

Dioses prostéticos (Hal Foster, traducidos por Alfredo Brotons Muñoz.)

Escenas primitivas

«¡Sucio negro!» O simplemente: «¡Mira, un negro!»» Éstas son las primeras palabras de «El hecho de la negritud», el texto central de *Piel negra, máscaras blancas* (1952), de Frantz Fanon, el gran analista de la subjetividad colonial, y reanudan una escena primordial de la identidad impuesta que «fija» a Fanon de dos modos al menos: a través de la mirada del sujeto blanco («¡Mira, un negro!») y la asociación de la negritud con la suciedad («¡Sucio negro!») [1]. Aquí quiero ocuparme de esta mirada y de esa asociación en el contexto de la pintura primitivista de Paul Gauguin, Pablo Picasso y Ernst Ludwig Kirchner. Esta pintura es también un caso paradigmático del secreto compartido por el arte moderno y la teoría psicoanalítica.

En la escena original, un chico blanco, asustado por la presencia de Fanon, grita estas palabras. En tales escenas, Fanon se siente objetivado y, sin embargo, «a los ojos del hombre blanco», él carece también de esta «resistencia ontológica». Carece de esta resistencia, sugiere Fanon, porque él no forma una unidad: «en el mundo blanco, el hombre de color encuentra dificultades para el desarrollo de su esquema corporal». Aquí hay un eco de lo que Jacques Lacan dice sobre «el estadio del espejo», y Fanon entiende estas «dificultades» literalmente: en el espejo del hombre blanco, la imagen del hombre negro está alterada, la formación de su yo, deteriorada. Esto es así, según Fanon, porque un «esquema histórico-social» se proyecta «por debajo» de su esquema corporal de una manera que interfiere con éste: «mil detalles, anécdotas, relatos» lo transforman en un disperso agregado de estereotipos racistas: «Mi cuerpo me lo devolvieron desgarbado, distorsionado, recoloreado, vestido de luto en aquel blanco día de invierno» (B, pp. 110-113) [2]. A este (no)sujeto violado se le deja recoger los pedazos, y Fanon considera que su misión psicopolítica consiste en recomponerlos en un «esquema» absolutamente diferente.

Tal es el trauma de esta escena primordial de la «negritud». Pero ¿qué pasa con el muchacho que lo provoca con su grito: «¡Mamá, mira al negro! ¡Tengo miedo!»». ¿Qué pasa con su trauma de identidad, su repentina subjetivación como no-negro, su «esquema»? Obviamente, aquí no hay una simetría: en este encuentro, el poder está repartido de una manera radicalmente desigual. Sin embargo, quizá nos estaríamos perdiendo una comprensión crítica de la subjetividad colonial que el muchacho representa si pasásemos absolutamente por alto a éste. Si la negritud es un «hecho» incluso cuando se la revalúa y acepta (como en los movimientos políticos de los años sesenta y setenta), o se pone entre paréntesis y deconstruye (como en el discurso crítico de los ochenta y los noventa), también es una «fantasía», y con gran eficacia como tal. En «El hecho de la negritud», Fanon en realidad no explora este otro lado de la fantasía; yo quiero hacerlo aquí en relación con los encuentros primitivistas de Gauguin, Picasso y Kirchner en el paso al siglo XX.

¿De dónde venimos?

Frente a la fuerza irracional del racismo colonial, Fanon recurrió al psicoanálisis freudiano, y lo que me propongo es seguir su pista. Sin embargo, en cuestiones de raza lo mismo que de género, este giro es siempre ambiguo, pues al psicoanálisis no se lo puede desproveer ni de su contexto imperial ni de sus supuestos heterosexistas. En el

psicoanálisis hay inscrito también un primitivismo que correlaciona las fantasías de la alteridad racial y de la sexualidad femenina [3]. Y, sin embargo, puesto que la fantasía es uno de sus temas primordiales, el psicoanálisis es también crucial para la crítica del primitivismo: en la medida en que al mismo tiempo se ponen en cuestión sus propias fantasías primitivistas.

Sobre la imbricación del primitivismo en la antropología, la otra gran ciencia humana de la alteridad, se ha hablado mucho en las últimas dos décadas. Desde «El primitivismo en el arte del siglo XX», la exposición montada en 1984 por el Museo de Arte Moderno sobre las «afinidades» entre el arte moderno y el arte tribal, esta crítica ha tomado también en consideración el arte primitivista del siglo XX [4]. Sin embargo, todavía no se ha hecho mucho hincapié en la imbricación del primitivismo en el psicoanálisis. El primitivismo implica, en primer lugar, una asociación de los otros raciales con los impulsos instintivos y/o conflictos sintomáticos, como en el subtítulo de *Tótem y tabú* (1913): «Algunos aspectos comunes entre las vidas mentales de los salvajes y de los neuróticos». A menudo incluye también una asociación ulterior de los pueblos tribales con órdenes pregenitales, especialmente los estadios oral y anal, una asociación en la que la genitalidad adulta se correlaciona con la propia civilización en cuanto logros de alguna manera más allá del alcance de los «salvajes», tal como se dice en una de las primeras líneas de *Tótem y tabú*: «su vida mental [es] una imagen bien conservada de un estadio temprano de nuestro propio desarrollo» [5]. ¿Qué consecuencias tienen estas asociaciones primitivistas en Freud? ¿Hasta qué punto está su psicoanálisis vinculado con los discursos racistas del siglo XIX? ¿Cómo son confirmadas y/o contestadas estas conexiones en el arte moderno? Otras escuelas del psicoanálisis siguen discutiendo algunas de estas preguntas: los seguidores de Melanie Klein prescinden de los «estadios» de desarrollo en favor de «posiciones» estructurales, y los alumnos de Lacan desdeñan las analogías entre lo infantil, lo neurótico y lo primitivo como parte del Freud temprano («biológico»). No obstante, un cierto primitivismo sigue inscrito en gran parte de la teoría psicoanalítica, y por tanto, dada su importancia discursiva aun hoy en día, también en gran parte de la teoría crítica.

Es una pregunta bien conocida: ¿cómo usar y criticar al mismo tiempo una teoría? Aquí conservaré la concepción de los estadios en el psicoanálisis freudiano, pero no sus asociaciones con los pueblos tribales. O, más precisamente, invertiré la importancia de esta asociación: para ver la «analidad primitiva» no como la propiedad de ningún pueblo tribal, por ejemplo, sino como la proyección de la clase particular de sujeto moderno sobre tales sociedades. La pregunta entonces se convierte no en ¿qué es la analidad primitiva?, sino en ¿qué es lo que en primer lugar fabrica tal noción: qué deseos y temores?

Freud también asociaba los instintos básicos con otros sociales, en particular con el proletariado. Ésta es también una asociación típica de la época, la cual engloba a otras figuras asimismo, como a las mujeres (especialmente a las prostitutas) y a los judíos. Desde la posición normativa del macho burgués blanco, a todas estas figuras se las considera primitivas en cuanto a desarrollo psicosexual, aptitud moral y capacidad de civilización [6]. Pese a su ambivalencia (en particular en cuanto judío), Freud participó de esta asociación ideológica, la cual implica la sublimación de todos los instintos -en

cuanto la verdadera labor del arte, el verdadero propósito de la civilización-, pero necesita también la sublimación de estas figuras primitivas, un proceso del que luego son excluidas o al menos marginadas [7]. ¿De qué manera amenazan estas figuras las normas burguesas de la masculinidad blanca bajo las cuales también vivieron Gauguin, Picasso y Kirchner? Y, puesto que de lo que aquí se trata es de la ambivalencia, ¿de qué manera tientan también a estos artistas?

Evidentemente, esta ambivalencia afecta a la sexualidad, y no comienza con Freud ni siquiera con los discursos racistas del siglo XIX. Piénsese en el viejo binomio del salvaje noble y el salvaje innoble. Absolutamente cruciales para la construcción europea de la alteridad cultural, estas figuras solían dividirse entre Oceanía y África, el arcádico paraíso de los Mares del Sur y la bárbara sexualidad del «continente oscuro» (una metáfora que Freud también empleó para evocar la sexualidad femenina) [8]. Estas figuras binarias siguieron dándose en el siglo XIX, a menudo con el salvaje noble presentado, en estilo neoclásico, como una versión mostrenca del ideal antiguo, y el salvaje innoble presentado, en estilo romántico, como un ejemplo primario de nativismo cultural. Durante esa época, al salvaje todavía se lo entendía según unas cuantas prácticas fijas, como el canibalismo y el incesto. Al menos desde La nueva ciencia (1725) de Giambattista Vico, estas prácticas primitivas han marcado los límites de la sociedad humana y, también en el pensamiento moderno Freud, Facan, Lévi-Strauss, Georges Bataille y otros las conciben como los tabúes fundamentales. Sin embargo, precisamente en cuanto tabúes, son también ambivalentes, a veces fantasías transgresoras: a nosotros los neuróticos civilizados la idea de tal gratificación instintual -una completa libertad oral como el canibalismo, una total libertad genital como el incesto- nos atrae, aunque también nos repugna. [9] De esta manera, la fantasmagórica figura del salvaje provoca una oscilación entre la estima y el disgusto, con la envidia asesina en algún lugar intermedio, una oscilación que podría apuntalar la oposición entre los tipos noble e innoble [10].

¿Qué tienen que ver con el arte moderno estas ambivalentes fantasías? A menudo son también activas en su pintura primitivista, y a veces en las escenas primitivas de Gauguin, Picasso y Kirchner llevan al borde de la crisis una construcción particular de la masculinidad. Es mi propósito aquí encontrar la resonancia de las «escenas primitivas» en las «escenas primordiales» del psicoanálisis freudiano, es decir, escenas en las que el niño presencia o imagina sexo entre sus padres o, más en general, escenas en las que el sujeto desentraña sus orígenes (todos universales, según Freud). Tal reflexión sobre los orígenes es frecuente en Gauguin, más explícitamente en su summa de 1897-1898, *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?* {¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Dónde vamos?-, un cuadro sobre el ciclo de la vida y la muerte pintado tras un intento de suicidio. Para Freud, tales preguntas implican también «fantasías primordiales» de otros orígenes traumáticos, tales como el origen de la sexualidad según se lo imagina en la fantasía primordial de la seducción y el origen de la diferencia sexual según se lo imagina en la fantasía primordial de la castración. ¿Se evoca quizá el primer trauma de la seducción y la sexualidad en otro cuadro fundamental de Gauguin, *Mana'o tupapa'u* {El espíritu de los muertos vigilando, 1892; la imagen de su asustada pareja *Teha'amana* desnuda sobre la cama? ¿Y se trata quizá del segundo trauma de la castración y la diferencia en el cuadro aún más definitorio de una época *Les Demoiselles d'Avignon* [Las señoritas de Aviñón], la

imagen de un tenso encuentro con cinco prostitutas? Mis verbos —«evocar», «tratar» — son imprecisos, pero esta imprecisión protege contra cualquier lectura de los cuadros como representaciones directas de tales fantasías. Más bien, lo que yo sostengo es que los cuadros y las fantasías comparten ciertos elementos de motivación psicológica, imaginación pictórica y episteme histórica.

Para Freud, las fantasías primordiales sobre los orígenes de la identidad, la sexualidad y la diferencia sexual suelen darse mezclados en nuestras vidas psíquicas, y son evocadas de una manera semejante en las escenas primitivas que me interesan. Aquí también se trata de otros orígenes. Por una parte, estas escenas podrían implicar la fundación de un nuevo sujeto (por ejemplo, Gauguin esperaba que El espíritu de los muertos vigilando transmitiera su identidad salvaje con el Viejo Mundo); por otra, también podrían estar ocupándose de la fundación de un nuevo estilo, a veces anunciado en una obra específica (Gauguin trató El espíritu como el manifiesto artístico de su primera estancia en el Pacífico Sur, en 1891-1893, y ¿De dónde venimos? como el testamento de la segunda, en 1895-1903). De vez en cuando, la fundación estilística invoca la fundación subjetiva y viceversa, como si la una impeliera al nacimiento de la otra, o como si, retrospectivamente, cada una sólo pudiera entenderse en términos de la otra (por ejemplo, Picasso consideraba Les Demoiselles no sólo una ruptura estilística, sino una epifanía personal, su primer «cuadro de exorcismo») [11]. En sus escenas primitivas, pues, Gauguin y Picasso plantean preguntas sobre la identidad en términos psicológicos y estéticos, y lo hacen en una época en la que las concepciones de la psique y del arte se transformaron, en cierta medida, debido a encuentros coloniales [12]. A veces, en estas escenas se superponen varias escenas (culturales, raciales, sexuales...) hasta formar un revoltijo de oposiciones entre europeo y no europeo, blanco y negro, varón y hembra, activo y pasivo, puro y perverso, heterosexual y homosexual. El exceso de determinación no estabiliza estas oposiciones; por el contrario, las volatiliza. Los artistas no solamente son atraídos y repelidos por lo primitivo (esta ambivalencia es especialmente evidente en Picasso), sino que también desean lo primitivo, a menudo como objeto erótico, y se identifican con ello, a menudo como una identidad alternativa (esta ambivalencia es especialmente evidente en Gauguin). Una vez más, estas tensiones son a veces tan grandes que amenazan con quebrar las oposiciones que en aquella época sustentaban la subjetividad normativa.

Sobre esta quiebra quiero hacer hincapié en parte a fin de complicar la crítica feminista del dominio masculino de la vanguardia primitivista [13]. Insistir en la fragilidad de este dominio, subrayar la volatilidad de sus fantasías, no es disminuir las realidades del poder y los efectos de la dominación subrayadas por estas críticas. Seguramente, la vanguardia primitivista fue políticamente ambigua en el mejor de los casos, y en el peor contribuyó a la gestión de conflictos y resistencias provocados por la dinámica imperial de la modernidad capitalista. Sin embargo, esta vanguardia fue también ambivalentemente crítica: su identificación parcial con lo primitivo, por más que problemáticamente puesta en imágenes como oscura, femenina y perversa, resultó una disociación parcial con respecto a la sociedad blanca, patriarcal, burguesa, y estas disociaciones no deberían desdeñarse como insignificantes.

Escindidos

A fin de explorar la crisis de la masculinidad que a veces se insinúa en la pintura primitivista, quiero detenerme en el texto clásico de Freud sobre la escena primordial, «Historia de una neurosis infantil» (1918; escrito en 1914-1915), sólo unos pocos años después de las obras de arte de las que aquí nos estamos ocupando. El historial clínico del «Hombre de los Lobos», un análisis de un joven aristócrata ruso llamado Serguei Pankejeff, es un texto privilegiado en la teoría crítica, y hay lecturas más ricas que mi reseña. Para mí aquí su importancia capital reside en su detallada deconstrucción de una formación particular de la subjetividad masculina; si se puede adaptar a otros temas de la época -como Gauguin y Picasso en momentos de crisis-, es una cuestión que dejo abierta [14].

Freud refiere la neurosis del Hombre de los Lobos a varios acontecimientos de su primera infancia. Tres son de suma importancia: un gran miedo a los lobos provocado por los cuentos infantiles, una enigmática seducción por su hermana en torno a los tres años de edad, con el niño en posición pasiva; y una seducción posterior de su institutriz, con el niño en posición activa, pero con la seducción rechazada. En este punto, sostiene Freud, el joven Hombre de los Lobos fue «devuelto» a un orden pregenital de las pulsiones, específicamente a un sadismo anal, que más tarde se hizo evidente en su notoria crueldad con los sirvientes y los animales por igual (nótese la elocuente asociación de ambos; Su sadismo se transformó también en fantasías masoquistas en las que se le golpeaba, según Freud, y de esta manera se desarrolló una ambivalencia extrema -una oscilación entre las posiciones activa y pasiva, entre las escenas sádicas y masoquistas- en relación sobre todo con su padre. En su modo activo, sostiene Freud, el Hombre de los Lobos se identificaba con su padre; en su modo pasivo, deseaba a su padre, es decir, deseaba ser su objeto de deseo.

En este punto, Freud presenta el famoso sueño (que él fecha a sus cuatro años de edad) junto con un dibujo explicativo del Hombre de los Lobos; comparado con el sueño, el dibujo parece insulso, pero quizá lo sea con un propósito protector. El muchacho sueña con seis o siete lobos encaramados en un árbol (en el dibujo sólo aparecen cinco), todos con tupidas colas, completamente inmóviles, mirando fijamente y en silencio. Freud relaciona los rasgos del sueño con la fobia del muchacho a los lobos tal como éstos aparecían en sus cuentos infantiles. Pero la «elaboración onírica» ha vuelto del revés estos rasgos: tal es la fuerza de su ansiedad que no están simplemente distorsionados, sino invertidos por entero. Así, las abundantes colas no aluden a ninguna cola en absoluto, esto es, a su temida castración propia; la quietud de los lobos indica la actividad sexual de los padres; y la mirada en silencio de los lobos refleja su propia mirada fija dentro de la escena primordial. En resumen, que el sueño reescenifica radicalmente los elementos más importantes de su escena primordial propiamente dicha (fecha a la edad de un año y medio), en la cual el joven Hombre de los Lobos presenció el coito a tergo de sus padres, por detrás, con los genitales de ambos a la vista: necesariamente así para Freud, de manera que el niño pudiera ver que su madre carecía de pene.

