

GAUGIN, CONRAD Y LEIRIS, UN EPISODIO
EN LA INVENCIÓN DE LA IDENTIDAD
DEL PRIMITIVO

Nicolás Sánchez Durá

I. INTRODUCCIÓN

ES una opinión, hoy bastante extendida, el considerar que las cosas, o cuando menos ciertas clases de cosas, no son totalmente independientes en su realidad de las formas en que han sido dichas. En lo que sigue, me propongo hacer algunos comentarios sobre cómo uno de los elementos más omnipresentes en nuestra autocomprensión, el considerarnos civilizados y el usar constantemente el concepto de «civilización» como valor desde el cual formular muchos de nuestros juicios, ha necesitado de la construcción de una «identidad primitiva». Esa invención de la identidad primitiva se ha dado al hilo de la elaboración del discurso antropológico y es una buena ocasión para ver los límites de tal discurso. Ya que, incluso en los casos de simpatía por los primitivos, tal constructo resume una fuerte carga etnocéntrica donde se pierde la comprensión, en el sentido de captación de las diferencias, de otras maneras de expresar –por decirlo a la manera de Wittgenstein– «el valor de lo humano».

Con todo, si es cierto que la construcción de la identidad del primitivo se da en el campo de la antropología empírica al calor del evolucionismo cultural de Morgan, Tylor, Frazer y otros, no es menos cierto que a esa invención también contribuyeron otro tipo de textos no menos responsables de que el concepto de «primitivo» todavía prevalezca en nuestro sistema de sentido común, aun a pesar de las críticas muy de detalle que le ha dedicado la antropología empírica en los dos últimos tercios de nuestro siglo. Me refiero a los escritos surgidos de ese magma algo informe, que ha dado en llamarse vanguardias literario-artísticas, que se sitúa a caballo entre el siglo pasado y el nuestro. Y es que la prevalencia de dicha identidad primitiva, más acá de las discusiones entre especialistas, tiene que ver, en buena medida, con el uso que de esa identidad –que también cola-

boraron a fraguar—hicieron los protagonistas de aquellas vanguardias que, parece innecesario señalarlo, han configurado poderosamente la mentalidad y la imagen del mundo que tenemos incluso en nuestro presente. Precisamente en Francia, de forma notable, puede observarse una peculiar hibridación de vanguardias artísticas y antropología, pues en las primeras décadas del siglo las biografías y obras de ciertos artistas y escritores se cruzan y entrecruzan en un contexto donde a la vez que se afirman tales movimientos vanguardistas se fundan las principales instituciones académicas que darían lugar a la etnología universitaria francesa¹.

Sin embargo, el tema así enunciado, es demasiado vasto. Por tanto, voy a restringir mi reflexión a un período corto de tiempo —que discurre entre la última década del siglo pasado y las tres primeras décadas del XX— y a algunos autores que me parecen especialmente significativos. Me refiero a Paul Gauguin, Michel Leiris y Josef Conrad. El motivo de esta elección no es solamente la poderosa influencia y la relevancia de sus respectivas obras en el ámbito de las artes plásticas, la literatura, y en el caso de Leiris incluso de la etnografía, sino también a que los tres están conectados, como veremos, por una singular red de ecos y reflejos que permite comparar y aquilatar las constantes y diferencias que se recortan en las imágenes de lo primitivo en los ámbitos oceánico y africano. Que inscriba la obra escrita de estos tres autores en el ámbito del discurso antropológico se debe a que el término «discurso antropológico» es bastante irrestricto en cuanto a sus límites tanto cronológicos cuanto cualitativos. Ciertamente, es la antropología una disciplina que puede considerarse o muy antigua o muy joven, según situemos su despertar en Heródoto y sus descripciones de los persas o en Tylor y Morgan a mediados del XIX. Tal indecisión sobre su edad es debida a que, una vez la antropología se constituyó² como un saber empírico con un lugar diferenciado en el seno de las llamadas ciencias humanas y sociales —con sus programas de investigación y cátedras universitarias—, podemos volver la vista atrás y considerar como discurso antropológico, analógicamente, textos de géneros, en principio, muy diversos. Si a todos ellos los estimamos hoy como subsumibles bajo la reflexión antropológica es porque en todos ellos, e independientemente de cuáles fueran las intenciones, inmediatas de sus autores —descripciones, relatos de viajes, crónicas históricas, teorías políticas, polémicas jurídico-teológicas, discursos morales, etc.— se propone una

