de leopardo, por las petacas de cheetah, por las cintas de sombrero hechas de piel de cebra o de serpiente, por los zapatos de cocodrilo y los latigos de piel de hipopotamo, por los aretes y brazaletes de pelo de elefante, por usar pieles de animales en vez de alfombras, y por colgar en las paredes cabezas de leones, antílopes y búfalos, por los excesos de todas clases; eso es en parte el resultado del contacto con la gente de color que les rodea. Parece como si la presencia de lo primitivo y de los que viven sumergidos en la profundidad del ser y del tiempo, incita a los europeos a descender de las alturas hasta el fondo ancestral de ellos mismos"(11). Esta es la operación sobre Africa de un "colonizador", que ve en el continente negro a la madre y en Europa al principio masculino. Africa es identificada con la aventura tenebrosa, tal como la veía Stanley, el descenso a los infiernos tropicales, ayudando la percepción de lo negro a esta operación. Africa cuna del exotismo adolescente.

Hemos titulado este capítulo "Descubrimiento de Africa" a plena intención etnocéntrica: descubrimiento de Africa por Occidente. Africa es expulsada de la historia, que sólo vive en función de los contactos con éste. "Este procedimiento asegura la continuidad de la historia europea, pero desgaja la del mundo extraeuropeo en tramos, niega su existencia cuando no está ligada a la de Europa, y lo priva de toda autonomía" (12). Desprovista de historia, Africa, al igual que otras zonas extraeuropeas, se habría de encontrar "dormida", "cerra-