Esta explicación es cuestionable, por supuesto, especialmente en cuanto que es una (re)construcción, y muy tendenciosa por cierto. Sin embargo, para Freud, la escena primordial no necesita ser real; aun cuando sea completamente imaginada, su efecto traumático puede ser lo bastante real. Más aún, este efecto se desarrolla con el

tiempo, mediante la acción diferida (Nachträglichkeit), retroactivamente. Pues el niño no puede comprender esta escena en un primer momento; sólo se convierte en traumática una vez iniciadas sus propias indagaciones sexuales; sólo entonces (de nuevo, en torno a los cuatro años de edad) sueña él su sueño, sólo entonces recuerda (o cree recordar) a su padre erguido como el lobo en el cuento infantil y a su madre «doblada como un animal». Significativamente, esta posición sexual de "more ferarum" Freud la considera «la forma filogenéticamente más antigua», e, implícitamente en su correlación evolucionista de las formaciones sexuales del individuo y de la especie, es lo primitivo lo que sirve como lo distintivo de este estadio previo, de esta regresión psicosexual (una vez más, «una imagen bien conservada de un estadio temprano de nuestro propio desarrollo») [15]. Según Freud, esta posición provoca en el Hombre de los Lobos un erotismo anal de por vida, el cual lo convierte precisamente en primitivo. Es más, esta posición primitiva, esta escena primordial, «fragmenta» su identidad sexual, lo divide entre el amor a su padre y la ansiedad que le produce la castración que imagina necesaria para su consumación. Finalmente, es esta ansiedad la que representan los lobos del sueño, cuya mirada amenaza su propia visión (para Freud, el miedo a la ceguera suele significar miedo a la castración).

El análisis no termina ahí; de hecho, nunca termina para este experto paciente, que sólo cambiará el diván por el lecho de muerte. Sin embargo, todos sus aspectos clave para mi lectura han quedado señalados: frente a una amenaza de castración o una crisis genital, el sujeto regresa a un orden pregenital, en el cual oscila entre un erotismo anal, un pasivo modo masoquista (asociado, como de costumbre en Freud, con lo femenino y lo homosexual) y su complemento activo, un sadismo activo: una oscilación que indica una gran ambivalencia de la posición psicosexual [16]. Mi intención no es imponer este perfil a Gauguin, Picasso y Kirchner, sino, más bien, utilizar su análisis de la ambivalencia para explorar la dinámica del primitivismo de éstos. Sin embargo, ¿cómo hemos de localizar esta ambivalencia en el arte? Constituye un peligro moverse demasiado directamente entre el presunto inconsciente del artista y la obra de arte dada de una manera que ocuya las diferentes determinaciones de aquél y ésta [17]. Otro peligro es el de combinar al artista histórico y al espectador contemporáneo de un modo que también eche abajo sus diferentes formaciones. ¿La ambivalencia del encuentro primitivista es inmanente a la imagen, la activa el enfoque de ésta, o ambas cosas? Al menos, un punto parece claro: esta ambivalencia excede a la psique individual del artista primitivista. De hecho, está ya inscrita en las dos principales tradiciones con las que tales artistas trabajan: las representaciones vanguardistas del desnudo y las representaciones exorcistas del otro (especialmente en la pintura orientalista y japonista).

Considérese primero el desnudo vanguardista, que Olympia ejemplificaba para Gauguin, Picasso y Kirchner por igual [18]. Aquí, como sabemos, Manet cruzó el elevado género del desnudo con la baja figura de la prostituta en una «desublimación» (una apertura de la obra de arte a las pulsiones corporales y/o asociaciones sociales consideradas abyectas) que sus seguidores primitivistas competieron por superar. A tal fin, Manet también adaptó un signo dado de marcada sexualidad en la Europa del siglo XIX: la criada negra que sirve a Olympia. El historiador cultural Sander Gilman ha relacionado esta figura con «la Venus hotentote», una figura fantasmagórica extrapolada de una mujer africana real llamada Saartjie Baartman. Según Gilman, esta

mujer representaba una excesiva sexualidad negra como parte de una ideología decimonónica de la diferencia racial absoluta: una diferencia físicamente marcada en su cuerpo por su enorme trasero [19]. Este signo de una excesiva sexualidad negra se incorporó luego a algunas representaciones de la peligrosa prostituta blanca, como Gilman sugiere mediante una yuxtaposición de la Venus hotentote y la rotunda Nana (1877) de Manet. Esta incorporación inducía a su vez a la combinación de lo primitivo y la prostituta que se hizo común en los estudios vanguardistas (por no mencionar los informes policiales) hasta bien entrado el siglo XX. Les Demoiselles d'Avignon no es sino el caso extremo de esta «perfecta imagen del salvajismo que acecha en medio de la civilización», como Baudelaire dijo en «El pintor de la vida moderna» (1863) [20]. Indicio muy claro de la rivalidad entre los modernos primitivistas, la imagen de la primitiva-prostituta se filtró a través de diversos estilos, y provocó a temperamentos tan diferentes como el moderado Matisse en su Desnudo azul, cuyas caderas están giradas de tal modo que hacen demasiado protuberante su trasero, y el teatral Kirchner en su Muchacha con sombrilla japonesa, donde este «contraposto primitivista» es incluso más extremo [21].

Colocar a estas mujeres en tales poses es referirlas a una naturaleza animal y se puede censurar como un acto pictórico de subyugación de género. Pero ¿son imágenes como El espíritu de los muertos vigilando y Les Demoiselles d'Avignon, Desnudo azul y Muchacha con sombrilla japonesa expresiones sin más del dominio masculino, o no son tensas elaboraciones que denotan una temida falta de este dominio? ¿Fuerzan los sujetos dominantes tales movimientos agresivos, o no sugieren estas imágenes una ansiosa ambivalencia, la cual es quizá por ello controlada, pero no por completo? (André Salmon escribió que Picasso experimentó una gran ansiedad durante la composición de Les Demoiselles; y Matisse rehuyó las implicaciones psicológicas de cuadros como Desnudo azul: «Sobre todo no estoy creando a una mujer, estoy haciendo un cuadro») [22]. Una crítica que no permitiera esta ambivalencia psicológica, por no hablar de su transformación pictórica, podría totalizar más que deconstruir una construcción particular de la masculinidad blanca. También podría confundir una voluntad de dominio con la realidad, y con ello otorgar a esta masculinidad una autoridad fálica que no poseía (ni posee).

La ambivalencia de estos artistas con respecto a lo primitivo suele parecer múltiple. En primer lugar, aunque en este arte se privilegia lo primitivo, sigue siendo el signo de lo primordial y lo regresivo. En segundo lugar, el artista quizás aspire a convertirse en lo primitivo así como a poseerlo; una vez más, lo primitivo podría ser un objeto de identificación lo mismo que de deseo. Finalmente, el auténtico deseo aquí podría ser doble: un deseo de dominio sobre lo primitivo lo mismo que un deseo de rendición ante ello. En Les Demoiselles, por ejemplo, ¿sitúa Picasso a sus espectadores masculinos (de los cuales él es el primario) en posición de dominar a sus prostitutas o de ser dominados por ellas? No está claro: el cuadro plantea una situación distante, una mirada de superioridad. Es esta ambivalencia excesivamente determinada lo que quiero examinar, en parte mediante el modelo presentado en el historial clínico del Hombre de los Lobos, de erotismo combinado con sadismo.

La ambivalencia desempeña también un papel en la otra tradición que anuncia la pintura primitivista: la tradición exoticista. A menudo en el arte orientalista y a veces

en el arte japonista, los otros raciales son presentados como pasivos, femeninos, entregados al espectador masculino, incluso (o especialmente) cuando las figuras son masculinas. Una mirada colonial se superpone a una mirada sexual de una manera que parece confirmar el dominio masculino. Pero, también aquí, este dominio parece muy poco seguro; una vez más, no requeriría tales exhibiciones de sumisión si hubiese. El teatro visual de la pintura orientalista suele jugar con el voyerismo y el exhibicionismo tanto como con el sadismo y el masoquismo de una manera que no siempre controla. A este respecto, considérense dos ejemplos fundamentales de pintura orientalista, temprana y tardía: La muerte de Sardanápalo, de Delacroix, una escena romántica con corrientes sado- masoquistas si es que alguna vez hubo alguna; y El encantador de serpientes de Gérôme, una exhibición ilusionista concebida para la mirada voyerista. El Delacroix pone en escena una fantasía erótica de un harén a punto de ser pasado a cuchillo, en el momento en que el sentenciado rey asirio hecho famoso por Byron contempla con indiferencia desde lo alto el asesinato de sus concubinas, donde la fantasía de una orgía se combina con la fantasía de una masacre. El Gérôme anuncia su promesa erótica en su mismo título: un bien proporcionado muchacho se halla de pie en primer plano, sólo cubierto por una enorme serpiente a la que él mantiene erecta para un público pintado de hombres musulmanes delante de él, pero también, con su trasero a la vista, para el público real de espectadores europeos que lo ven por detrás. El Delacroix es una fantasía doble de poder absoluto y sumisión abyecta: los espectadores contemporáneos podían identificarse con la autoridad sexual del rey y deleitarse con su caída política (un compromiso perfecto para un público todavía preocupado, en 1822, por los monarcas despóticos). El Gérôme es una escena homoerótica, pero con el homoerotismo proyectado sobre el otro exótico, donde podría ser disfrutado en privado y denunciado públicamente: como la perversa práctica de un pueblo inmoral necesitado de corrección colonial (una moraleja que también podría extraerse de La muerte de Sardanápalo) [23] [24]. Sin embargo, incluso cuando la pintura orientalista aspira a tranquilizar al espectador europeo de esta manera, su misma apelación a la fantasía erótica podría producir una volátil ambivalencia: la identificación y el deseo podrían enmarañarse, las posiciones masculina y femenina difuminarse, los propósitos activo y pasivo neutralizarse.

Tal ambivalencia es más intensa en la pintura primitivista, quizá porque lo primitivo se asociaba más directamente con lo inconsciente y lo infantil. (Al Próximo Oriente no se le podía negar un status de civilización de la misma manera, mientras que el Lejano Oriente solía representarse como un tercer término, a la vez civilizado y primitivo, decadente y pueril.) Por supuesto, las valencias de Occidente y de los otros son también diferentes en el discurso primitivista; en sus escritos de Tahiti, por ejemplo, Gauguin suele presentar el ego europeo como el término perverso y al otro salvaje como el puro [25]. No obstante, la estructura de los valores persiste en esta misma inversión, como también lo hace el discurso de la patología (términos como «degeneración» y «decadencia» abundan también en Gauguin); más aún, la ambivalencia centrada en lo (analmente) erótico es incluso más fuerte en el arte primitivista que en el arte exotista. Por un lado, en el discurso primitivo hay un deseo explícito de derribar las oposiciones culturales entre el europeo y lo otro (represión blanca y sexualidad oscura, cultura y naturaleza), así como las oposiciones psíquicas que las subyacen (activa y pasiva, masculino y femenino, heterosexual y homosexual);

un deseo que es muy acentuado en Gauguin. Por otro lado, hay una insistencia reactiva en estas mismas oposiciones, una repugnancia hacia cualquiera de esos solapamientos, una reacción que es muy pronunciada en Picasso. La contradicción no puede resolverse, pues el primitivista trata de abrirse a la diferencia -ser sacado sexual, social, racialmente del yo- y fijarse en la oposición al otro -ser establecido una vez más, asegurado como un yo soberano.

¿Podría esta ambivalencia psicológica informar también la ambigüedad política de las personas primitivistas? A la vez burgués y bohemio, Gauguin llegó a Tahiti con un sombrero de vaquero inspirado en Buffalo Bill, y sus actividades allí fueron a veces objeto de burla por el bando indígena y a menudo condenadas por el bando colonial. En sus propios términos, él era «sensible» e «indio», un dandi parisino y un salvaje peruano (su abuela materna, Flora Tristan, una literata socialista con la que Gauguin se identificaba, procedía de una antigua familia peruana, y él pasó seis años de su infancia en Lima); y tendía a ver sus conflictos psicológicos y políticos en estos términos físicos y raciales: como un resultado directo de estas «dos clases de sangre, dos razas» (ed. cast, cti.: p. 235]) [26]. Más aún, ¿podría esta tensión entre el deseo de una diferencia extática y la necesidad de una identidad-en-la-oposición estable contribuir a la agresividad frecuente en el encuentro primitivista; una agresividad intermitente en Gauguin y abierta en Picasso? Una vez más, esta ambivalencia puede ser tan intensa como para implicar una hendidura en esta masculinidad, en su heterosexualidad genital; de ahí la importancia de un modelo teórico por el cual un sujeto así, enfrentado con una amenaza considerada castradora, es «devuelto» a una conflictiva fase anal, con activos componentes sádicos -componentes de dominio sobre el otro- y pasivos componentes masoquistas -componentes de rendición al otro- [27]. Esto no es psicologizar el arte o patologizar a los artistas; no es más que sugerir el traumático nódulo quizá elaborado por cierto arte primitivista.

Armonías violentas

He diferido las narraciones particulares de las escenas primitivas en Gauguin, Picasso y Kirchner a fin de prepararlas teóricamente, no fuera a ser que se las tomara como claves iconográficas del arte. De hecho, estos relatos son sospechosos como explicaciones de obras específicas, pero entonces la pintura primitivista es siempre una elaboración de múltiples encuentros: precedentes artísticos, esquemas previos, escenas imaginarias, acontecimientos reales. Es aquí crucial que los artistas se vieran compelidos a idear tales mitos del origen en primer lugar, y a hacerlo así en un melodramático idioma de deseo y miedo. Hay, pues, en juego más que los habituales retrato del artista o leyenda del vanguardista, pues la escena primitiva es un acto ejecutivo de una clase especial, a menudo el montaje de un renacimiento situado en el campo del otro (una vez más, de una manera que habla a la imaginación popular de los sujetos imperiales en casa). Como cabía esperar, estas localizaciones son nacionales: Gauguin viaja a territorios franceses (primero a la Martinica y Panamá, dos veces a Tahití y finalmente a las Marquesas), mientras Picasso prefiere objetos que afluyen sobre París desde territorios franceses en África y Oceanía, y Kirchner se ve especialmente atraído por un friso de vigas procedente de Palau, una colonia alemana en la Micronesia.

El relato de Gauguin procede de Noa Noa, su recuerdo en 1893 de su primera estancia en Tahití. Cuenta su rito de paso a la vida «salvaje», pero se lee como una explicación (para parafrasear a Freud) de «algunas consecuencias psíquicas de la distinción anatómica» entre los diferentes cuerpos. Aunque el relato es muy conocido, es demasiado retumbante como para no citarlo por extenso:

Tengo un amigo nativo [que] viene a verme cada vez que trabajo. [...] Este joven [«Totefa» en versiones posteriores de Noa Noa] era sumamente guapo y nos hicimos muy amigos. A veces [...] me hacía preguntas de joven salvaje que quiere saber muchas cosas sobre el amor en Europa, y yo a menudo no sabía cómo responderle.

Un día quise conseguir un tronco de madera de rosa, lo bastante grande y que no estuviera hueco, para tallar una escultura. «Para eso», me dijo, «hay que ir a las montañas, a cierto lugar donde conozco varios árboles bonitos que te podrían servir. Si quieres, vamos y lo traemos juntos».

Salimos por la mañana temprano. En Tahití, los senderos indios resultan difíciles para un europeo: entre dos montañas que no sabría uno cómo escalar, hay una fisura por donde el agua se abre paso a través de las rocas. [...] A cada lado del arroyo lleno de cascadas, una especie de camino, árboles de todas clases, formas monstruosas, todo tipo de vegetación que iba haciéndose cada más salvaje e impenetrable a medida que subíamos hacia el centro de la isla.

Íbamos los dos desnudos, con un paño en la cintura y un hacha en la mano, atravesando el río innumerables veces para volver a coger un tramo de sendero que mi compañero parecía percibir por el olfato sólo, tan sombrío y difícil de ver era. El silencio era total, únicamente se oía el quejumbroso ruido del agua sobre las rocas, monótono como el silencio. Y allí estábamos los dos, dos amigos, él, un hombre muy joven, y yo, casi un anciano, de cuerpo y alma, envejecido por los vicios de la civilización y las ilusiones perdidas. Su cuerpo ágil de animal tenía formas armoniosas y caminaba, como un ser asexuado, delante de mí.

De toda esa juventud, de esa perfecta armonía con la naturaleza que nos rodeaba, emanaba una belleza, un perfume (noa noa), que encantaba a mi alma de artista. De esa amistad tan bien cimentada por la mutua atracción de lo simple y lo complejo, surgió en mí un amor.

Y estábamos los dos solos.

Tuve una especie de presentimiento de un delito, el deseo de lo desconocido, del despertar del mal. Después, el hastío del papel de macho, que debe ser siempre fuerte, el protector que tiene que soportar el peso de sus propios anchos hombros. Ser, por un instante, el ser débil que ama y obedece.

Me aproximé, despreciando las leyes, latiéndome las sienes.

El sendero se había acabado y había que cruzar el río; en ese momento, mi compañero se dio la vuelta, quedando frente a mí.

El hermafrodita había desaparecido: era realmente un hombre joven; sus ojos inocentes eran tan límpidos como las aguas claras. De repente, mi alma recobró la calma y esta vez encontré exquisito el frescor del arroyo, en el que me zambullí con deleite.

«Toe toe» («Está fría»), me dijo.

«¡Oh, no!» contesté, y esta negativa, que respondía a mi anterior deseo, se adentró en la montaña, como un eco agudo.

Me hundí vivamente en la maleza, que había ido haciéndose cada vez más salvaje; el niño seguía su camino con aquella límpida mirada. No había entendido nada; yo solo llevaba la carga de un mal pensamiento, una civilización entera me había precedido y me había educado en él.

Llegamos a nuestro destino. [...] Varios árboles (madera de rosa) extendían allí su inmenso ramaje. Ambos, salvajes, comenzamos a talar un magnífico árbol. [...] Yo manejaba el hacha furioso y mis manos se cubrieron de sangre mientras cortaba con el placer de la brutalidad satisfecha, de la destrucción de no sé qué. Al ritmo del ruido del hacha cantaba: «Tala la selva entera (de deseos) por la base. Corta el amor propio dentro de ti [...]». Todo el antiguo residuo de mis emociones civilizadas [quedó] destruido. Volví sereno, sintiéndome un hombre diferente en adelante, un maori. Los dos llevábamos alegremente nuestra pesada carga juntos y, una vez más, pero esta vez calmado, pude admirar las gráciles líneas de mi joven amigo mientras caminaba delante de mí, líneas robustas como el árbol que llevábamos. El árbol olía a rosas, noa noa.