¹ En cualquier caso no estoy del todo de acuerdo con J. Clifford cuando parece afirmar que en el período del que hablo etnografía y surrealismo no son «dos tradiciones claramente distinguibles». No hay más que leer algún texto de Marcel Mauss o de Lévy-Bruhl, por un lado, y de Breton y Aragon, por otro, para ver que son textos que responden a reglas de formación y a cánones completamente diferentes Cf. J. Clifford, *Dilemas de la Cultura*. Gedisa. Barcelona, 1995, 149-153.

² Hay que subrayar que esa constitución fue desigual en su cronología si se tienen en cuenta los diversos países donde se produjo.

concepción de lo humano, a la par que propuestas acerca de su clasificación y también formas de exclusión³.

Ahora bien, para introducir el tema propuesto voy a considerar un suceso que se sitúa precisamente al final del período que he señalado. Le Corbusier escribió en el año 1935 una carta al Doctor P. Rivet, Director del Museo de Etnografía del Trocadero, ofreciéndose para llevar a cabo «la presentación plástica» y la «creación de un ambiente» para los objetos que en él se exponían. La carta, bastante intempestiva, entusiasta e inesperada para Rivet, da detalles sobre su gusto por los museos, revela que en 1908 Le Corbusier había estado dibujando en el museo cuando, dice, «era completamente ajeno al mundo de los artistas» y él ignoraba que «existiese una cuestión negra o precolombina», para acabar afirmando el gran placer que le produciría presentar debidamente las obras de África, Oceanía y de América, lo cual «sería la justa prolongación de esa campaña tan decidida que he librado contra las Academias»⁴. Por otra parte, pocos meses antes de escribir esta carta, Le Corbusier había prestado su taller a la galería Louis Carré para realizar una exposición titulada *Las llamadas artes primitivas en la casa de hoy*. En el texto de presentación de la exposición escribía: «Las llamadas artes primitivas son las de los períodos creativos, cuando una sociedad construía sus herramientas, su lengua, su pensamiento, sus dioses, cuando una civilización reventaba de savia/ Cada gesto, en su necesidad, era el estilo mismo. Nada se repetía, todo avanzaba.../...Las llamadas artes primitivas expresan las épocas de acción/ En 1935 domina la acción»⁵. No parece pues arriesgado reconstruir el pensamiento del arquitecto así: contra la academia —es decir: contra nuestra tradición— decadente y esclerotizada, la vitalidad y creatividad de lo primitivo, donde el gesto no es artificialmente lejano de la pureza de la necesidad natural, donde la innovación es constante y radical, alejada de lo superfluo. Es por ello que concluye poniendo en parangón «la energía, la fuerza bruta y la verdad» de la arquitectura moderna que él defiende, con la verdad, fuerza y energía de las artes primitivas. Uno cree estar oyendo los ecos de Montaigne cuando en su ensayo «Los caníbales», una de las primeras postulaciones de la figura del «buen salvaje», afirmaba:

³ Parece ocioso recordar, en este sentido, ciertas partes de la *Política* de Aristóteles (donde se establece la teoría de la servidumbre natural de los bárbaros respecto de los helenos), así como el uso que hicieron de esa teoría los teólogos, canonistas y juristas que, a partir de 1512, siguieron la idea del teólogo escocés John Mair de aplicar la teoría aristotélica a las poblaciones amerindias recién descubiertas como justificación del derecho de conquista y la esclavitud de tales poblaciones; o la discusión de Bartolomé de Las Casas del concepto de «bárbaro»; así como el ensayo 31 de los *Ensayos* de Montaigne, llamado «Los caníbales», donde se vuelve sobre la categoría de «bárbaro» y «salvaje» en actitud apologética hacia los así llamados. Podría ponerse otros muchos ejemplos. Sobre este período me he pronunciado en «Soberbia, racionalidad y sujeto en el discurso antropológico clásico», en Cruz, M. (edit.) *Tiempo de subjetividad*. Paidós. Barcelona, 1996.