Llegamos al atardecer, cansados.

Me preguntó: «¿Estás contento?»

«Sí». Y volví a decir para mí: sí. Sin dudas al respecto, estaba en paz conmigo a partir de entonces.

Cada golpe de cincel en ese trozo de madera me traía recuerdos de una dulce tranquilidad, de una fragancia, de una victoria y de un rejuvenecimiento [28].

Aquí hay muchos cambios de posición. Totefa acude a Gauguin con preguntas sobre el amor en Europa, pero Gauguin es el novicio en los secretos de la isla. El paisaje es de género femenino, un abrupto paraje de ensenadas y helechos, y Totefa mantiene con él una íntima relación (guía «por el olfato sólo»), de la cual Gauguin no participa («los senderos indios resultan difíciles para un europeo»). Aunque están unidos como dos hombres en pos de algo («desnudos, con un paño [...] y un hacha en la mano»), esta solidaridad se desmonta en diferencias de edad y cultura -el corrupto, viejo, «compuesto» europeo, versus el puro, joven, «simple» nativo-, y Gauguin marca sexualmente estas diferencias: cuando Totefa va profundizando en la naturaleza femenina, pierde su género, se hace «asexuado». En este punto, Gauguin añade, en el margen de su manuscrito, dos notas extraordinarias: «1. El lado andrógino del salvaje, la poca diferencia sexual entre los animales. 2. La pureza aportada por la visión de la desnudez y la libertad entre los dos sexos. Cómo el vicio es desconocido entre los salvajes». En Gauguin, esta asociación primitivista de salvaje, animal y andrógino es pronunciada, y a menudo celebra la afinidad entre los sexos en Tahití. Lejos de ser «asexuada», para él, esta afinidad es erótica, y él se excita («despreciando las leyes, latíndome las sienes»). Mientras que Totefa pierde su género -o, más precisamente, adquiere un nuevo género en cuanto andrógino-, Gauguin conserva una posición masculina, pero sólo durante un momento, pues se harta «del papel de macho». Aquí, en otra nota excepcional, Gauguin admite un deseo que no puede mencionar en el

texto: «El deseo, por un momento, de ser débil, una mujer» [29]. Según parece, el sexo entre hombres sólo podemos imaginarlo como andrógino, como pasivo y, en definitiva, como femenino (recuérdese que él va detrás de Totefa en el sendero). Sin embargo, Gauguin no puede tolerar durante mucho tiempo este enigma, y no tarda en condenar su deseo como «vicio», «delito», «mal» homosexual. En este momento, Totefa se da la vuelta, y «el hermafrodita» desaparece; no sea que su propia identidad se confunda absolutamente, Gauguin se mueve abruptamente para reclamar una posición masculina. Su retorno lo marca una zambullida en el agua: esta singular sensación «niega» su promiscua visión [30].

Sin embargo, el paisaje sigue siendo codificado como femenino, y la iniciación termina, bastante convencionalmente, con su violación; aquí la penetración se desplaza a la naturaleza («me zambullí con deleite»). Ya no presentado como andrógino, mucho menos como homoerótico -eso era demasiado peligroso-, Totefa es rehecho como inocente («límpidos como las aguas claras»), incluso infantil («el niño [...] no había entendido nada»), Al final, es él quien ha de ser el novicio, pues, junto con la codificación femenina de la naturaleza, este posicionamiento restablece a Gauguin en su identidad dominante, su masculinidad europea, en el mismo momento en que él cree haberla perdido. La situación todavía no es estable, sin embargo, y en este punto su sexualidad delata sus tendencias sadomasoquistas («yo manejaba el hacha furioso [...] mis manos se cubrieron de sangre»). De alguna manera, este acto lo purga y, «con el placer de la brutalidad satisfecha», vuelve «sereno». (Gauguin pintó esta actividad en El hombre con el hacha. Junto con una purgación del deseo, quizás la tala del árbol representa un reclamo de la diferencia, una restauración más que una destrucción de la identidad, del «amor propio», mediante el mismo acto de hender. Pues, a fin de cuentas, Gauguin está «sereno» sólo en su diferencia, precisamente debido a su dominación, no como resultado de una superación de ninguna de ellas. Puede sublimar al primitivo, interno lo mismo que externo, cuyas «gráciles líneas» ahora «admira» más que desea, y tiene muchas ganas de tallar como el medio de esta sublimación. (Tal vez, si talar restablece la diferencia, tallar la sublima.) Ya el «presentimiento del delito» es un recuerdo que cabe evocar con «tranquilidad».

Sin embargo, esta «paz» es temporal, incluso ilusoria; su ambivalencia nunca se resuelve en su arte, ni temática ni formalmente; con sus diferentes referencias culturales, esquemas cromáticos discordantes y raras construcciones espaciales, siguió siendo conflictivo hasta el final. Como Gauguin dijo de sus escritos, sus cuadros están, «como los sueños, lo mismo que como todo lo demás en la vida, hechos de pedazos» [31]. O, como en una ocasión observó August Strindberg, Gauguin es como un «niño que rompe sus juguetes en pedazos como si con ellos quisiera hacer otros» [32]. Sin embargo, su ambivalencia no se expresa tan directamente en la heterogeneidad de su arte; entre otras mediaciones, atraviesa las diversas operaciones de su estética simbolista. Gauguin escribe a menudo de sus fusiones «sintéticas» de color y dibujo y de recuerdo y percepción, y a veces lo hace así en términos de una mezcla sinestésica de las «elevadas» facultades de lo visual y lo visionario con los «bajos» sentidos del tacto y el olfato. «Sueño con armonías violentas» es una de sus famosas frases a propósito de ¿De dónde venimos?, «como consecuencia de las fragancias naturales que me intoxican» [33]. Estas alusiones a la armonía y la fragancia están en conformidad con nociones simbolistas de la época -de la música como el dechado de

las artes y del olfato como el sentido de las afinidades-, pero la «violencia» de esta «intoxicación» es característica. Lo que sobre todo trata de hacer Gauguin es elevar los sentidos bajos, asociados como están a lo primordial y lo primitivo, el otro género y la otra raza, y este acto de sublimación apunta al papel ideológico del olfato en el pensamiento primitivo (como veremos, este papel también es prominente en Picasso).

Para el historiador Alain Corbin, la degradación del olfato es parte de un código burgués de los sentidos que no se hizo dominante hasta en el siglo XIX. Sólo entonces fue el olor de los residuos considerado una amenaza al orden social: una amenaza asociada primero con el campesino, luego con el proletariado y finalmente con lo primitivo [34]. Ninguna de estas figuras pudo escapar a esta asociación cultural con el olfato; se trataba de una disyuntiva: se los consideraba sensibles al olfato, y, por tanto, naturales en el sentido de puros, como Totefa, o insensibles a él, y, por tanto, naturales en el sentido negativo, en cuanto primitivos. En Noa Noa y otras partes, Gauguin trata de reevaluar esta afinidad, de ver lo primitivo como una figura no sólo del olfato, sino de la fragancia (tal es el significado de noa noa para él), y es un aspecto importante de su ideal sinestésico; es más, de su estética simbolista en general. Sin embargo, esta «desestabilización de todos los sentidos» (en la famosa definición de Rimbaud) tiene otras implicaciones asimismo. A la vez primordial y refinada, esta fragancia, este noa noa, se considera que confunde el orden del sentido europeo e, implícitamente, cuestiona la jerarquía social que subyace a este orden sensorial. Aun si Gauguin sólo elabora la antigua fantasía francesa de Tahiti como un lugar del amor libre, de intercambio de regalos, etcétera (ya una idea recibida cuando Diderot escribió su Suplemento al «Viaje» de Bougainville en 1771), él también habla al deseo históricamente específico de que el empobrecido sentido de la vieja Europa fuera «rejuvenecido», incluso «intoxicado», y de que con ello se paliaran las divisiones capitalistas del trabajo, la propiedad y la clase [35]. Esta conexión entre sentido sinestésico y libertad fantasmagórica con respecto a la división del trabajo, la propiedad y la clase es esencial a la visión primitivista y, por más que puesta en cuestión por la familiaridad del Club Med, la visión sigue teniendo fuerza psicológica [36]. ¿Quizá Gauguin pretendía extender esta libertad imaginaria a otra división, la del sexo? Es decir, ¿es quizá la liberación de la diferencia sexual la meta inconsciente no sólo de la noción de noa noa en este texto, sino, algo más importante, de las figuras andróginas y los pasajes amorfos en sus cuadros: una persiana seductora, una suntuosa superficie resistente a la profundidad de la visión, de los incisivos, incluso castróficos efectos de ésta? ¿Delatan quizá la fusión sintetizadora y la mezcla simbólica un deseo no sólo de sensualidad sinestésica, sino también de sexualidad polimorfa? [37].

En sus Manuscritos de juventud (1844), Marx relaciona el refinamiento de los sentidos con el desarrollo de la sociedad, con la división del trabajo en particular; en este sentido también, la «sublimación» va de la mano con la «civilización». Lo mismo que participa de este proyecto sublimador, Gauguin también contribuye a complicarlo, en parte para invertirlo. Quizá esta tensión sea otra expresión de su ambivalencia, pues busca el refinamiento así como la regresión en los sentidos y en las pulsiones por igual. Es decir, busca una estética en la que sublimar no es tanto moderar el deseo como realzarlo, hacerlo «sublime», y la sublimación y la desublimación operan en sus «armonías violentas» [38]. Aquí una vez más, noa noa es un término excesivamente

determinado, pues parece significar -comprender, suspender- el vil olfato y la refinada fragancia, la regresión y el refinamiento [39]. Es como si el término captara un conflicto primario del deseo en Gauguin de matizar la diferencia en el arte tanto como sea posible y de desbaratar la diferencia en la vida en general. Como veremos, también apunta a una fantasía profunda: llegar a un origen en el que la diferencia no sea todavía (o ya no) traumática.

Pintura para el exorcismo

Como Gauguin, Picasso parece pasar por una transformación epifánica en su escena primitiva, pero su iniciación se elabora como una evitación de los «espíritus» primitivos más que como un ingreso en la vida «salvaje». Aquí la ambivalencia es incluso más fuerte, menos sujeta a la manipulación, que en Gauguin; ciertamente Picasso no comparte el ideal sinestésico de noa noa. Estimulado por el poder de los objetos tribales en su escena primitiva, también le disgusta el supuesto olor del otro primordial, y los sentidos así como las pulsiones activadas en su obra primitivista parecen resistirse a la sublimación extensiva.

Tan celebrada como el relato de Gauguin, la historia de Picasso narra su visita al Musée d'Ethnographie du Trocadéro de París en junio de 1907 (entonces llamado el Musée de l'Homme). Como se sabe, Picasso rehízo *Les Femmes d'Alger* poco después de este encuentro con objetos tribales; en concreto, «primitivizó» los rostros de tres de las cinco prostitutas, las dos del lado derecho, una en cuclillas y otra de pie, y la que está más a la izquierda, de perfil, la más gauguiniana en estilo [40]. Formalmente, el cuadro es un palimpsesto de dos concepciones diferentes: una composición «íbera» completada tras muchos estudios a finales de mayo y/o primeros de junio, que incluía dos figuras masculinas, un marinero en el centro y un estudiante de medicina en el extremo izquierdo (esta versión estaba influida por una exposición de escultura íbera celebrada en el Louvre durante el invierno de 1905-1906, así como por una retrospectiva de Gauguin en el Salon d'Automne de 1906); y una composición «africana» completada a primeros de julio, en la cual sólo quedan las prostitutas transformadas: el marinero desaparece y el estudiante se metamorfosea en la prostituta de perfil. Sin embargo, las dos prostitutas centrales conservan semblantes íberos y, según las convenciones europeas de la belleza, parecen casi bonitas en contraste con las prostitutas enmascaradas a la manera africana: una tensión perseguida por Picasso entre atracción y repulsión. Físicamente, el cuadro es también una fusión de dos escenas diferentes: una visita a un burdel de Barcelona, que él consideraba un traumático encuentro sexual, leída a través de la visita al Trocadéro, que él experimentó como un traumático encuentro racial [41]. Así que el «montaje» en el cuadro es a la vez temporal y espacial de una manera más próxima a la estructura freudiana de la escena primordial que cualquier otra obra primitivista. Más aún, la vieja combinación de primitivo y prostituta heredada de Gauguin aparece completa, como también los solapamientos de deseo e identificación, objetificación y personificación. Esta ambivalencia era todavía activa cuando en 1937 Picasso contó a André Malraux su visita al Trocadéro:

Todo el mundo habla siempre de las influencias que los negros tuvieron sobre mí. ¿Qué puedo hacer? A todos nos gustaban los fetiches. Van Gogh dijo una vez: «El arte japonés: todos teníamos eso en común». Para nosotros son los negros.

Cuando fui al viejo Trocadéro, fue desagradable. El Mercado de las Pulgas. El olor. Estaba completamente solo. Quería marcharme. Pero no me fui. Me quedé. Me quedé. Comprendí que era muy importante: algo me estaba pasando, ¿no?

Las máscaras no eran como otras obras escultóricas. En absoluto. Eran cosas mágicas. Pero ¿por qué no lo eran las obras egipcias o las caldeas? No nos habíamos dado cuenta de ello. Eran cosas primitivas, no mágicas. Las obras de los negros eran intercesseurs; entonces aprendí esa palabra en francés. Los había contra todo: contra espíritus desconocidos, amenazantes. Yo siempre miraba fetiches. Comprendí; yo también estoy contra todo. ;Yo también creo que todo es desconocido, que todo es un enemigo! ¡Todo! ¡No los detalles -las mujeres, los niños, los recién nacidos, el tabaco, el juego-, sino todo ello! Comprendí para qué usaban los negros su escultura. [...] Todos los fetiches se utilizaban para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a las personas a evitar volver a caer bajo la influencia de los espíritus, para ayudarles a hacerse independientes. Los espíritus, el inconsciente (la gente todavía no hablaba mucho de eso), la emoción: todo es lo mismo. Comprendí por qué yo era pintor. Totalmente solo en aquel horrible museo, con las máscaras, muñecos hechos por los pieles rojas, maniqués llenos de polvo. Les Demoiselles d'Avignon se me debieron de ocurrir aquel mismo día, pero no del todo debido a las formas; porque fue mi primer cuadro de exorcismo: ¡sí, absolutamente! [42].

Esta es la única explicación de Les Demoiselles, por supuesto, y llega tarde, treinta años después de los hechos, en el contexto del surrealismo (lo que equivale a decir del psicoanálisis) que sin duda influyó en el vocabulario de trauma aquí empleado («Los espíritus, el inconsciente [la gente todavía no hablaba mucho de eso]»). Sin embargo, a pesar de sus ofuscaciones, como la simple ecuación de «negro» y «fetiche», esta lectura tienen sus momentos de perspicacia, como la consideración de los objetos tribales en términos de valor ritual. Como Freud y antropólogos desde James Frazer hasta Mary Douglas, Picasso considera lo primitivo como estrechamente relacionado con lo sacro; es más, como sensible a la imbricación de lo sacro con lo profano; y los objetos tribales los sitúa en ese confuso terreno del tabú y la contaminación como agentes dotados de poder fetichista: como intercesseurs y «armas» [43]. (Dicho sea de paso, por eso es por lo que los objetos tribales son «cosas mágicas» para él, mientras que «las obras egipcias o las caldeas», artefactos refinados de la clase que Gauguin prefería, no lo son. Estas últimas son «primitivas» en el viejo sentido de la palabra en la historia del arte, es decir, al margen de los cánones clásicos del arte occidental.) Al mismo tiempo, Picasso comparte la ambivalencia también imputada a lo primitivo por Freud, Frazer y otros, pues él quiere participar de su poder y distanciarse de sus efectos, entre los cuales cuenta no sólo los espíritus, el inconsciente, la emoción, sino a «las mujeres, los niños, los recién nacidos». En resumen, Picasso trata de utilizar los objetos tribales apotropaicamente (como él imagina, en parte correctamente, que se utilizaban); sin embargo, él quiere servirse de lo primitivo para protegerse de lo primitivo, que los espíritus lo defiendan de los espíritus: dirigir lo desconocido y lo indistinto contra estas mismas amenazas [44]. Más explícitamente que Gauguin, Picasso representa la protoprimitivista ambivalencia entre un deseo de desublimación y regresión («algo me estaba pasando, ¿no?») y una demanda de sublimación y autonomía («para ayudar a las personas a [...] hacerse independientes») [45]. De hecho, opone esta autonomía directamente contra la amenaza de- sublimatoria de lo

femenino («las mujeres, los niños, los recién nacidos») así como contra el envilecimiento fetichista del otro («las obras de los negros») [46].

Por otra parte, Picasso asocia los objetos tribales con el polvo y el olor, y reacciona contra este reino de la suciedad y la mierda con disgusto. Tal «cosa fuera de lugar» le amenaza con la indistinción, y esta asociación de la indistinción con la feminidad y lo negro hace la escena regresiva para él [47]. Por otra parte, él se siente atraído hacia esta regresión, pues le parece que promete una liberación subjetiva tanto como una innovación artística: es un terreno regresivo al que se podría dar un uso transgresor. Quizá viendo las cosas retrospectivamente a treinta años de distancia, Picasso pudo afirmar que *Les Femmes d'Alger* habían forzado una ruptura no sólo con la tradición académica de la pintura de figuras (la desublimación del desnudo y la activación de la mirada son más radicales aquí que en *Olympia* o *El espíritu de los muertos vigilando*, *Desnudo azul* o *Muchacha con sombrilla japonesa*), sino también con la misma estructura de la pintura occidental tal como había sido entendida desde el Renacimiento. Picasso inicia la ruptura en la diversidad estilística y la complejidad espacial de *Les Femmes d'Alger*; y, sin embargo, como Yve-Alain Bois ha argüido, sólo lo logra por entero en la multiplicidad semiótica de los collages y las construcciones que desarrolló cinco años más tarde, quizá en una relación de acción diferida con la pintura primitivista [48]. Aquí, sin embargo, resulta crucial el hecho de que este movimiento de la transgresión vanguardista se apoya en un impulso hacia la regresión psíquica que es percibida, por Picasso no menos que por Freud, como anticivilizatoria, es decir, como primitiva.

En *El malestar de la cultura* (1930), Freud relaciona el desarrollo de la civilización con la formación del sujeto: la renuncia y/o sublimación de las pulsiones es esencial a ambos procesos, pero incluso más fundamental es la reacción contra la suciedad y la mierda, contra cualquier implicación erótico-anal en estas cosas. Para Freud, esta «formación de reacción» es el *sine qua non* de la civilización y del sujeto por igual, y constituye el *quid* de su propio mito del origen en *El malestar de la cultura*. Cuando «el hombre» adoptó por primera vez una postura erecta, especula Freud ahí, su orientación hacia el cuerpo y hacia el mundo cambiaron por entero, y un resultado fue la subordinación de lo anal y lo olfativo en favor de lo genital y lo visual [49]. Esta reacción contra la mierda y el olfato, la suciedad y el desorden, funciona también en el arte: desafiar su orden es literalmente enredarse en él. «El erotismo anal», escribe Freud en otro lugar, «encuentra una aplicación narcisista en la producción del desafío», una fórmula que podría adaptarse al desafío vanguardista también, dados todos los gestos antiestéticos, desde el *Dadá* hasta el «arte abyecto» de la década de 1990, que han invocado la suciedad y la mierda [50]. Por supuesto, Picasso no lleva su desafío vanguardista hasta el punto de la completa desublimación; en su escena primitiva rehúye esta cuestión: él odia la suciedad y el olor proyectado sobre ella. Así, por más atrapado que pueda estar por la potencia de este desorden, reacciona contra ella con fiereza; está desesperado por la distinción, anhela el dominio: hasta el punto de una agresividad, incluso un sadismo, que él también proyecta sobre lo primitivo («los había contra todo [...] Yo también estoy contra todo»).

De nuevo se plantea la pregunta: ¿cómo se registra esta ambivalencia pictóricamente? Aún menos que en el caso de Gauguin, puede referirse a la diversidad estilística de *Les Femmes d'Alger*.

Demoiselles, pues, como Leo Steinberg ha mostrado, todos sus abruptos cambios en la manera obedecen a un propósito [51]. No obstante, el doble encuentro con las prostitutas y los objetos tribales fue traumático para Picasso, sifilofóbico y supersticioso como era. El cuadro también llegó en una época de crisis erótica, provocada no sólo por el temor a las enfermedades venéreas, sino también por conflictos con su amante Fernande Olivier, y suele ser leído en estos términos biográficos. Yo he señalado su ansiedad durante su realización y el terror de otros cuando lo contemplaron [52]. Sin embargo, Les Demoiselles no resuelven esta ansiedad ni atemperan ese terror. Si son «una forma de aberración visual», una descarga de afecto traumático, como William Rubin sugiere, no es completa como tal; más bien, el cuadro (re)activa esta ansiedad, y esta (re)activación es esencial para su perturbador efecto [53].

¿Cómo se logra este efecto? En la versión final, Picasso transformó no sólo el contenido, sino también el discurso de Les Demoiselles, y aquí de nuevo debieron de influirle los objetos tribales vistos en el Trocadéro. Como Rubin ha demostrado, Picasso convirtió el cuadro de un registro narrativo -quizá una alegoría de la sífilis con el marinero y el estudiante (como en el estudio de Basilea)- en un registro irónico, en el que estos vicarios de Picasso y/o de su espectador imaginado son suprimidos (como en el estudio de Filadelfia). En términos lingüísticos, éste es un cambio de un modo neutral de narración indirecta (como un cuadro de historia) a un modo activo de discurso directo [54]. Rubin ve este paso de lo narrativo a lo icónico como un logro gradual de Picasso a lo largo de este periodo (ya se lo anuncia en Dos desnudos, 1906): «un progresivo distanciamiento de la anécdota, un creciente hincapié en la frontalidad, un cambio de la dispersión a la concentración intensa en el juego de las fuerzas pictóricas y un movimiento hacia la verticalidad en el formato» [55]. Lo mismo que Gauguin señaló de sus propias figuras comentó Salmon de Les Demoiselles: no son «ni alegóricas ni simbólicas», y el colapso de estos modos en el movimiento hacia un discurso más directo es crucial para la penetración por parte de la pintura altomoderna en una visualidad más inmediata: más frontal, plana y abstracta [56].

«Son problemas desnudos, números blancos en la pizarra», señaló también Salmon acerca de las prostitutas. «De manera que Picasso expuso el principio del cuadro-como-ecuación». Suele suponerse que esta afirmación subraya el aspecto abstractivo de Les Demoiselles, lo bastante radical para que su época se exprese mediante un símil matemático, así como su aspecto conceptual, al que prestaba apoyo el ejemplo de los objetos africanos. Pero este tropo también podría apuntar a otro aspecto de Les Demoiselles, su modelación de la imagen según una proyección imaginaria o una «ecuación» psíquica. Pues en el paso al registro icónico, Les Demoiselles se convierten no sólo en más directas en cuanto al sentido, sino también en más alucinatorias en cuanto al efecto: se convierten asimismo en el encuentro del espectador. Para nosotros, la mirada de las prostitutas tiene algo de la fuerza que la mirada de los lobos tenía para el Hombre de los Lobos: nuestra mirada se duplica, es absorbida y devuelta, y, varones o hembras, bien podemos quedar suspendidos entre el deseo y la identificación, la atracción y la ansiedad. En resumen, en esta trascendental transformación de los modelos pictóricos, está operando más que la facetación «protocubista», la diversidad estilística y el discurso directo; hay también un

aprovechamiento de la fuerza psíquica de tales acontecimientos como la escena primordial [57].

Algunas de las similitudes entre el sueño del Hombre de los Lobos y el cuadro de las prostitutas son superficiales, como la rara coincidencia de cinco figuras dispuestas en un espacio ambiguo (con el fálico árbol del sueño emparejado en parte por la fúlica calabaza en el cuadro), pero otros podrían ser más profundos. Por ejemplo, en el sueño y en el cuadro hay una confusión entre lo humano y lo animal (como en los cuentos infantiles recordados por el Hombre de los Lobos y las máscaras africanas vistas por Picasso). Este envilecimiento bestial es extremo en la prostituta en cuclillas: de espaldas a nosotros, la cabeza vuelta y las piernas abiertas, ella está, como la madre en la escena primordial del Hombre de los Lobos, «doblada como un animal» [58]. Las otras figuras también sufren violentas transformaciones: sobre todo las dos prostitutas centrales, que, aunque boca abajo sobre una cama deshecha, están dispuestas verticalmente con respecto al plano del cuadro. Aquí, como Steinberg ha argüido, *Les Demoiselles* proponen «una reciprocidad de envolvimiento y penetración» que «insinúa una iniciación total, como entrar en una cama revuelta»: el espacio se ha levantado, a fin de atraernos y repelernos, en una mimesis fenomenológica del acto sexual [59]. De manera que, como en la escena primordial, también en el cuadro hay confusiones en la posición de los sujetos: no sólo en el proceso de su realización (por ejemplo, el estudiante convertido en prostituta), sino, lo que es más importante, en términos de su contemplación. Cuando miramos, todos los ojos están fijos en nosotros (incluso, o especialmente, el ojo frontal de la prostituta de perfil): como el Hombre de los Lobos ante su escena, estamos completamente callados, mirando en silencio. Si la «similitud de energía sexual» parece hacer pedazos el espacio del cuadro, con cada prostituta «individualmente encapsulada», entonces esta mirada duplicada parece recomponerlo [60]. También establece un sustancioso intercambio de efecto ambivalente: de inmovilidad real y movilidad imaginada, pasividad y agresividad, erotismo y sadismo, amenaza castradora y defensa fetichista [61]. ¿Y qué evoca este traumático desfase si no la estructura de la escena primordial, que, pese a toda su motilidad, está también enmarcada como un cuadro y remachada por un intercambio de miradas en silencio? En el cuadro, como en la escena primordial, hay un intenso solapamiento no sólo de lo óptico y lo táctil, sino de lo activo y lo pasivo, hasta el punto de que el espectador podría comenzar a sentirse casi tan «escindido» como el Hombre de los Lobos, confundida toda la jerarquía civilizada de los sentidos y los sexos.

Esto es bastante diferente de Gauguin; y, sin embargo, tanto con respecto a Picasso como con respecto a Gauguin, uno ha de preguntar: ¿a qué fin se lleva a cabo esta escenificación de la ambivalencia si no en parte para gestionar la ansiedad masculina de tal escena primitiva? [62] Picasso reconoce que las primitivas-prostitutas son «armas» apotropaicas contra la misma alteridad sexual-racial que representarían de otro modo, y el hecho de que él procure tal exorcismo podría explicar parte del privilegio cultural otorgado al cuadro y al pintor por la realización. No obstante, el aspecto paliativo de *Les Demoiselles* dista de anular su efecto perturbador.

Envidia primitiva

A propósito de Kirchner no hay ningún relato como los de Gauguin y Picasso. El primitivismo de Die Brücke era bohemio en espíritu, una cuestión de estilos de vida

tanto como de estilos artísticos (de una nueva relación con la naturaleza y el sexo en particular), y los expresionistas que sí viajaron a los Mares del Sur, como Max Pechstein y Emil Nolde, lo hicieron sobre todo emulando a Gauguin. Pero entonces el primitivismo es siempre algo de segundo grado, incluso en el caso de Gauguin, y unos inicios tardíos no impidieron en Kirchner una ferviente implicación en su mundo visual, especialmente de 1909 a 1911. Si Picasso llevó el primitivismo a un extremo pictórico, Kirchner lo llevó a un límite performativo; quizá no había alternativa, dada la rápida acumulación de lo primitivo durante su época [63].

En estos años, Kirchner visitó las muestras tribales en el museo etnológico y los jardines zoológicos de Dresde. En una carta, escribe alternativamente sobre objetos tribales y sobre una exposición de «samoanos y negros» en el zoo [64]. El solapamiento entre el arte tribal y el entretenimiento racista era común entre los primitivistas, al menos desde que Gauguin había visitado las muestras coloniales en la Exposición Universal de 1889, pero fue muy pronunciado en Kirchner, como lo fue la superposición de lo primitivo sobre la prostituta. Esta figura implicó a Kirchner más que a cualquier otro primitivista, y su frecuente localización en medios urbanos apenas disminuyó para él su carácter primitivo; por el contrario, se ajustaba al discurso contemporáneo de la ciudad como un lugar no sólo de moderno dinamismo, sino de degeneración primitiva⁶³. Más aún, Kirchner puso el acento en el signo anal de la sexualidad primitiva más que cualquier otro primitivista (con la posible excepción de la prostituta en cuclillas de Les Demoiselles d'Avignon). En noviembre de 1909, llenó su pequeño estudio de Dresde con imágenes parecidas: cortinas de batik cubiertas de medallones con bañistas y amantes, a menudo vistos por detrás y a menudo lindantes con imágenes animales, puntuados con esculturas en madera de desnudos primitivistas puestos sobre estrados. Allí, además, montaba un teatro privado de danza y drama con amigos y modelos (incluidos dos bailarines de jazz negros conocidos solamente como Sam y Milli) [65] [66].

Pero ¿dónde está su escena primitiva? En cierto sentido, se lleva a cabo a través de estas imágenes y funciones teatrales en el estudio, que para Kirchner evidentemente eran importantes (las fotografiaba profusamente). Sin embargo, una imagen, un boceto enviado como tarjeta postal a su colega expresionista Erich Heckel en junio de 1910, sugiere que aquí está produciendo su efecto una fantasía particular. En sus visitas al museo etnológico, a Kirchner le atrajeron los dos frisos hechos con vigas que procedían de la casa de un soltero en Palau, en la Micronesia occidental, que mostraba figuras esquemáticas (similares a los de las decoraciones en su estudio) involucradas en diversas actividades, cotidianas y mitológicas. En su boceto, Kirchner se centra en la escena que describe un mito de coito a tergo realizado por un hombre con un pene gigante. ¿Era quizá para él éste un signo especial de la sexualidad primitiva? En su versión, el pene es incluso más grueso, las nalgas de las mujeres incluso más grandes, que en el friso, como si estuviera bajo la fuerza de una fantasía erótico-anal. Kirchner repitió la imagen por todo su estudio; allí se encuentra también encima de su figura primitivista más grande, Muchacha con sombrilla japonesa, quizá producida antes que la tarjeta postal (está fechada ca. 1909, aunque la datación en Kirchner es problemática). Esta figura aparece bajo un parasol japonés, emblema de estudio de todos los exotismos que preparan el primitivismo de Gauguin, Picasso y Kirchner; algo más importante, aparece bajo el signo del erotismo anal, y en el más extremo de los

contrapostos primitivistas (Kirchner también empleó este contraposto radical en varias esculturas).

En su arte, Kirchner tendió a suprimir la figura fálica de su boceto para la tarjeta postal, como hicieron los demás primitivistas. Quizá esta figura fantasmagórica de una masculinidad superior producía demasiada ansiedad. («Llevada la cosa al extremo», escribe Fanon, «yo diría que el negro, debido a su cuerpo, obstaculiza el cierre del esquema postural del hombre blanco»). Quizá esta figura había de eliminarse a fin de que el artista pudiera ocupar su lugar en el escenario primitivista: pues sólo entonces podía el artista asumir esta sexualidad mayor sin demasiados riesgos, sólo entonces podía él llevar a cabo su versión racista de la «envidia del pene masculino». Lo que aquí quiero decir es que la ambivalencia sexual de un primitivista como Kirchner (o, más aún, Gauguin o Picasso) podría estar compuesta de una ambivalencia racista: un conflicto entre una suposición de superioridad racial y una sospecha de inferioridad sexual. Una vez más, el poder sexual proyectado sobre el otro negro fue rara vez reconocido como tal; más bien, se registró en términos desplazados como «la magia» del artista tribal africano, o «el poder» del artista americano de jazz. Pero la proyección parece activa, sin embargo, y denota una escisión en la autoimagen del primitivista. Como Woody Allen señaló en una ocasión, Freud estaba equivocado en relación con la envidia del pene: para las niñas no es un problema tan grande como para los niños, es decir, para todos los hombres que sospechan que lo tienen pequeño: y eso es algo que a todos los hombres les sucede en algún momento u otro. Más aún, esta envidia del pene masculino suele tener una fuerte coloración racista [67] [68]. Esta versión racial de la envidia del pene podría aumentar la ambivalencia de lo primitivista, atarlo aún más a una jerarquía conflictiva: por un lado, a un paternalismo abierto en relación con el otro (en cuanto inferior racial) y, por el otro, a una obediencia secreta en relación con el otro (en cuanto superior sexual). Esta jerarquía imaginaria también sugiere por qué era difícil feminizar al macho primitivo a la manera de las representaciones orientalistas y japonistas de los hombres exóticos. La ansiedad sexual-racial no se podía saciar en este caso; de ahí que la figura tuviera que ser suprimida, la posición evacuada... pero, una vez más, con el efecto de que el sujeto blanco podía también ocupar su lugar. En este respecto, la identificación primitivista con el hombre negro implicaba su eliminación, lo cual es esencial para la activación de la fantasía primitivista [69].

Por más que parcialmente, Gauguin pudo sublimar su ambivalencia en su estética sintetista, y Picasso superar su ansiedad con su invención apotropaica: mantener la regresión psíquica al borde de la transgresión artística. Quizá Kirchner estuvo más presionado por los acontecimientos históricos que los otros; en cualquier caso, en su obra parece a menudo exponer esta ambivalencia de una manera más abierta. Reclutado para la Primera Guerra Mundial, Kirchner sufrió una crisis nerviosa; paralizado por la histeria durante un tiempo, representó su propia imagen corporal como gravemente deteriorada en su famoso Autorretrato como soldado, una automutilación simbólica de lo más gráfica. Aquí, en el austero estilo angular de sus años berlineses, Kirchner aparece de uniforme militar; comprimido contra el plano del cuadro, su enfermizo rostro dirige una mirada perdida hacia fuera, con los ojos casi en línea con los pechos de la mujer desnuda que se encuentra tras él (¿una modelo? ¿una prostituta? ¿una fantasía?) y la mano amputada casi en línea con el sexo de ella.

Contrariamente a lo que dice su leyenda en la historia del arte, Kirchner fue bastante productivo durante los años que pasó en su exilio suizo después de 1917; aunque a menudo también se lo institucionalizó, esta crisis distó de ser terminal. Al mismo tiempo, vivió un acorazamiento nazi de la masculinidad fingida como abierta reacción contra las alteraciones del ego de la case evocada en Autorretrato como soldado: un acorazamiento que, en la vida como en el arte, insistía en un cuerpo fálico purificado de todas las sexualidades primitivas [70]. Lo mismo que su régimen político, esta nueva estética no admitía ningún giro hacia lo primitivo; como es bien sabido, todas las figuras asociadas con lo primitivo fueron tachadas de «degeneradas»: judíos, comunistas, gitanos, homosexuales, prostitutas, dementes y muchos otros. Estigmatizado de semejante manera en la infame exposición «“Arte” degenerado» de 1937, Kirchner se suicidó en junio de 1938. Y, pese a todos los intentos y propósitos, el primitivismo moderno encontró su catástrofe literal, su culminación y su contrapeso en los mismos diferentes atavismos de los nazis [71].