⁴ La carta de Le Corbusier está reproducida en Morel-Journel, G. «Una auténtica revelación...» La vocación etnológica de Le Corbusier», *Revista de Occidente*, n.º 177, 101-102.

⁵ *Ibidem*, 105.

Así son salvajes esos pueblos como los frutos a los que aplicamos igual nombre por germinar y desarrollarse espontáneamente... [pero deberíamos llamar salvajes]... a los que por medio de nuestro artificio hemos modificado y apartado del orden al que pertenecían; en los primeros se guardan vigorosas y vivas las propiedades y virtudes naturales, que son las verdaderas y útiles... El arte no vence a la madre naturaleza, grande y poderosa... así es que por todas partes donde su belleza resplandece, la naturaleza deshonra nuestras invenciones frívolas y vanas⁶.

Sin embargo, la carta de Le Corbusier a Rivet tiene muchos supuestos históricos cuyo comentario nos interesa⁷. Él habla de las obras de «África, Oceanía y de América» y esa secuencia nos interesa. De hecho la presencia de África entre las vanguardias parisinas se afirma casi al mismo tiempo que Gauguin muere en las islas Marquesas en 1903. Es notable el impacto que la retrospectiva de este pintor tuvo en el Salón de Otoño de 1906 (por ejemplo en Picasso). Pero también es notable, e interesante desde nuestro punto de vista, que el interés por el primitivismo negro desplazó el interés por el primitivismo oceánico, de la misma manera que quedó desplazado el orientalismo que había prevalecido hasta mediados del XIX como forma prevalente de exotismo. Pues no hay que perder de vista que el primitivismo oceánico tenía una larga tradición que se remonta al siglo XVIII —con textos tan significativos como las crónicas de los viajes de Bougainville y el *Suplemento al viaje de Bougainville* de Diderot o las crónicas de los viajes del capitán James Cook—, mientras que el África subsahariana y tropical se constituye en objeto de interés etnográfico muy tardíamente. Los primeros movimientos exploratorios se centran en la conexión Magreb-Sudán (África musulmana), para después desplazarse a la parte occidental hacia las fuentes del Nilo (1848-1871) y, más tarde (1840-1873), hacia el trópico y el sur con los viajes de Livingstone. En 1876 el rey Leopoldo II de Bélgica fundó la *Asociación Internacional para la Exploración y la Civilización de África*, y entre 1874-1877 Stanley atravesó el área más impenetrable de África Central estableciendo el curso del río Congo. Precisamente el año de la fundación de la Asociación, Leopoldo II ante la *Conférence Géographique Africaine* declara: «El objetivo que nos reúne hoy es del tipo de los que merecen que se ocupen en primerísimo lugar los amigos de la humanidad. Abrir a la civili-

⁶ Montaigne, «*Des Caníbales*», *Essais*, I, 31, en *Oeuvres Complètes*. Edición de Robert Barral. Seuil. París, 1967, 98.

⁷ No es cierto, como él declara, que fuera un pionero en su gusto por las colecciones del llamado «arte primitivo» del Museo del Trocadero. Los *fauves* Derain y Vlaminck lo visitaban asiduamente desde 1905, después de que el primero tuviera una suerte de revelación un día de verano de ese mismo año al ver en un café dos figuras coloreadas de Dahomey y otra completamente negra de Costa de Marfil (cf. González Alcantud, J. A., *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Anthropos. Barcelona, 1989, 137 y ss) Y, al decir de Sir Roland Penrose, Picasso también tuvo su iluminación una mañana de primavera de 1904 cuando al visitar el Museo del Trocadero descubre el Departamento Etnográfico. En fin, es sabido que en la década de los treinta el «arte primitivo» se había convertido en objeto de admiración a lo ancho de los diferentes movimientos de vanguardia. Podrían multiplicarse los ejemplos y existen magníficos estudios, más desde el punto de vista formal o puramente artísticos, de esa componente primitivista del arte moderno.

zación la única parte del globo que todavía no ha sido penetrada, “*percer les ténèbres*”, que envuelven poblaciones enteras, lo cual constituye me atrevo a decir, una cruzada digna de este siglo de progreso»⁸.