Ecuación maravillosa

Para concluir, quiero volver a Gauguin, a su versión de los comienzos y los finales en cuadros como ¿De dónde venimos?, y a explorar más a fondo la estructura pictórica ahí desarrollada. El cuadro es tan conocido que nos olvidamos de lo extraño que es, con figuras que están desconectadas, colores discordantes y espacios discontinuos. Y sin embargo, como tantas veces en Gauguin, esta falta de unidad es compensada, hecha articulada, por una unidad mayor, que es análoga, en ciertos aspectos, a la paradójica unidad del sueño, con su entrecortada narratividad, a la vez fragmentaria y fluida. Lo mismo que en mi lectura de *Les Demoiselles* en términos de la escena primordial, aquí hablo sólo de una analogía formal, no de una interpretación simbólica (mucho menos de una representación directa); no obstante, creo que el paralelismo arroja alguna luz sobre la fuerza de los cuadros.

La analogía entre el arte y el sueño era corriente en el simbolismo. Más de una vez describe Gauguin sus textos como «notas dispersas, carentes de continuidad, como los sueños, como todo lo demás en la vida, hecho de pedazos», y esta descripción vale para algunos de sus cuadros también [72]. No son únicamente sus fragmentarios «pedazos» los que evocan el sueño; sus «notas» con citas extraídas de diversas fuentes (incluidas sus imágenes previas) también lo hacen. Pero si carecen de «continuidad», ¿cuál es el armazón que mantiene unidos sus cuadros? Gauguin gustaba de relacionar sus imágenes con frisos y frescos; y en «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin», un importante ensayo de 1891 que precedió a los cuadros tahitianos, el crítico Albert Aurier hace una alusión similar. «A veces uno podía sentir la tentación a tomarlos por fragmentos de murales enormes», escribe Aurier de los cuadros bretones de finales de la década de 1880, «y casi siempre parecen a punto de reventar los marcos que indebidamente los contienen» [73]. Esta alusión a los «marcos a punto de reventar» es elocuente. «Todas las realidades materiales ambientales se han esfumado, han desaparecido», observa Aurier en relación con *La visión tras el sermón* (1888), el gran cuadro de las muchachas bretones apiñadas en el primer plano que, inspiradas por un sermón, contemplan a Jacob luchando con el ángel al fondo. Este desbordamiento del marco pictórico o desvanecimiento de las «realidades materiales» está en conformidad con la ambición idealista del simbolismo en general, pero denota una sublimación

específica del soporte físico que permite que el cuadro se aproxime a «una ecuación maravillosa»: otro tropo de Aurier que sugiere una proyección espacial de las imágenes, como en un sueño [74] [75] [76].

Estas nociones, quizá originadas por Gauguin, se volvieron hacia él también. En una carta de febrero de 1898 a Daniel de Monfried, compara ¿De dónde venimos? con «un fresco cuyas esquinas se hubieran estropeado con el paso del tiempo y que se hubiera aplicado sobre un muro dorado»: una insinuación más de un entrecortado relato del pasado traducido a una vivida proyección en el presente, con la intensa visualidad y la enigmática narratividad del sueño. Este modelo está también implícito en el contraste que establece con Puvis de Chavannes. «El es un griego, mientras que yo soy un salvaje», le dice Gauguin a Charles Morice en una carta de julio de 1901. Es decir, Puvis invoca un marco clásico (a veces bíblico) de referencia que permite leer sus cuadros en términos «alegóricos o simbólicos», mientras que él, Gauguin, no tiene tal consistente código. Por supuesto, Gauguin suele afirmar su deseo de crear un código mítico de esa clase (hecho en parte de alusiones bíblicas también, de ahí todas sus Evas y mártires tahitianos), pero gran parte del poder de los cuadros tahitianos deriva del hecho de que mantienen más que resuelven el enigma. «El insondable misterio sigue siendo lo que era, lo que es, lo que será: insondable», escribe Gauguin en un manuscrito titulado «El catolicismo y el espíritu moderno» (esbozado en 1897-1898, en el mismo periodo que ¿De dónde venimos?). «El sabio tratará de entrar en el secreto de las parábolas, de penetrar su misterio, de inhibir el elemento enigmático que contienen» (WS, pp. 163-164). Por encima de todo lo demás, el deseo es el elemento enigmático en su nuevo mito, y, en el primitivismo gauguiniano, enigma y deseo están tan ligados como lo están en el psicoanálisis freudiano [77] [78] [79] [80].

Hay otras similitudes con *La interpretación de los sueños* (1900), cuyo borrador Freud redactó en 1896, el año en que Gauguin regresó a Tahiti tras su estancia de dos años en París. Aurier relaciona los cuadros bretones con «textos jeroglíficos»; Freud emplea la misma analogía en el libro sobre los sueños. Pero más sugerente aquí es su explicación del sueño como «un rompecabezas plástico», un montón de caracteres que se han de leer no directamente como contenido manifiesto, sino simbólicamente en relación con «acontecimientos reales e imaginarios» [81]. Paralelismos retóricos existen también entre la elaboración onírica según Freud y el arte de la pintura según Gauguin. En Freud, cuatro «factores» gobiernan la doble misión del sueño de expresar el deseo y evitar la censura, y todos son pertinentes en relación con Gauguin. Están la operación de «desplazamiento», por la que la energía psíquica conectada con una idea (imagen, acontecimiento o fantasía) es conducida a otra idea a lo largo de una cadena asociativa, y la de «condensación», por la que una idea es investida de la energía psíquica de varias cadenas asociativas a la vez. Y están las restricciones de las «condiciones de representabilidad», por las que las ideas seleccionadas para un sueño toman forma de imágenes, y la «revisión secundaria», por la que estas imágenes-idea se disponen de modo que formen una narración continua (si no coherente). No es que Gauguin fuera freudiano avant la lettre, mucho menos que Freud fuera de alguna manera gauguiniano, sino más bien que Freud concibe el sueño, de una manera quasi simbolista, como una especie de cuadro, lo mismo que Gauguin concibe el cuadro, de una manera quasi psicoanalítica, como una especie de sueño. Es más, las nociones de

«condiciones de representabilidad» y «revisión secundaria» parecen tener la práctica pictórica como modelo [82].

¿Qué clase de sueño privilegia Gauguin en sus cuadros tahitianos? Dos de los más importantes, *Mahama no atua* {El día del dios, 1894) y *¿De dónde venimos?*, tratan explícitamente del enigma de los orígenes y finales. «Hay que volver a las fuentes, a la infancia de la humanidad», y ambos cuadros sí evocan estados primordiales y correspondencias extrañas que inquietan por las diferencias primarias entre macho y hembra, naturaleza y cultura, humano y divino [83].

Con su metro y medio de anchura, *El día del dios* se divide en tres franjas aproximadamente iguales que corresponden a tres espacios aproximadamente distintos. Al fondo, bajo un pálido cielo veteado de cúmulos, vemos un mar azul y un oleaje blanco; a la derecha se extiende una playa amarilla con una cabaña marrón, y tres figuras en un bote con batanga y una montada en un caballo blanco. En esta zona distante, pues, Gauguin esboza varias interrelaciones entre la naturaleza y la sociedad. El plano intermedio, sobre un pequeño promontorio, es un ámbito mayoritariamente humano, aunque está gobernado por un oscuro ídolo que representa a *Hiña*, la diosa polinesia del aire y la luna. A la izquierda de este ídolo central (cuyo pequeño cuerpo está aplastado bajo un enorme tocado), aparecen de perfil dos mujeres idénticas y ataviadas con sarongs azul claro, las cuales portan sobre sus cabezas una ofrenda al dios, mientras que un hombre fuma una pipa sentado bajo un enclenque árbol. A la derecha del ídolo, una pareja se abraza, otras dos mujeres idénticas y vestidas con sarongs de color rojo anaranjado bailan, y una mujer contempla el mar. En esta zona intermedia, pues, hay una secuencia de individuos y parejas involucradas en actividades seculares y sacras. Por debajo de este friso de figuras se encuentra el grupo más importante: tres jóvenes sobre una arena rosácea que desciende hasta una laguna estrafalariamente coloreada. A la derecha hay un muchacho, casi en posición fetal, con la espalda vuelta hacia nosotros, con su puño derecho cruzándole la cara; a la izquierda está su casi gemelo, en una pose similar, pero vuelto hacia nosotros, con los ojos abiertos y los dedos de los pies metidos en el agua. En el centro, en línea con el ídolo, una chica de más edad está sentada en el ágil contraposto que Gauguin suele emplear para sus mujeres tahitianas. (Extraído en parte de una figura budista del templo de Borobudur en Java, su arabesco es bastante diferente del brutal contraposto de caderas rotadas y nalgas prominentes del que nos hemos ocupado más arriba.) Nos mira a nosotros, cogiéndose la larga cabellera con una mano, los pies metidos en el agua, mientras un paño de color rojo anaranjado (el mismo que el de las bailarinas) serpentea desde su regazo hasta la laguna. Dispuestas en poses complementarias, estas figuras sugieren ambiguos estados de (no)ser: entre el sueño y la vigilia, entre la prepubertad casi andrógina y la diferencia sexual.

Por debajo de estas figuras se encuentra el primer plano, una extraña laguna pintada con resplandecientes manchas de colores discordantes: amarillos, rojos y naranjas, verdes, azules y negros. Pueden entenderse como agua y roca, refracciones del fondo y reflejos del cielo, pero el efecto primario es el de una amorfía primordial, o, más precisamente, el de una mezcla termal de configuraciones espermáticas y ovals hasta constituir una forma. Cuando escrutamos el cuadro y volvemos a entrar en sus espacios, se sugiere un paso de la vida incoada de la laguna a la latencia sexual de los niños, al mundo

diferenciado de los adultos involucrados en actividades seculares y sacras, al poblado, al mar y al cielo más allá: un paso de lo amniótico a lo humano y lo cultural, y vuelta a lo oceánico [84].

En El día del dios hay un enfoque doble sobre las dos figuras centrales, la muchacha y el dios, situadas entre el agua y el cielo. La muchacha es captada en un momento crucial en el paso ritual entre la infancia y la adultez (el paño rojo que sale de su regazo podría sugerir la llegada de la menstruación). Si ella está en una transformación sexual, el dios aparece más allá del sexo: o, más bien, aquí el sexo es desplazado al enorme tocado, de forma a la vez fálica y ovárica; a esta luz, ella es otro andrógino gauguiniano, quizá el primordial. (Gauguin elevó a Hiña más allá de su importancia en la cosmología polinesia, quizá debido a su frecuente combinación con el dios Ta'aroa en cuanto una deidad andrógina individual) [85]. Con los brazos abiertos y las palmas de las manos vueltas hacia arriba, esta figura de la in/diferencia parece orquestar -a la vez dividir y conectar- los diferentes planos del cuadro, las varias tradiciones de sus fuentes, las diversas actividades de sus figuras. Quizá El día del dios representa un «día del dios» ritual que reactiva la creación del mundo, de su original división en la diferencia. Si es así, también suspende este momento (en cuanto cuadro no puede hacer otra cosa), y esta suspensión del origen al borde de la diferencia -de la diferencia antes de que se divida, por así decir, traumáticamente- parece ser el gran deseo de Gauguin aquí. Es más, en toda esta obra primitivista, él evoca varios estados de in/diferencia en términos de género (cuadros de mujeres solas, de hombres solos, o de unos y otras juntos, diferentes y semejantes) y mediante las interrelaciones de la naturaleza y la cultura, y del hombre y el dios. Una vez más, como en su escena primitiva, su arte suele poner el acento en la diferencia de un modo que sugiere una gran ambivalencia con respecto a su fundación y a su infundación por igual. Como Freud, Gauguin ve la vida, no la muerte, como la gran fuerza de la discontinuidad, y a eros como una manera esencial, en la vida, de restaurar la continuidad que si no la vida perturba (esto también anticipa a Georges Bataille) [86].

El día del dios representa un ciclo de diferencias e indiferencias, de correspondencias y mezclas, en un mundo que es «oceánico». Freud se ocupa de este término en las primeras páginas de El malestar de la cultura. En respuesta a su libro previo, El porvenir de una ilusión (1927), su amigo el autor francés Roman Rolland había escrito a Freud que «la verdadera fuente del sentimiento religioso» se halla en una «sensación de “eternidad” [...] ilimitada, infinita: por así decir, “oceánica”» [87]. Freud es escéptico con respecto a la noción: «No puedo descubrir este sentimiento “oceánico” en mí mismo». Y sus propios mitos del origen sí se centran en la fundación, no en la infundación, de la diferencia: diferencia con respecto al animal, como en la asunción de la posición erecta por parte del hombre en El malestar de la cultura, la diferencia tal como se articula en el lenguaje, la religión y otros sistemas simbólicos, así en la expiación de la culpa que sigue al asesinato del padre primordial en Tótem y tabú; etcétera. En cierto sentido, en su obra primitivista, Gauguin se aproxima a las posiciones de Rolland y Freud; esto es, busca el punto entre la unicidad oceánica y la división simbólica, de nuevo como para dejar en suspenso ambos principios. Tal suspensión tiene su reflejo plástico en la laguna incoada de El día del dios y en pasajes similares en todos los cuadros de Tahiti. Ahí está, por ejemplo, El hombre con el hacha, donde, como en su escena primitiva, la diferencia se configura como destructiva (una

hendidura literal) y creativa (una acción y/o marcación simbólica). En Noa Noa, Gauguin escribe sobre las «largas hojas serpentina de un amarillo metálico» que en este cuadro aparecen «sobre el suelo carmesí». Son literal, profundamente de la tierra, pero, al mismo tiempo, él las considera «como todo un vocabulario oriental, el alfabeto (me parecía a mí) de algún misterioso lenguaje desconocido». Es esta tensión -entre lo autóctono y lo fabricado, lo amorfo y lo diferenciado, lo presimbólico y lo simbólico- lo que Gauguin considera, especialmente en Mahana no atua, como un fundamento de toda la creación, personal, pictórica, universal. «Me parecía que componían esa palabra del origen oceánico, atua, “dios”» [88].

Pintado unos tres años después de El día del dios, ¿De dónde venimos? es más de cuatro veces más grande; su tamaño sugiere por sí solo la grandiosidad del testamento último que Gauguin quería que fuera. Una vez más nos da una secuencia de figuras, solitarias y agrupadas, casi todas femeninas, puestas en medio de animales domésticos y con pájaros «en la orilla de un río entre bosques» [89]. Hiña reaparece con un gesto similar, pero es más femenina, menos feroz, que en El día del dios (su tocado se ha reducido y su color es más claro). «Parece apuntar al mundo siguiente», escribe Gauguin en su famosa carta sobre el cuadro dirigida a Monfried; y sí se retira en favor de las figuras humanas, especialmente del hombre que está recogiendo fruta en el centro. Aquí el día del dios, de la creación ritual, ha pasado al tiempo del hombre, de la reflexión humana sobre la creación: ¿de dónde, qué, adonde? Como los comentaristas sugieren desde hace mucho tiempo, el cuadro es un acertijo sobre la vida y la muerte; desde el bebé que duerme a la derecha, libre de preocupaciones, hasta la anciana a la izquierda, con la cabeza entre las manos: desde la inconsciencia a la «resignación» o, quizá, desde el desamparo hasta la «futilidad» (así es como Gauguin describe la actitud de ella). Sin embargo, lo mismo que el paso de la laguna al mar en El día del dios, este movimiento de derecha a izquierda implica un retorno cíclico (un movimiento de izquierda a derecha habría sugerido una narración cerrada de la vida a la muerte). «El hombre, dicen, arrastra a su doble tras él», escribe Gauguin en *Avant et après*, sus «diarios íntimos» escritos unos pocos meses antes de morir en mayo de 1903. «Uno recuerda su infancia; ¿recuerda uno el futuro?» [90].

Junto con otros siete cuadros, ¿De dónde venimos? se expuso en julio de 1898 en la Galería Ambroise Vollard de París, donde fue considerado oscuro, fragmentario, una *mélange* de partes. Esto es bastante cierto, pero estos atributos están también en conformidad con su lógica onírica, con algunas figuras semialegóricas y otras no, con algunas «fuera de toda proporción, e intencionadamente», y otras no. El cuadro es «una obra filosófica sobre un tema comparable al del Evangelio», le dijo Gauguin a Monfried, pero en su época resultó incomprendido, en gran parte debido a su misma insistencia en el enigma. Una vez más, no se ofrece ningún código, sólo citas de otro arte: la anciana procede de su propia Eva bretona (1889), mientras que el hombre que recoge fruta evoca a una Eva tentada y a un Cristo crucificado (probablemente está basado en un estudio del Cristo en la columna de Rembrandt). Esta reescritura del «Evangelio» en un idioma primitivo Gauguin la lleva también a cabo en otros cuadros; pero aquí como en otros lugares nos deja entre mitos, ni en el antiguo ni todavía en el nuevo. En El día del dios deja en suspenso la creación del mundo en su reactivación ritual, ¿De dónde venimos? combina el Paraíso y la Caída, con más resignación que redención (la anciana tiene a este respecto más peso que el bebé durmiente) [91]. En

su famosa carta al crítico André Fontainas (que incluye la frase «Yo sueño armonías violentas»), Gauguin ve el cuadro como «un consuelo imaginario por nuestros sufrimientos» derivados del «misterio de nuestro origen y nuestro futuro». También afirma que sus preguntas -por el origen, la identidad y el destino- «no son tanto un título como una firma» [92].

Esta identificación es clave: sugiere que el cuadro no es tanto un evangelio como un enigma, quizá del mismo tipo que el enigma de Edipo, con Gauguin en la posición de la Esfinge y el espectador en la de Edipo [93]. La Esfinge pregunta a Edipo: ¿qué animal anda a cuatro patas por la mañana, a dos a mediodía y a tres al anochecer? Gauguin nos pregunta: ¿qué animal duerme por la mañana, lucha al mediodía y se acurruca al anochecer? Como Edipo, como Gauguin, sabemos la respuesta en abstracto -«el hombre»-, pero no conocemos el destino individual, y ésa, sugiere Gauguin, es nuestra condición. Una vez más: «El sabio tratará de entrar en el secreto de las parábolas, de penetrar su misterio, de inhibir el elemento enigmático que contienen». No resolverlas, sino sobrevivir a ellas [94].

Obsérvese que Gauguin pregunta «¿qué somos?», no ¿quiénes? -que, no qui-, como si el sujeto aquí no estuviera todavía (o ya no) formado, como si estuviera aún (o una vez más) en el terreno incoado de los significantes enigmáticos (véase capítulo 8). Esto es cierto también de El día del dios, pero ¿De dónde venimos? es menos incoado, más discordante, que El día del dios: la creación como división, como diferencia traumática, ya ha ocurrido aquí; no hay una recreación ritual del momento del origen, sólo una resignada espera de la llegada del fin. Pero tras el fin, como antes del comienzo, hay una liberación de la diferencia, de la ambivalencia. Próximo a la muerte, Gauguin escribió en *Avant et après*: «Soñé que estaba muerto y, cosa bastante rara, era el instante verdadero en que estaba viviendo feliz [...] He comenzado a pensar, a soñar más bien, en ese instante en que todo estaba absorbido, dormido, anegado en el sueño original». Es un sueño en la existencia, *avant et après*, libre de la diferencia.

NOTAS

[1] Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, trad. ingl. Charles Lam Markmann, Nueva York, Grove Press, 1967, p. 109; en adelante abreviado como B. El título original es «L'expérience vécue du Noir» [«La experiencia vivida del negro»], que es menos esencialista que «The Fact of Blackness» [«El hecho de la negritud»].

[2] Véase Jacques Lacan, «El estadio del espejo» (1949), en *Écrits*, trad. ingl. Alan Sheridan, Nueva York, W. W. Norton, 1977 [ed. cast.: *Escritos*, Madrid, Siglo XXI, 1972], En Fanon, el escenario lacaniano del desarrollo imaginario del ego -la identificación con la imagen corporal combinada con una alienación con respecto a ella- no es (sólo) un asunto de familia entre hijo y padre, es un acontecimiento social y al mismo tiempo cultural, político e histórico que complica enormemente la formación del ego.

[3] Sobre esta conexión, véase Mary Ann Doane, «Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema» [«Continentes oscuros: Epistemologías de la diferencia racial y sexual en el psicoanálisis y en el cine»], en *Femme Fatales* [Mujeres fatales], Nueva York, Routledge, 1991, pp. 209-248. Este texto sigue siendo el mejor que conozco sobre Fanon y el psicoanálisis, y tiene varios puntos de contacto con el mío. Aparte de su crítica de *Prospero and Caliban* [Próspero y Calibán] (1950) de Octave Manzonni, una conocida explicación psicológica de la revuelta de 1948 en Madagascar, Fanon no prestó mucha atención a esta inscripción primitivista en el psicoanálisis.

[4] Véase William Rubin, «Primitivism» in *20th Century Art* [El «primitivismo» en el arte del siglo XX], Nueva York, Museum of Modern Art, 1984, 2 vols. Esta provocativa exposición fue contestada desde múltiples perspectivas, incluido mi propio «The “Primitive” Unconscious of Modern Art» [«El inconsciente “primitivo” del arte moderno»], en *October* 34 (otoño de 1985).

[5] Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, trad. ingl. James Strachey, Nueva York, W. W. Norton, 1950, p. 1 [ed. cast.: *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, tomo V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, p. 1747]. De esta noción evolucionista de «la supervivencia» -que la ontogenia recapitula la filogenia- el psicoanálisis está inundado casi tanto como la antropología, y Freud no rehusó sus implicaciones primitivistas (por ejemplo, la caracterización del estadio oral como «caníbal»). Como veremos en los capítulos 2 y 3, es también operativa en gran parte del discurso moderno.

[6] A los judíos se los solía ver no como demasiado primitivos, sino como demasiado civilizados; es decir, como cosmopolitas y por tanto desarraigados, decadentes, degenerados y, por tanto, paradójicamente, como primitivos de nuevo en otro sentido. Sobre este discurso de la norma y la desviación, véase la obra de Sander J. Gilman, en especial "Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness" [Diferencia y patología: estereotipos de la sexualidad, la raza y la locura], Ithaca, Cornell University Press, 1985.

[7] Freud afirma lisa y llanamente que las mujeres son «poco capaces» de sublimación, incluso «hostiles» a la civilización, en "Civilization and Its Discontents" [La civilización y sus descontentos], 1930; trad. ingl. James Strachey, Nueva York, W. W. Norton, 1961, p. 56 [ed. cast.: *El malestar de la cultura*, en *Obras completas*, tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 3041], La justificación de este prejuicio se desarrolla en textos como «Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes» (1925) [ed. cast.: «Algunas consecuencias psíquicas de la distinción anatómica entre los sexos», en *Obras completas*, tomo VIII, loc. cit.], donde se dice que la relativa irresolución del complejo de Edipo por parte de la niña produce un superego débil.

[8] Sobre esta imagen véase Patrick Brantlinger, «Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent» [«Victorianos y africanos: genealogía del mito del continente oscuro»], en *Critical Inquiry* 12 (otoño de 1985); y sobre su empleo por Freud, véase Doane, «Dark Continents» [«Continentes oscuros»]. A África se la hizo «oscura» o salvaje no solamente para justificar el imperialismo Victoriano, sino previamente para excusar el comercio de esclavos. Esta necesidad no era tan grande en relación con Oceanía, la otra alteridad primitiva, que por consiguiente pudo seguir siendo un lugar de luz relativa. En cuanto a la persistencia de los tipos noble e innoble, a veces, Gauguin parece reconciliar, o al menos combinar, los dos, y, junto con su orientación oceánica, esto suaviza su primitivismo por comparación con Picasso y otros. Véase Stephen F. Eisenman, *Gauguin's Skirt* [La falda de Gauguin], Londres, Thames & Hudson, 1997, p. 63.

[9] Sobre este «idilio del consumo, oral y genital, sin restricciones», véase Hayden White, «The Noble Savage Theme as Fetish» [«El tema del salvaje noble como fetiche»], en "Tropics of Discourse" [Trópicos del discurso], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 188; y sobre su empleo en la figuración femenina del Nuevo Mundo, véase Louis Montrose, «The Work of Gender in the Discourse of Discovery» [«El trabajo de género en el discurso del descubrimiento»], en "Representations 33" (invierno de 1991). Entre otras prácticas atribuidas a los primitivos, White incluye la desnudez, la anarquía y la propiedad comunal. Contra todas las pruebas, Gauguin persiste en estos estereotipos cuando proyecta Tahití como un sitio inocente con respecto al dinero, y las islas Marquesas, como un lugar de caníbales. Gauguin procede según la ecuación primitivista de las distancias espaciales y temporales. Es esta superposición espacio-temporal la que le permite considerar su viaje al exterior como un viaje al pasado: a los inicios del sujeto, de la civilización, incluso de estas especies: «Uno tiene que regresar a la fuente original, a la infancia de la humanidad» (Eugène Tardieu, «Entrevista con Paul Gauguin», en *L'Écho de Paris* del 13 de mayo de 1895).

[10] ¿Cuándo pasa la sexualización del salvaje del macho a la hembra? ¿Sigue el mayor cambio en el género del desnudo occidental durante el siglo XIX? ¿Refleja una profundización del salvaje como un recordatorio no sólo de los límites sociales, sino también de las fantasías sexuales? Evidentemente, aquí es mucho lo que depende de cómo se defina «salvaje». Sobre algunas de estas cuestiones, véase Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis of Representation* [Problemas masculinos: una crisis de representación], Londres, Thames & Hudson, 1997.

[11] Una preocupación primordial de este libro es precisamente esta escenificación de un origen estilístico-subjeti-vo; es un tropo corriente en los manifiestos y las memorias altomodernas, y suele asumir la temporalidad de la «acción diferida» (más sobre esto infra). En *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, desarrollo la noción de fantasía primordial en relación con los relatos surrealistas sobre el origen, y en *El retomo de lo real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996 [ed. cast.: *El retomo de lo real*, Tres Cantos, Akal, 2001], la noción de acción diferida en relación con la

(neo)vanguardia. Evidentemente, las relaciones entre fantasía, memoria, representación visual y escenificación narrativa son muy complicadas. Como escribió Hólderlin: «Lo que tiene un origen puro es un enigma».

[12] Como se ha señalado en el prefacio, lo primitivo es duplicado por la máquina en cuanto los fetiches principales de la alta modernidad, la cual a la vez reconoce y reniega de dos condiciones primordiales por medio de estos avatares: la incrementada alteridad cultural de la época imperial y la incrementada instrumentalidad tecnológica del mundo industrial. Por eso es por lo que estas figuras son tan prominentes en las fábulas modernas de la identidad; y por lo que en este libro «Escenas primitivas» es duplicado por «Dioses prostéticos».

[13] Esta crítica la iniciaron estudiosas como Carol Duncan en la década de 1970 y la desarrollaron otras como Griselda Pollock y Abigail Solomon-Godeau en las de 1980 y 1990. Véase, entre otros, Carol Duncan, «Virility and Domination in Early 20th-Century Vanguard Painting» [«Virilidad y dominación en la pintura vanguardista de comienzos del siglo XX»], en *Artforum* 12 (diciembre de 1973); Abigail Solomon-Godeau, «Going Native» [«Volverse nativo»], en *Art in America* (julio de 1989); y Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History* [Tácticas de la vanguardia en 1888-1893: El género y el color de la historia del arte], Londres, Thames & Hudson, 1992. También cruciales para el debate sobre Gauguin son Peter Brooks, «Gauguin's Tahitian Body» [«El cuerpo tahitiano de Gauguin»], en *Yale Journal of Criticism* 3.2 (primavera de 1990); y Eisenman, *Gauguin Skirt* [La falda de Gauguin], El último apareció tras la publicación de la versión original de este capítulo y sus preocupaciones, más sociológicas y antropológicas, tienen que ver con «la complejidad de la identidad colonial» tal como se encuentra mediada en los cuadros de Tahiti (p. 20).

[14] Véase Freud, «From the History of a Infantile Neurosis», en Muriel Gardner (ed.), *The Wolf Man by the Wolf Man* [El Hombre de los Lobos por el Hombre de los Lobos], Nueva York, Basic Books, 1971 [ed. cast.: «Historia de una neurosis infantil (caso del “Hombre de los Lobos”)»], en *Obras completas*, tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972], en adelante abreviado como W (este volumen contiene más análisis de Ruth Mack Brunswick y Gardner. Además, véase Karin Obholzer, *The Wolf Man Sixty Years Later* [El Hombre de los Lobos sesenta años después], trad. ingl. Michael Shaw, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982. Para un análisis extenso de los textos visuales implícitos en el historial clínico del Hombre de los Lobos, véase Whitney Davis, *Drawing the Dream of the Wolves* [Dibujando el sueño de los lobos], Bloomington, Indiana University Press, 1995.

[15] Como con la noción de estadios, ¿puede el concepto de regresión ser separado de su premisa primitivista? Si no es así, ¿cómo pueden estos supuestos afectar a la crítica cultural que presenta este concepto: por ejemplo, las críticas de la modernidad y de la

cultura de masas por parte de Georg Lukács y Theodor Adorno, respectivamente? En el capítulo 2 volveré sobre estos asuntos.

[16] El psicoanálisis freudiano considera la ambivalencia como particularmente activa en el estadio anal: en la tensión entre la retención y la expulsión de las heces, en la ambigüedad del excremento en cuanto producto amado que conservar y odiada mierda que destruir, etcétera.

[17] A este peligro no se presta atención en la literatura psicoanalítica primaria sobre el erotismo anal: en un punto u otro, Freud, Sándor Ferenczi, Karl Abraham y Ernest Jones postulan el arte como «una sublimación del primitivo impulso a embadurnar» (Ernest Jones, *Papers on Psychoanalysis* [Papeles sobre el psicoanálisis], Londres, Baillière, Tindall & Cox, 1912, p. 432).

[18] Por ejemplo, Gauguin se llevó consigo una fotografía de su propia copia a Tahiti, donde, en una ocasión, se la tomó por su esposa.

[19] Véase Sander L. Gilman, «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late-Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature» [«Cuerpos negros, cuerpos blancos: hacia una iconografía de la sexualidad femenina en el arte, la medicina y la literatura de finales del siglo XIX»], en *Difference and Pathology* [Diferencia y patología]. Saartjie Baartman fue vendida en 1810 y exhibida desnuda en circos de Inglaterra y Francia. Tras décadas de demandas, sus restos fueron devueltos por un museo francés y enterrados en Hankey, Sudáfrica, el 9 de agosto de 2002.

[20] Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne (ed.), Londres, Pliai- don, 1964, p. 36 [ed. cast.: «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos*, Madrid, Visor, 1999, p. 388]. A menudo, las esculturas africanas que inspiraron a estos artistas sí manifiestan una marcada analidad. Pero ellos la malinterpretaron, en especial los expresionistas, que supusieron que tal diferenciación era psicosexualmente expresiva, cuando, en general, la estética africana valora sobre todo lo demás la desenvoltura física y la gracia espiritual. Las aparentes deformaciones en tal arte tienden a adaptarse a prioridades culturales, no a valores expresionistas: por ejemplo, las partes sexuales quizá se hagan grandes en cuanto sede del poder procreador, la cabeza en cuanto sede del poder conceptual, etcétera. Evidentemente, los modernos primitivistas no estaban únicamente interesados en los valores formales de estas proporciones.

[21] En un relato del arte occidental, el contraposto clásico permitió a la figura griega abandonar la postura congelada de los precedentes egipcios; esto dinamizó la figura y la abrió a un nuevo realismo. De manera análoga en el arte moderno, el contraposto primitivista dinamizó la figura femenina y la abrió a un nuevo erotismo. Más

comprometido con el arte refinado (egipcio, camboyano, javanés) que con el arte tribal, Gauguin no practica este contrapuesto con la misma intensidad que los demás.

[22] André Salmon, «Anecdotal History of Cubism» [«Anecdotario del cubismo»] (1913), en Edward Fry (ed.), *Cubism* [El cubismo], Londres, Thames & Hudson, 1966, p. 82; Henri Matisse, «Notes of a Painter on His Drawing» (1939), en Jack Flam (ed.), *Matisse on Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1978, p. 82 [ed. cast.: «Notas de un pintor sobre su dibujo», en *Sobre arte*, Barcelona, Barral, 1974, p. 1051.

[23] Sobre este punto, véase Olivier Richon, «Representation, the Harem and the Despots» [«Representación, el harén y los déspotas»], en *Block 10* (1985). Sobre el arte orientalista del siglo XIX, véase especialmente Todd Porterfield, *The Allure of Empire: Art in the Age of French Imperialism 1798-1836* [El atractivo del Imperio: el arte en la época del imperialismo francés 1798-1836], Princeton, Princeton University Press, 1998. Un exceso de poder sexual-político en el otro masculino podría producir un exceso de ansiedad en el espectador occidental: la identificación con este poder demanda que sus representantes exóticos sean subyugados (como en el relato de Sardanápalo), asexuados (como a menudo sucede con las figuras orientalistas y japonistas) o estén absolutamente ausentes (como sucede con el varón negro en el primitivismo moderno; más sobre esto infra).

[24] ¿Podría esta homofilia orientalista que se invierte en homofobia apoyar físicamente la paranoia política que desde hace mucho permea las relaciones occidentales con este «Oriente»?

[25] Por ejemplo, en su carta a August Strindberg del 1 de febrero de 1895, Gauguin escribe: «Civilización que usted sufre. Barbarie que para mí es un rejuvenecimiento» (*The Writings of a Savage*, Guérin [ed.], trad. ingl. Eleanor Levieux, Nueva York, Paragon House, 1990, p. 105 [ed. cast.: *Escritos de un salvaje*, Tres Cantos, Istmo, 2000, p. 133]; en adelante abreviado como WS). Por más que invertido, este discurso conserva su aspecto imperial: por ejemplo, en imágenes de una Europa exhausta que necesita una renovación colonial. (Esta es también la era de los parques nacionales, los safaris, los boy scouts, etcétera.)

[26] Eisenman es especialmente bueno sobre este tópico. Políticamente, Gauguin fue casi tan dandistamente ambiguo como Baudelaire. Véanse sus observaciones en *Cahier pour Aline* [Cuaderno para Aline] (ca. 1892), Suzanne Dameron (ed.), Paris, Fondation Jacques Doucet, 1963, s. p.