Así pues, es interesante comparar las imágenes que se recortan de lo primitivo en esos dos ámbitos diferentes, el oceánico y el africano. Para ello voy a centrarme en el escrito más extenso de Gauguin, *Noa, Noa* (que él consideraba necesario para que se entendiera la obra que había realizado en su primera estancia en Tahití), fijándome después en algunos de Michel Leiris del final de los años veinte y principios de los treinta que nos llevarán a considerar los dos relatos africanos de Josef Conrad, *Una avanzada del progreso* (1896) y *El corazón de las tinieblas* (1898). De momento, vayamos con Gauguin al Pacífico Sur⁹.

II. GAUGIN, ESE INSACIABLE MAHU¹⁰

Noa, Noa está escrito después del primer viaje de Gauguin a Tahití en 1891¹¹. Parte de lo que en él se relata, especialmente en lo referente a cultos y costumbres antiguas ya desaparecidas en la vida de Tahití, aunque Gauguin lo presenta como relatos de su amante Teha'amana, lo toma del libro de Jacques Antoine Moerenhout –hombre de negocios y Consul de Francia que le ganó la mano a Inglaterra a la hora de anexionarse la isla– *Viaje a las Islas del Gran Océano* (circa 1837). Moerenhout, admirador de Chateaubriand a quien Todorov considera el inventor de las narraciones modernas de viajes¹², había realizado reconstrucciones y descripciones que Gauguin admitió sin más. También había leído *La boda* de Loti (Pierre Loti había estado en Tahití veinte años antes) y, precisamente, fue la lectura que de este libro hizo su amigo Émile Bernard, y la subsiguiente recomendación de éste para que Gauguin lo leyera, lo que le decidió definitivamente, dado su talante exotista previo, a viajar a Tahití¹³.

⁸ Cf. Conrad, J., *El corazón de las tinieblas*. Alianza. Madrid, 1994, nota 3, 132.

⁹ He analizado el caso de Gauguin, más extensamente, en “¿El artista como etnógrafo?: El caso Gauguin tan lejos, tan cerca”, en Andrés, E. (coord.), *El oficio del Artista II*. Junta de Castilla y León, 1997.

¹⁰ Un dato que pone de manifiesto cómo la percepción del otro sobre nosotros también utiliza mecanismos de proyección es que el propio Gauguin, debido a su largo pelo hasta los hombros, su sombrero de pintor y su vestimenta nada colonial, fue considerado, nada más desembarcar en Papeete, un *Mahu*. Los *Mahu* eran una especie de travestidos tahitianos todavía bastante extendidos en la época. Cf. Danielsson, *op. cit.*, 59.

¹¹ Respecto del asunto de la participación del poeta simbolista Charles Morice en la redacción del texto cf. las notas y textos de la edición crítica de *Noa, Noa. Gauguin's Tahiti* a cargo de Wadley, Nicholas, Phaidon, Oxford, 1985.

¹² Cf. Todorov, T., *Nosotros y los otros*. Siglo XXI. Madrid, 1991, 324.

¹³ Que Gauguin acabara marchando a Tahití fue fruto de un cúmulo de circunstancias que tienen que ver con la necesidad apremiante de un lugar barato para subsistir, con su talante exotista, y con el azar. Van Gogh, quizá, le sugirió que marchara a Tahití, pues los paisajes que Gauguin había pintado en la Martinica en 1887 –como *vegetación tropical*– le sugirieron al pintor holandés la isla del Pacífico que conocía a través de los escritos de Pierre