[27] En un primer momento, estuve tentado de relacionar esta ambivalencia con la escisión psíquica en la elección masculina de objeto descrita por Freud en su ensayo de 1912 «Sobre la tendencia universal al envilecimiento en la esfera del amor». Ahí Freud

propone una escisión entre «una corriente cariñosa y una corriente sensual» tal como la que informa la conocida oposición victoriana entre la mujer como Virgen María y la mujer como puta. Para Freud, esta escisión deriva de un afecto incestuoso hacia la madre; como la «corriente cariñosa» sigue ligada a ella, la «corriente sensual» sólo puede desatarse si se distancia de ella; es decir, si fluye hacia un objeto degradado socialmente, quizá racialmente también. Una vez más, para Freud, esta demanda es la que promueve el empleo sexual por parte de los hombres burgueses blancos de «mujeres de clases inferiores», y, sin duda, de «mujeres de razas inferiores» también. Tal escisión sí parece en parte activa en Gauguin lo mismo que en Picasso. Ciertamente, Gauguin intenta reunir las «corrientes cariñosa y sensual» en su arte: pintó a su adorada madre de un modo tahitiano oscuramente sensual (de extracción peruana, era bastante refinada y hermosa), y utilizó su rostro para su Eva exótica (1890); y luego, en un movimiento corolario, presentó a menudo a mujeres tahitianas como otras tantas Vírgenes María. (En «El cuerpo tahitiano de Gauguin», Brooks sostiene que Gauguin trató de reinventar una pura Eva salvaje que desplazara a la corrupta Venus de los Salones de aquella época. ¿Podría este movimiento relacionarse también con una necesidad de reunir las «corrientes cariñosa y sensual»?) Sin embargo, aun cuando las pintaba como puras, también las utilizaba como prostitutas, y sus maltratos a su esposa danesa Mette son bien conocidos. En cualquier caso, una interpretación así no basta por sí sola. La ambivalencia evidente en Gauguin así como en Picasso es más complicada, menos temática: no hay ninguna escisión simple de «corrientes».

[28] Gauguin, *Noa Noa*, en WS, pp. 85-87 [ed. cast, cit.: pp. 113-116], La historia de la publicación de *Noa Noa* es complicada. Hubo tres versiones tempranas: un borrador de 1893 escrito por Gauguin en París, intencionadamente tosco; una elaboración de 1897 debida al poeta simbolista Charles Morice, de un tinte melodramático que Gauguin llegó a cuestionar; y una edición de 1901 que incluía las contribuciones de ambos. Este extracto se basa en la primera versión; pero véase también la traducción anotada de *Noa Noa* firmada por Nicholas Wadley (Oxford University Press, 1985).

[29] Wadley comenta: «En el manuscrito del Louvre, las notas se desarrollan hasta convertirse en una larga comparación de la exagerada distinción entre los sexos en la cultura occidental (la moda, la corsetería, etc.) con la natural, igualitaria casi desnudez que era la norma en la Polinesia. El pasaje hace hincapié en la sintética trivialidad que acompaña a los códigos morales y sexuales de Europa. La deseabilidad de una afinidad entre los sexos es un tema recurrente en los escritos de Gauguin» (*Noa Noa*, p. 74). Sobre esto, véase Wayne Andersen, *Gauguin's Paradise Lost* [El paraíso perdido de Gauguin], Nueva York, Viking, 1971, y, más recientemente, Nancy K. Matthews, *Paul Gauguin: An Erotic Life* [Paul Gauguin: una vida erótica], New Haven, Yale University Press, 2001. Eisenman también se ocupa por extenso de la ambigüedad sexual de Gauguin. A su llegada a Tahiti, a Gauguin se le puso el apodo de taata vahine u hombre mujer, debido a sus largos cabellos y extraño tocado. Más aún, con frecuencia firmó obras con el monograma PGO o «pégo», pene en argot francés, mientras que a veces

adoptó, para el polémico periódico *Le Sourire* que editó en Tahiti, el pseudónimo «Tit-Oil», cuya traducción es «teta».

[30] Aunque asociada con la siguiente anécdota en *Noa Noa*, Pape Moe (Agua Misteriosa, 1893) parece tratar este momento también, aunque aquí es un joven tahitiano, «desnudo con un paño», quien bebe de un «arroyo lleno de cascadas» en medio de «helechos monstruosos» (como en un sueño, las posiciones están cambiadas). En este caso, el «andrógino» de la figura es seguro: Gauguin lo ha hecho no erótico; sin embargo, el chorro en forma de pene del arroyo es sugerente, y si aquí hay una fantasía, se trata de una felación, no de sodomía. La figura es femenina en la fotografía de Charles Spitz en que se basó el cuadro (Spitz organizó la muestra tahitiana de la Exposición Universal de 1889 que motivó el viaje de Gauguin).

[31] Gauguin, *Cahier pour Aline*. Esta frase de ca. 1892 se repite en sus últimas notas, *Avant et après* [Antes y después], de ca. 1903 (WS, p. 231). Como argumentaré, esta «elaboración onírica» podría ser también la base de cualquiera que sea la consistencia que los cuadros de Tahiti posean, o, más precisamente, podría proveer una analogía con cómo mantienen juntos sus «pedazos».

[32] August Strindberg, carta a Gauguin del 1 de febrero de 1895, en Linda Nochlin (ed.), *Impressionism and Post- Impressionism 1874-1904* [El impresionismo y el postimpresionismo 1874-1904], Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1966, p. 172. En «A Philosophy of Toys» [«Una filosofía de los juguetes»] (1853), Baudelaire escribe: «Lo que sobre todo desean la mayoría de los niños es llegar a ver el alma de sus juguetes», un deseo que él considera como una «primera tendencia metafísica» (*The Painter of Modern Life*, p. 202 [ed. cast.: «Moral del juguete», en *Salones y otros escritos sobre arte*, loc. cit., p. 195]). En «Análisis de la fobia de un niño de cinco años» (1909), Freud refiere tales investigaciones al desentrañamiento del nacimiento, es decir, de los orígenes; véase capítulo 6, nota 8.

[33] Gauguin citado por Wadley en sus notas a *Noa Noa*, p. 146.

[34] Véase Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* [Lo fétido y lo fragante: El olor y la imaginación social francesa], trad. ingl. Miriam L. Kochan, Roy Porter y Christopher Prendergast, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986: «El hedor de los pobres se convirtió en poco menos que una obsesión durante la segunda mitad del siglo [...] En el futuro fue el olor de la raza lo que constituiría una amenaza».

[35] En «El cuerpo tahitiano de Gauguin», Brooks es especialmente bueno en relación con las extravagancias históricas de esta fantasía, inglesa tanto como francesa.

[36] Para su persistencia en Lévi-Strauss, nada menos, véase, *Tristes Tropiques: An Anthropology Study of Primitive Societies in Brazil*, trad. ingl. John Russell, 1955; Nueva York, Atheneum, 1978 [ed. cast.: *Tristes trópicos: un estudio antropológico de las sociedades primitivas en Brasil*, Barcelona, Paidós, 1997], especialmente el capítulo 4.

[37] Qué diferente es Gauguin aquí de Picasso, al menos en *Les Demoiselles*, donde se exacerban, no se oscurecen, los efectos castradores de las miradas (más sobre estos efectos en el capítulo 7). En Gauguin, la visión a veces es promiscua, como en su escena primitiva, pero a menudo es castradora, y, por tanto, debe ser desmochada o despistada. Esto puede producir un complicado juego entre la visión penetrante y el cuerpo opaco (como en su explicación del misterio de Teha'amana y el advenimiento de El espíritu de los muertos vigilando en Noa Noa, de la que se trata en la nota 62). El tropo de la (im)penetrabilidad es también prominente en otros textos primitivistas (piénsese en *El corazón de la oscuridad*), especialmente allí donde se produce un deslizamiento entre los «oscuros continentes» sexual e imperial. En *La falda de Gauguin*, Eisenman hace una sugerencia similar con respecto a la sexualidad polimorfa.

[38] Aquí sigo la obra de Leo Barsani sobre la sublimación; véase, por ejemplo, «Sexuality and Aesthetics» [«Sexualidad y estética»], en *October* 28 (primavera de 1984).

[39] «Lo opuesto a tabú en Polinesia es noa», escribe Freud en *Tótem y tabú*, p. 19 [ed. cast.: *loe. cit.*, p. 1758].

[40] Cabe en lo posible que Picasso no viera las diversas máscaras hasta ahora propuestas como fuentes de los rostros individuales de las prostitutas: como señaló, los objetos africanos fueron «más testigos que modelos» de su obra. Véase William Rubin, «Picasso», en «*Primitivism in 20th Century Art*», vol. 1, p. 12.

[41] De nuevo, hay también una estratificación de otras escenas, precedentes artísticos sobre todo (que incluían, entre otras propuestas en la bibliografía, la *Visión apocalíptica* de El Greco, el *Baño turco* de Ingres, diferentes *Baños* de Cézanne y Derain, y varias esculturas de Gauguin). Evidentemente, la mía no es, propiamente hablando, una explicación desde el punto de vista de la historia del arte como la que procura William Rubin, donde más plenamente, en «*The Genesis of Les Demoiselles d'Avignon*» [«*La génesis de Les Demoiselles d'Avignon*»], en John Elderfield (ed.), *Studies in Modern Art* [Estudios sobre arte moderno] 3, Nueva York, Museum of Modern Art, 1994; el original apareció en el catálogo de una exposición de 1987 en el Musée Picasso de París, en el cual se detallaba la composición del cuadro. (Ahí Rubin pone en cuestión la misma existencia de un burdel en la Calle de Aviñón de Barcelona.) Véase también Natasha Stoller, *A Sum of Destructions* [Una suma de destrucciones], New Haven, Yale University Press, 2001.

[42] Picasso en André Malraux, *Picasso's Mas* [La máscara de Picasso], trad. ingl. June y Jacques Guicharnaud, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1976, pp. 10-11.

[43] Para Frazer, la confusión entre lo sacro y lo profano era característica del pensamiento primitivo, como lo era para Freud en la aprehensión del tabú. «La suciedad», escribe Douglas en su clásico *Purity and Danger* (Londres, Roudedge & Kegan Paul, 1966), «es esencialmente desorden», y «el ritual reconoce la potencia del desorden» (pp. 2, 94) [ed. cast.: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1973, pp. 14,129].

[44] Rubin señala que quizá las exposiciones en el Trocadéro fueron lo que guió a Picasso hasta aquí: «maniqués ataviados con ropajes ceremoniales [aparecían] rodeados de artefactos que evocaban sus culturas y acompañados por etiquetas que declaran esa función ritual» (p. ej., «cura a los dementes»; «protege contra el brujo», «cura la gonorrea»), («The Genesis of Les Demoiselles d'Avignon», pp. 104, 16.) De lo apotropaico me ocupó en el capítulo 7.

[45] Esta ambivalencia desempeña un papel en otras formas del arte moderno también, y los artistas que de alguna manera dejan en suspenso esta tensión entre regresión y autonomía suelen ser los más privilegiados: artistas como Picasso, Jackson Pollock, Frank Stella...

[46] Esto es típico en otras partes también. En *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* [Jugando en la oscuridad: la blancura y la imaginación literaria] Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992, Toni Morrison expone este tropo «africanista» -la esclavización negra como necesaria para la libertad blanca- como central para la imaginación literaria americana. En cierto sentido, esta deconstrucción revela el primer término, negro, como previo, y el segundo término, blanco, como parasitario.

[47] En *White Racism: A Psychohistory* [El racismo blanco: una psicohistoria] [1970]; Nueva York, Columbia University Press, 1984, Joel Kovel relaciona las acciones racistas de lo negro y la suciedad con la ambivalencia anal: «La suciedad está en la raíz simbólica de cualquier cosa que pueda pasar fuera del cuerpo, y eso, por tanto, no debería volver a meterse dentro del cuerpo, ni siquiera tocarlo» (p. 84). Esta formulación es similar al concepto kristevano de lo abyecto, que, ni sujeto ni objeto, «está ahí, bastante cerca, [pero] no puede ser asimilado» [Julia Kristeva, *Powers of Horror* [Los poderes del horror], trad. ingl. Leon S. Roudiez, Nueva York, Columbia University Press, 1982, p. 1). En el Trocadéro, Picasso es de hecho abyecto, en un vórtice de atracción y repulsión [que] coloca lo perseguido por ello literalmente junto a él mismo» (ibid.).

[48] Para esta explicación semiótica de la ruptura moderna, véase especialmente Yve-Alain Bois, «Kahnweiler's Lesson» [«La lección de Kahnweiler»], en *Painting as Model* [La pintura como modelo], Cambridge, Mass., MIT Press, 1991, y Rosalind Krauss, «The Motivation of the Sign» [«La motivación del signo»], en *Picasso and Braque: A Symposium* [Picasso y Braque: Un simposio], Lynn Zelevansky (ed.), Nueva York, Museum of Modern Art, 1992, pp. 261-266. En «Painting as Trauma» [«La pintura como trauma»], en *Art in America* (junio de 1988), una reseña de la exposición sobre la génesis de *Les Femmes d'Alger* celebrada en el Musée Picasso, Bois sugiere que los dos episodios primitivistas primordiales de Picasso -ca. 1907 y ca. 1912- podrían estructurarse en una relación de acción diferida: «Toda la aventura cubista fue un intento de comprender y comentar la trascendencia de esta traumática ruptura» (p. 134).

[49] Esta especulación es también subordinada: se halla en una nota al pie. En el capítulo 2 vuelvo sobre este relato, el erotismo anal y la reacción formación. En otra nota al pie de *El malestar de la cultura*, Freud describe otra escena fantástica, que también implica una formación de reacción, aquí contra el erotismo uretral. En este otro primer momento de la civilización, «el hombre» renuncia a su deseo «homosexual» de orinar en el fuego a fin de conservarlo como herramienta; aquí es como si la civilización comenzara para Freud en la formación de reacción contra la homosexualidad. Aunque hostil al arte moderno, Freud compartía la obsesión de éste por los mitos del origen, y sus relatos tienden también a ocuparse de lo primitivo (otro ejemplo es el mito del asesinato del padre primordial en *Tótem y tabú*).

[50] Freud, «On Transformation of Instincts as Exemplified in Anal Eroticism», en *On Sexuality* [Sobre la sexualidad], Angela Richards (ed.), Nueva York, Penguin, 1977, p. 301 [ed. cast.: *Sobre las transformaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal*, en *Obras completas*, vol. VI, loc. cit., p. 2038]. Véanse los capítulos 2 y 6 infra, así como el capítulo 5 de mi *El retorno de lo real*.

[51] Leo Steinberg, «The Philosophical Brothel» [«El burdel filosófico»], en *October* 44 (primavera de 1988); esta es una versión revisada del texto originalmente publicado en *Art News* (septiembre octubre de 1972).

[52] Véase nota 22.

[53] Rubin, «The Genesis of *Les Femmes d'Avignon*», p. 105. La «abreacción» es una descarga de afecto asociada con un recuerdo traumático que de lo contrario podría volverse patógeno. Véase Jean Laplanche y J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* [El lenguaje del psicoanálisis], trad. ingl. Donald Nicholson-Smith, Nueva York, W. W. Norton, 1973, p. 1 [ed. cast.: *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 1], Rubin considera *Les Femmes d'Avignon* un «autoanálisis» comparable al de Freud (p. 34), pero yo lo veo más como una activación que como una elaboración de

«recuerdos». Diferentes sujetos verán el cuadro de modos diferentes, por supuesto; es más, la diferencia, sexual y racial en particular, es especialmente importante aquí.

[54] Rubin formula por primera vez este argumento en «From Narrative to “Iconic” in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of Les Demoiselles d’Avignon» [«De lo narrativo a lo “icónico” en Picasso: la alegoría oculta en Pan y plato de fruta sobre una mesa y el papel de Les Demoiselles d’Avignon»], en *Art Bulletin* 65 (diciembre de 1983), pp. 615-649. El marinero y el estudiante de medicina suelen verse como atributos complementarios de Picasso: científico y sensual, activo y pasivo, etcétera.

[55] Rubin, «The Genesis of Les Demoiselles d’Avignon», p. 67. Por más que Picasso la lograra en el curso de su propio trabajo, esta iconicidad fue bien preparada por Manet en *Olympia* y por Gauguin en *El espíritu de los muertos vigilando*.

[56] Salmon, «Anecdotal History of Cubism», cit., p. 82.

[57] En «The Philosophical Brothel», Steinberg habla del «trauma del encuentro sexual» y, en «The Genesis of Les Demoiselles d’Avignon», Rubin ve el cuadro como «un campo de batalla sexual en el que Eros y Tánatos combaten» (p. 49). En una alocución pronunciada en la BBC el año 1970, John Nash relacionó el cuadro con el mito de Medusa, con las connotaciones de castración y petrificación desarrolladas por Freud. Aunque Bois alude a la escena primordial en «Painting as Trauma», él también lee el cuadro en términos de Medusa: «La metáfora de Medusa (castración) es, de hecho, la que, en la evolución de las Demoiselles, mejor explica la supresión de la alegoría por un lado y, por otro, la apotropaica brutalidad del cuadro acabado» (p. 138). En mi opinión, la escena primordial es más elocuente y en cualquier caso engloba este efecto (para más sobre Medusa, véase el capítulo 7). En *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press, 1987 [ed. cast.: *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997], Richard Wollheim también yuxtapone el cuadro de Picasso y el dibujo del *Hombre de los Lobos*, pero no subraya la conexión como hago yo aquí.

[58] Una fijación anal es común a varios dibujos preparatorios de *Les Demoiselles* y contemporáneos de su realización.

[59] Steinberg, «The Philosophical Brothel», p. 64. Steinberg postula una lectura fenomenológica del cuadro que una explicación psicoanalítica puede profundizar. En cierto sentido, el cuadro invierte la elaboración onírica del sueño: los lobos han vuelto a la cama. Al mismo tiempo, el árbol del sueño tiene algo de la ambigüedad espacial de la cama: lo vemos verticalmente y a través de él horizontalmente.

[60] Ibid. Esta intensa mirada podría ser otra lección aprendida de las máscaras africanas; en la versión previa, todas las prostitutas tenían la mirada perdida del rostro íbero, y todas estaban vueltas hacia el estudiante de medicina a la izquierda; es decir, su mirada se desviaba del espectador (masculino), que así podía disfrutar de ellas a la habitual manera protegida del espectador voyerista.

[61] Una vez más, el cuadro no es sólo apotropaico, sino fetichista en su lógica. Por ejemplo, el centro aproximado de la imagen, en línea con la punta de la calabaza, es el sexo de la prostituta central; en cierto sentido, es el vestigio del viejo punto de fuga del cuadro. Pero, como todos los demás, su sexo está tapado, oscurecido, liso.