Lo primero que salta a la vista en *Noa, Noa* es la decepción que sufre el pintor al no encontrar el paraíso perdido que andaba buscando: «la vida en Papeete se me hizo bien pronto muy pesada. Era Europa —la Europa de la que había creído liberarme— incluso con el agravante del esnobismo colonial, de un mimetismo pueril y grotesco hasta la caricatura. No era lo que venía a buscar desde tan lejos»¹⁴. De hecho el relato de las honras fúnebres en honor del rey Pomaré V, recién fallecido cuando llega el pintor, tiene el efecto de resaltar ese estado de degeneración y de punto de no retorno de la sociedad Maorí. Así que todo conspira para producir la sensación de que ha llegado en un momento donde la pureza de la sociedad primitiva ha desaparecido. Pero el relato sufre un cambio, un desplazamiento, cuando decide trasladarse a la zonas alejadas de la capital en busca de la pureza perdida y para ello se traslada al distrito de Mataiea¹⁵ donde habitará hasta su regreso a Francia. El lector sabe perfectamente el tono de lo que encontrará a continuación, porque estando todavía en Papeete, Gauguin relata la visita que le hace la princesa Vaitua, pariente del rey fallecido. Es de señalar que Gauguin procede a describir a la princesa desde un punto de vista físico según una descripción que podríamos llamar libidinosa: «Sa légère robe transparente se tendit sur les reins, des reins à supporter un monde»¹⁶, potentes hombros etc. Significativamente, en esa descripción aparece de súbito algo inesperado: «Vi en un instante su mandíbula de antropófaga, sus dientes prestos al desgarrar, su mirada huidiza de animal astuto...»¹⁷, (más tarde volveremos sobre este aspecto). Beben absenta y la princesa empieza a recitar, inesperadamente, tumbada en la cama con él, la fábula de la cigarra y la hormiga de La Fontaine. Y es que a la princesa no le gusta La Fontaine porque desprecia «sus feas moralejas». Ella detesta a las hormigas, ama a las cigarras: «C'est si beau, si bon de chanter. Chanter toujours. Donner toujours... toujours... Quel beau royaume était le nôtre, celui où l'homme comme la terre prodiguait ses bienfaits, nous chantions toute l'année»¹⁸.

Y, en efecto, esa va a ser la pauta de la descripción que Gauguin seguirá a lo largo de su relato: tierra pródiga; hombres generosos en la oferta constante de comida y cobijo; innecesariedad del dinero donde la subsistencia está asegurada con tal de ser lo suficientemente hábil para pescar, arrancar los molus-

Loti. Por sugerencia suya Gauguin leyó a Loti. No obstante, desde su estancia en Arles con los Van Gogh (finales de 1888) hasta su partida hacia el Pacífico (marzo de 1891), barajó irse de nuevo a la Martinica, a la India, a Java, a Tonkin, a Madagascar y, después de la sugerencia de Bernard, a Tahití. Cf. Danielsson, B., *Gauguin a Tahiti et aux îles Marquises*. Les éditions du Pacifique. Papeete-Tahití. 1975, 23-31.

¹⁴ Gauguin, *Noa Noa*. Editions maritimes et d'outre-mer. Paris, 1980, 69. Citaré, en adelante, por esta edición.

¹⁵ El distrito de Mataiea no era precisamente ese lugar salvaje incontaminado. De hecho, era un distrito bien organizado con sus misiones, escuelas y gendarmes. Cf. Danielsson. *Op. cit.*, 78 y ss.

¹⁶ *Ibidem.*, 78

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Ibidem.*, 80.

cos de las rocas o subir a los árboles para recoger sus frutos; sentimiento de inferioridad del «hombre civilizado que yo era» frente a los hábiles nativos que pueden realizar fácilmente todo ello. Con todo, esa inferioridad del civilizado no es sólo instrumental sino, sobre todo, moral. Lo cual se muestra de forma recurrente en el texto, casi de forma obsesiva, cuando de costumbres sexuales se trata. Es sin duda un hombre el que describe esas mujeres que se ofrecen para satisfacer el deseo y la fantasía constantes del narrador. Pero esa superioridad moral —debida a la posibilidad de satisfacer el deseo sin inhibición o hipocresía frente a la perversidad y la degeneración de las costumbres amoratorias de los civilizados— lo es tanto en el caso de las mujeres cuanto en el caso de los hombres. Esa concomitancia entre naturaleza feraz y generosa y esplendor de los cuerpos es vista casi en términos de un determinismo climático, estableciéndose una ecuación del tipo: clima benigno-naturaleza fértil-cuerpos sanos llenos de energía-generosidad-ausencia de maldad y vicio-salud moral. Lo cual se pone de manifiesto a través de todo el relato, pero explícitamente cuando compara a su joven amante de trece años, recién conocida pocas horas antes, con la mujer de un gendarme al que visita de vuelta a casa:

Y sus ojos odiosos desnudaban a la joven que oponía una indiferencia nativa a ese examen injurioso. Miré un instante el espectáculo simbólico que me ofrecían estas dos mujeres: era la decrepitud y la floración nueva, la ley y la fe, el artificio y la naturaleza, y sobre ésta aquél soplabla el soplo de la mentira y de la maldad¹⁹.

Como también se pone de manifiesto en el relato de la tala del árbol, donde el narrador *parece* ponerse en cuestión no sólo en cuanto civilizado sino como varón heterosexual civilizado. Lo citaré en extenso por su interés:

Y en este bosque maravilloso, en esta soledad, en el silencio, éramos dos —él, un hombre muy joven, y yo casi un viejo, el alma marchita ya desprovista de tantas ilusiones, el cuerpo cansado de tantos esfuerzos y de esta larga y fatal herencia de vicios de una sociedad moral y físicamente enferma. Caminaba delante de mí, con la plasticidad animal de sus formas graciosas, andróginas, y me parecía ver en él encarnarse, respirar, todo ese esplendor vegetal del cual estábamos investidos. Y de ese esplendor en él, por él, se desprendía, emanaba un perfume de belleza que embriagaba mi alma, y donde se mezclaba como una fuerte esencia el sentimiento de la amistad producida entre nosotros por la atracción mutua de lo simple y lo compuesto. ¿Era un hombre el que andaba delante de mí?— Entre estas poblaciones desnudas, como entre los animales, la diferencia entre los sexos es bastante menos evidente que en nuestros climas. Acentuamos la debilidad de las mujeres ahorrándoles las fatigas, es decir, las ocasiones de desarrollo, y las modelamos a partir de un mentiroso ideal de gracilidad. En Tahití, el aire del bosque o del mar fortifica todos los pulmones, ensancha todos los hombros, todas las caderas... Ellas hacen los mismos trabajos que ellos, y ellos tienen la indolencia de ellas: en ellas hay algo viril, y en ellos algo femenino. Esta semejanza de los dos sexos facilita sus relaciones, que la

¹⁹ *Ibidem*, 119.

desnudez perpetua deja perfectamente puras, eliminando de las costumbres toda idea de lo desconocido... toda esa carga sádica, todos esos colores vergonzosos y furtivos del amor entre los civilizados²⁰.

Gauguin sigue preguntándose por qué esa atenuación de las diferencias sexuales, que entre «los salvajes» hacen de los hombres y mujeres amigos a la vez que amantes y «aleja de ellos la noción misma de vicio», sin embargo la evoca «en un viejo civilizado». Con todo, el texto es en extremo ambivalente porque el relato es la exposición oblicua de su deseo del muchacho. Pero esto es importante, no en cuanto muchacho sino porque, visto de espaldas en su caminar por los senderos, lo ve en tanto mujer: «el sendero se acaba... mi compañero se gira hacia mí y me presenta su pecho. El andrógino había desaparecido». De manera que, una vez cortado el árbol, despejados su fantasía y su deseo que califica de vicioso, de criminal, vive el suceso como una experiencia de conversión y exclama:

¡Destruído por completo, bien muerto, de ahora en adelante el viejo civilizado! Renacía o más bien cobraba vida en mí un hombre puro y fuerte. Este asalto cruel [el del deseo por el muchacho] constituía el supremo adiós de la civilización, del mal. Exaltándose hasta igualar por su horror la pureza espléndida de la luz que respiraba, los instintos depravados, que dormitan en el fondo de todas las almas decadentes, daban, por contraste, un encanto inaudito a la sana simplicidad de la vida de la cual ya había hecho el aprendizaje. Este reto interior era el del dominio de sí (*la "maîtrise"*). Ahora yo era otro hombre, un salvaje, un maorí²¹.