[62] Sin embargo, parte de este solapamiento o «contagio» se da también en El espíritu de los muertos vigilando. En su famosa explicación del Espíritu en Noa Noa, Gauguin, al volver a su cabaña una noche, encuentra a Teha'amana en este estado: «Ella se me quedó mirando, con ojos de espanto, y parecía no saber quién era yo. Yo también sentí una cierta incertidumbre. Su pavor era contagioso: a mí me parecía como si sus ojos fijos despidieran una luz fosforescente. Nunca la había visto tan encantadora, tan conmovedora [...] Quizá me tomó, con mi cara de angustia, por uno de esos legendarios demonios o espectros, los tupapa'us [el espíritu representado de perfil a la izquierda] que llenaban las noches de insomnio de su gente {WS, p. 63}».

Aquí, en rápida sucesión, Gauguin se sitúa como espectador (y viceversa), con Teha'amana, y como un espíritu, y experimenta un solapamiento de deseo e identificación. Y en «Génesis de un cuadro» (1892), incluido en el Cahier pour Aline, añade otro intercambio: «Según las creencias tahitianas, Mana'o tupapa'u tiene un doble significado [...] dependiendo de si ella piensa en el fantasma o el fantasma piensa en ella». Hay también una triangulación de miradas -Teha'amana, tupapa'u y Gauguin/espectador- y aquí el centro aproximado del cuadro es la hendidura anal de la joven, que Gauguin subraya con un toque de pintura naranja. Como en su escena primitiva, Gauguin mueve a sublimar ésta. «En esta posición [...] está indecente», escribe a su esposa Mette, de la que se ha separado. «Sin embargo, así es como la quiero; las líneas y el movimiento me interesan» (WS, p. 63 [ed. cast, cit.: p. 95]). Y cuando esto no es suficiente, «corrige» su ambivalencia (su confusión entre deseo e identificación) con la dominación: adscribe «un deseo de violación» a todas las mujeres tahitianas, que anhelan «ser “tomadas” brutalmente» (WS, pp. 83-84 [ed. cast, cit.: p. 112]). Todos estos términos -el trauma de la diferencia, la ambivalencia de la posición, la reciprocidad de una mirada fascinada, la violencia de un intento de superación de estas provocaciones- se hacen tanto más relevantes en Les Demoiselles. (En «La génesis de Les Demoiselles d'Avignon», Rubin sostiene que la prostituta de la izquierda «puede constituir un eco directo del medio ídolo, medio humano “Tupapa'u!”, o espíritu femenino de los ancestros, en El espíritu de los muertos vigilando de Gauguin, que Picasso conocía ciertamente en forma litográfica -sus elementos están también presentes en Noa Noa, del que Picasso poseía una copia» [p. 95].)

[63] Ya en una carta de junio de 1901, Gauguin había escrito: «Mis lienzos bretones se han convertido en agua de rosas gracias a Tahiti; [los de] Tahiti se convertirán en agua de colonia gracias a las Marquesas» (WS, p. 21 [ed. cast, cit.: p. 204]). Aquí la acumulación es también convertida en un tropo en cuanto una fragancia [..], pero insulsa. Kirchner también se retiró, aunque mucho menos lejos que Gauguin: en 1909-1911 veraneó con unos amigos en los lagos de Moritzburg, y en 1912-1914, en la isla báltica de Fehmarn. La moda de lo primitivo propició las retiradas comunitarias y el teatro en los estudios durante este periodo.

[64] La carta se cita en Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity* [El expresionismo alemán: Primitivismo y modernidad], New Haven, Yale University Press, 1991, que sigue siendo el mejor estudio del primitivismo expresionista (aquí estoy en deuda con él). Véase también su «Kirchner's Metaphysical Studio Paintings» [«Las metafísicas pinturas de estudio de Kirchner»], en Jill Lloyd y Magdalena M. Moeller (eds.), *Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938*, Washington, National Gallery of Art, 2003.

[65] Sobre el discurso de la degeneración, véase el capítulo 2. Para una lectura revisionista de los cuadros berlineses, véase Charles W. Haxthausen, «“A New Beauty”: Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin» [«“Una nueva belleza”: Las imágenes de Berlín de Ernst Ludwig Kirchner»], en Charles W. Haxthausen y Heidrun Suhr (eds.), *Berlin: Culture and Metropolis* [Berlín: Cultura y metrópolis], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

[66] Esta práctica también sigue a Gauguin, que decoraba sus cabañas con cuadros, fotografías y esculturas eróticas. Por ejemplo. *Te rerioa* (El sueño, 1897), muestra el friso de su nuevo hogar en Tahiti, con dioses, humanos y animales manteniendo relaciones sexuales.

[67] En esta lectura, la visión de los genitales del padre o del hermano podría ser también traumática para el niño: quizá más traumática que la visión de los genitales maternos. Norman Bryson hace un empleo incisivo de la noción de la envidia del pene masculino en un estudio del triste aspecto de la masculinidad en los cuadros militares de Géricault. Véase Bryson, «Géricault and “Masculinity”» [«Géricault y la “masculinidad”»], en *Visual Culture: Images and Interpretation* [La cultura visual: Las imágenes y la interpretación], Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), Hanover, University Press of New England, 1993. Mi argumento aquí está en deuda con el suyo ahí.

Esta ambivalencia racista (o envidia del pene) podría complicarla más una ambivalencia patriarcal (o estrategia fálica). Esto tampoco está más que implícito en Freud: en su escenario, el hijo proyectado para ser heterosexual está llamado a identificarse con el padre, pero no en un respecto crucial: el privilegio sexual en relación con la madre. El signo de esta jerarquía del privilegio sexual es el pene paterno que se supone grande y, como las feministas vienen señalando desde hace tiempo, el patriarcado tiene una

enorme participación en esta suposición fálica, en el juego de manos por el que el pene físico asume el papel del falo simbólico. (En «Géricault and “Masculinity”», Bryson se refiere al relato bíblico de los hijos de Noé que tapan al patriarca ebrio y desnudo en lugar de dejarlo expuesto. En el sistema patriarcal, los hijos son también renuentes a exponer el pene como aspirante al falo.) Más aún, el patriarcado tiene también una participación mucho menos obvia en la persistencia del deseo homosexual dentro del macho heterosexual. Pues sólo una combinación así de identificación y deseo puede mantener a este macho físicamente en su lugar en la jerarquía patriarcal. Como sostuve en relación con el Hombre de los Lobos, podría haber una confusión similar de identificación y deseo, una mezcla afín de relaciones edípicas negativas y positivas, en la relación primitivista con el otro racial.

[68] En esta lectura, la visión de los genitales del padre o del hermano podría ser también traumática para el niño: quizá más traumática que la visión de los genitales maternos. Norman Bryson hace un empleo incisivo de la noción de la envidia del pene masculino en un estudio del triste aspecto de la masculinidad en los cuadros militares de Géricault. Véase Bryson, «Géricault and “Masculinity”» [«Géricault y la “masculinidad”»], en *Visual Culture: Images and Interpretation* [La cultura visual: Las imágenes y la interpretación], Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), Hanover, University Press of New England, 1993. Mi argumento aquí está en deuda con el suyo ahí.

Esta ambivalencia racista (o envidia del pene) podría complicarla más una ambivalencia patriarcal (o estratagema fálica). Esto tampoco está más que implícito en Freud: en su escenario, el hijo proyectado para ser heterosexual está llamado a identificarse con el padre, pero no en un respecto crucial: el privilegio sexual en relación con la madre. El signo de esta jerarquía del privilegio sexual es el pene paterno que se supone grande y, como las feministas vienen señalando desde hace tiempo, el patriarcado tiene una enorme participación en esta suposición fálica, en el juego de manos por el que el pene físico asume el papel del falo simbólico. (En «Géricault and “Masculinity”», Bryson se refiere al relato bíblico de los hijos de Noé que tapan al patriarca ebrio y desnudo en lugar de dejarlo expuesto. En el sistema patriarcal, los hijos son también renuentes a exponer el pene como aspirante al falo.) Más aún, el patriarcado tiene también una participación mucho menos obvia en la persistencia del deseo homosexual dentro del macho heterosexual. Pues sólo una combinación así de identificación y deseo puede mantener a este macho físicamente en su lugar en la jerarquía patriarcal. Como sostuve en relación con el Hombre de los Lobos, podría haber una confusión similar de identificación y deseo, una mezcla afín de relaciones edípicas negativas y positivas, en la relación primitivista con el otro racial.

[69] Véase nota 23.

[70] Sobre este acorazamiento nazi, véase también mi «Armor Fou», en *October* 56 (primavera de 1991), y el capítulo 4 de *Compulsive Beauty*. El eje del ataque nazi a la modernidad, la exposición «“Arte” degenerado», se centró en el arte expresionista más

aún que en el arte abstracto, como si el mayor anatema tuviera que reservarse para el arte que llevaba a cabo la mayor distorsión de la imagen del cuerpo-ego. Irónicamente, este arte era en su mayor parte germánico, y la muestra incluía al otrora miembro de Die Brücke que se convirtió en miembro del partido nazi: Emil Nolde.

[71] Desde muchas perspectivas, la crisis de la masculinidad heterosexual blanca que aquí he (re)construido podría parecer, una indulgencia que sólo explota o usurpa otras posiciones del sujeto; su ambivalencia podría no constituir más que otro privilegio. De manera también que podría no perturbar la masculinidad dominante tanto como he sugerido. De nuevo según Freud, el varón heterosexual establece una relación edípica negativa, un momento de deseo del padre, y esta homosexualidad subordinada podría ser estructural con respecto al varón heterosexual y necesaria con respecto a su inscripción patriarcal. (Artilleros bajo la ducha [1915], un cuadro de soldados desnudos bañándose bajo la supervisión de un oficial vestido, podría reconsiderarse teniendo esta noción en cuenta.) En resumen, la ambivalencia quizá no permitiría la movilidad de posición que en alguna ocasión he propuesto para ella.

[72] Véase nota 31.

[73] Albert Aurier, «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin» [«El simbolismo en pintura: Paul Gauguin»], en *Mercure de France* 2 (marzo de 1891), trad. ingl. en Henri Dorra (ed.), *Symbolist Art Theories* [Teorías simbolistas del arte], Berkeley, University of California Press, p. 203.

[74] [75] [76] *Ibid.*, p. 196. Sobre esta sublimación del soporte material como una precondition de la intensidad pictórica, véase el capítulo 5, nota 35. El tropo de Aurier es similar a la fórmula de Salmon para *Les Demoiselles*: «pintura-como-ecuación». Aurier también escribe sobre «la preparación de una reacción idealista, incluso mística» (p. 197), que es precisamente lo que preocupaba a un artista izquierdista como Pissarro del simbolismo en general y de Gauguin en particular: «Esto es un paso atrás», escribe Pissarro a su hijo Lucien el 20 de abril de 1891, poco después de la aparición del artículo de Aurier. «Gauguin no es un profeta, es un intrigante que ha sentido que la burguesía se está moviendo hacia la derecha, retrocediendo ante la gran idea de la solidaridad que prolifera entre la gente» (*Letters to His Son Lucien* [Cartas a su hijo Lucien], trad. ingl. Lionel Abel, Santa Barbara, Peregrine Smith, 1981, p. 204).

[77] [78] *Gauguin's Letters from the South Sea* [Cartas de Gauguin desde los Mares de Sur], trad. ingl. Ruth Pielko-vo, Nueva York, Dover, 1992, p. 64 [ed. cast.: *Escritos de un salvaje*, loe. cit., p. 182],

[79] *Ibid.*, p. 70 [ed. cast, cit.: p. 205].

[80] En el capítulo 8 vuelvo sobre la imbricación de enigma y deseo.

[81] Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trad. ingl. James Strachey, Nueva York, Avon Books, 1965, p. 312 [ed. cast.: *La interpretación de los sueños*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva; 1972, p. 516].

[82] Estas definiciones las adapto nuevamente de Laplanche y Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*. «Condensación» y «desplazamiento» quizás ayuden a explicar por qué algunos cuadros, como algunos sueños, parecen más vividos; quizá también ellos están más sobredeterminados por «cadenas asociativas». Sin duda, ésta es una asociación demasiado directa, pero lo que aquí pretendo es contrarrestar los privilegios que en éstas operaciones suelen otorgarse a lo verbal sobre lo visual (véase prefacio).

[83] El baudelaireano término «correspondencias», empleado por Aurier, también se convirtió en un sello simbolista. Infra sostengo que Gauguin sitúa cuadros como *El día del dios* y *¿De dónde venimos?* entre la unicidad aurática y la diferencia ansiosa. Ahí también es donde Baudelaire sitúa *Correspondances*: «La naturaleza es un templo cuyos pilares vivos / dan a veces lugar a una babel de palabras; / el hombre se abre camino a través de un bosque de símbolos / que lo observan con miradas familiares. / Como ecos de larga resonancia desde la lejanía / se mezclan en una profunda, oscura unidad, / vasta como la noche o como la luz del día, / perfumes, colores y sonidos se responden» [cfr. ed. cast.: Charles Baudelaire, «Correspondencias», en *Las flores del mal*, en *Obra poética completa*, Tres Cantos, Akal, 2003, pp. 48-49].

[84] Sándor Ferenczi llamaría a este universo «talasal». Véase *Thalassa: A Theory of Genitality* [*Thalassa: Una teoría de la genitalidad*] [1923], trad. ingl. Henry Alden Bunker, Nueva York, Karnac Books, 1989 [ed. cast.: *Thalassa: Ensayo sobre la teoría de la genitalidad*, en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Espasa-Calpe, 1981]; y el capítulo 3 infra.

[85] Véase Eisenman, *Gauguin's Skirt*, cit., pp. 145-147.

[86] Véase Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (1920) [ed. cast.-. *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2507 ss.]; y Georges Bataille, *Eroticism* [1957] [ed. cast.: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997].

[87] Freud, *Civilization and Its Discontents*, pp. 11-12 [ed. cast, cit.: p. 3018].

[88] Eisenman sugiere una genealogía «del simbolismo al estructuralismo» (para emplear la frase del antropólogo James Brown), en la que la figura de Gauguin ocuparía un lugar importante. Su lectura de *Te nave nave feua* (Tierra deliciosa, 1892), un retrato de Yheha'amana como una Eva tahitiana con pies polidáctilos (es decir, con residuales dedos adicionales), hace pensar en la célebre lectura del mito de Edipo por parte de Lévi-Strauss como un acertijo extraído de la pregunta primordial por el origen: «¿nacido de uno, es decir, de la tierra, o nacido de dos, de la unión del hombre y la mujer?» (Gauguin's Skirt, pp. 66-68). En mi opinión, Gauguin hace el intento, imposible, de escindir la diferencia entre la indiferencia natural y la diferencia cultural. Un año más tarde, en *Me-rahi metua no Tehamana* (Teha'amana tiene muchos padres, 1893), escinde esta diferencia de otra manera. Aquí muestra a Teha'amana vestida con atuendo colonial (léase «cultural»), rodeada por una escritura (es ficticia) nativa (léase «natural»). En su carta a Strindberg, Gauguin escribe acerca de su creencia en que «los idiomas de Oceanía» conservan «sus elementos esenciales [...] en toda su primitividad [...] mientras que, en los idiomas de flexión, las raíces de las que surgieron, como hicieron todos los lenguajes, han desaparecido» (WS, p. 105 [ed. cast, cit.: pp. 133-134]). Sobre este tema, véase Kirk Vamedoe, «Gauguin», en Rubin (ed.), «Primitivism» in *20th Century Art*.

[89] Gauguin a Monfried (su descripción no es del todo exacta): «Abajo a la derecha, un niño dormido y tres mujeres agachadas. Dos figuras vestidas de púrpura se cuentan sus pensamientos una a la otra. Una enorme figura agachada, fuera de toda proporción y voluntariamente así, levanta los brazos y mira sorprendida a estos dos personajes que se atreven a pensar en su destino. Una figura en el centro está cogiendo fruta. Dos gatos cerca de un niño. Una cabra blanca. Un ídolo, con los brazos levantados misteriosamente con una especie de ritmo, parece indicar el más allá. Luego, por último, una anciana a punto de morir parece aceptar todo, resignarse a sus pensamientos. ¡Ella completa el relato! A sus pies, un extraño pájaro blanco, que sujeta con sus garras un lagarto, representa la futilidad de las palabras. Todo en la orilla de un río entre bosques».

[90] Paul Gauguin, *The Intimate Journals of Paul Gauguin*, Londres, Kegan Paul, 1985, p. 61.

[91] Una vez más, el cuadro siguió a un intento de suicidio así como a la temprana muerte de un hijo tenido con su nueva amante Pau'Ura.

[92] Gauguin en Dorra, *Symbolist Theories*, p. 209. Estas son las primeras preguntas de su título que ocuparon a Gauguin en sus escritos de esta época también; por ejemplo, «¿En qué era comenzó el hombre a existir? [...] ¿En qué era pensó?» (WS, p. 271 [ed. cast, cit.: p. 191]).

[93] En «El catolicismo y el espíritu moderno», Gauguin trata de reimaginar la Biblia como un misterio o un enigma, no como una doctrina o un código; véase WS.

[94] Como Eisenman sostiene, las preguntas de ¿De dónde venimos? estaban mediadas por Sartor Resartus (1833-1834), de Thomas Carlyle, que Gauguin poseía (se representa en *Naturaleza muerta: Retrato de Jacob Meyer de Haan*, 1889). En relación con una «América no descubierta», un personaje de Sartor Resartus, el filósofo Teufelsdróckh, pregunta: «¿Qué es este YO? [...] ¿De dónde? ¿Cómo? ¿Adónde? [...] Nos hallamos en una fantasmagoría interminable y una gruta del sueño». Véase Eisenman, *Gauguin's Skirt*, p. 144.