Más tarde volveremos sobre Gauguin y sobre este texto. Pero abandonemos, por el momento, el fulgor del sol y del mar del Pacífico y vayamos a las tinieblas africanas de las que hablaba Leopoldo II de Bélgica. Y hagamos el viaje, en principio, de la mano de Michel Leiris que pronto nos llevará, a su vez, a Josef Conrad.

III. LEIRIS Y EL FANTASMA AFRICANO DE LO PRIMITIVO

Si en 1924 se publica el primer manifiesto surrealista, en 1925 Paul Rivet (aquel al que diez años más tarde escribirá Le Corbusier), Lévy-Bruhl y Marcel Mauss fundan el Instituto de Etnología con el fin de preparar trabajadores de campo y publicar estudios etnográficos. Leiris estuvo activamente presente en los dos campos. Y si a él le debemos escritos críticos sobre Miró, Masson, Giacometti, Duchamp, Satie, Éluouard, etc., a la vez que una obra poética y ensayística, al igual que la participación en multitud de «acciones» surrealistas de la

²⁰ *Ibidem*, 100-101.

²¹ *Ibidem*, 104.

primera época, también le debemos una voluminosa obra etnográfica en la que destaca *L'Afrique Fantôme* resultado de su viaje de veintiún meses (1931-1933), como secretario archivista e investigador en sociología religiosa, en la famosa misión Dakar-Djibuti que atravesó África desde el Atlántico hasta el Mar Rojo. Dirigida por Marcel Griaule, discípulo de Mauss que acabaría ocupando la primera cátedra de etnología de la Sorbona, la misión aportó a la vez que fotografías, grabaciones y documentos, 3.500 objetos destinados al museo del Trocadero que pronto se convertiría en el Museo del Hombre²². Pero quizá sea el lugar donde Leiris conoció a Griaule suficientemente expresivo de la hibridación entre etnografía y vanguardias que se dio en aquellos años: la redacción de la revista *Documents* –cuyo subtítulo rezaba *Doctrines, Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie*– de la cual era secretario de redacción. Revista fundada en 1929, el mismo año que Leiris se separó –junto con Bataille (cofundador de *Documents*), Desnos, Artaud y Queneau– del grupo surrealista liderado por Breton.

Es de un escrito de 1929, dos años anterior a su viaje en la misión Dakar-Djibouti, publicado precisamente en *Documents*, de donde quiero partir hacia «el corazón de las tinieblas» africanas. El escrito lleva por título «Civilización». En él encontramos, en un respecto, un punto de vista concomitante con el de Le Corbusier y con el de Gauguin, pues todos ellos tienen una actitud de simpatía respecto de lo primitivo. Los tres critican la civilización –vale decir: nuestra civilización–, avistándola desde la instancia de lo primitivo. Y para los tres lo primitivo se identifica con fuerza natural, con vitalidad espontánea opuesta al artificio, con creatividad libre, con apasionamiento no coartado por formas culturales castradoras. En fin, parece que estemos oyendo de nuevo, como en el caso de Gauguin, los ecos del Montaigne de «Los caníbales». Sin embargo, el punto de vista crítico de Leiris es de mayor radicalidad y alcance que el del arquitecto y el del pintor. Así, mientras que éstos reivindicaban las artes primitivas, Leiris no piensa que sea subsumible bajo la categoría de arte «una máscara o una estatua, construidas con fines rituales precisos y complejos»²³. Además, si Le Corbusier tan sólo hablaba de arquitectura preocupándose de su regeneración, Leiris se refiere críticamente a «todas esas bellas formas de cultura de las que estamos tan orgullosos» gracias a las cuales nos llamamos «civilizados». El caso es que, a su juicio, todas ellas son sosas, aburridas, mediocres, feas, vulgares, cobardes, acomodaticias, de una cortesía estéril; incluso la técnica es calificada de «fruto de una ciencia que nunca se despreciará lo suficiente». De forma que

²² Respecto a Griaule, como también respecto al surrealismo y la etnografía, cf. Clifford, J., *op. cit.* Mi reflexión, sin embargo, como ocurre en el caso de Josef Conrad al cual también aborda, sigue derroteros distintos. Para un breve e interesante retrato de Leiris, cf. la introducción de Manuel Delgado a Leiris, M. *L'ethnologue devant el colonialisme*. Icaria, Barcelona, 1995

²³ Leiris, M., «Civilización», en *Huellas*. F. C. E. México, 1988, 25.

«la civilización puede compararse sin demasiada inexactitud con el verdín –magma viviente y detritos variados– que se forman en la superficie de las aguas estancadas y que a veces se solidifica y se encostra, hasta que un remolino viene»²⁴. No es difícil adivinar que, frente a todo ello, el «remolino que viene» son las manifestaciones de lo que hoy etiquetamos como *arte* de vanguardia. Pero, como he dicho, la radicalidad de Leiris es mayor que la de Le Corbusier y la de Gauguin: con una prosa que rebosa el espíritu del surrealismo pero también la negatividad de DADA, su reivindicación del jazz, o del circo y sus acrobacias que comportan riesgo físico, lo es no en función de que sean «un Arte propiamente dicho» –«arte», «esa espantosa palabra con mayúscula que sólo debería escribirse con una pluma llena de telas de araña»– sino en función de que nos provoquen tal locura –«histeria», dice él– que seamos capaces de realizar «actos sórdidos» y «extravagantes libertinajes». De ahí su acuerdo con la opinión de Giacometti de que la única obra de teatro posible sería aquella en que se levantara el telón y apareciera un bombero gritando «¡Fuego!», para después bajar el telón y conseguir que la audiencia, presa del pánico, abandonara la sala en un «desorden feroz». En fin, su propuesta de obra es la superación de la obra de arte como tal, que precisa tanto de un autor como de lectores, en este caso espectadores.

Ahora bien, lo que es interesante señalar es que esa deseada emergencia de energía, de fuerza bruta no sujeta a convenciones, de vitalidad espontánea, Leiris la identifica, o bien con un acercamiento a «nuestros orígenes salvajes», o bien con dejar aparecer «el aterrador salvajismo, revelado por las fisuras» que soterradamente recorre nuestras vidas encorsetadas por nuestras convenciones culturales. Y, en este punto, las metáforas que elige indican un deseo de cataclismo. Porque ese salvajismo, que nos empeñamos en anonadar, romperá la corteza produciéndose la catástrofe del volcán, pues «toda nuestra vida, incluso nuestra respiración está relacionada con lavas, cráteres, géiseres y todo lo tocante a los volcanes»²⁵. Nótese la diferencia que ahora aparece respecto a Gauguin si tenemos en cuenta cómo concluía el pasaje de la tala del árbol que antes citaba²⁶: para Gauguin recuperar la pureza primitiva es una suerte de conversión en algo completamente otro, algo diferente de lo que soy, porque lo que soy es un haz de instintos depravados propio de las personas decadentes, de los

²⁴ *Ibidem*, 24.

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ «¡Destruído por completo, bien muerto, de ahora en adelante el viejo civilizado! Renacía o más bien cobraba vida en mí un hombre puro y fuerte. Este asalto cruel [el del deseo por el muchacho] constituía el supremo adiós de la civilización, del mal. Exaltándose hasta igualar por su horror la pureza espléndida de la luz que respiraba, los instintos depravados, que dormitan en el fondo de todas las almas decadentes, daban, por contraste, un encanto inaudito a la sana simplicidad de la vida de la cual ya había hecho el aprendizaje. Este reto interior era el del dominio de sí (*la "maîtrise"*). Ahora yo era otro hombre, un salvaje, un maorí.»

civilizados; instintos que debo dominar (*maîtriser*) precisamente porque son depravados al contrario de las, digamos, tendencias o instintos naturales del salvaje. Sin embargo, para Leiris, el salvaje primitivo está dentro de nosotros agazapado. Persiguiendo ese «salvajismo interior», que con metáforas geológicas quiere Leiris traer a la luz, obtendremos nuevas modulaciones de la identidad primitiva. Y puesto que para el cataclismo volcánico deseado una vía es acercarnos a «nuestros orígenes salvajes», Leiris se fue con Griaule dos años de Dakar a Djibouti.

De ese largo viaje salió, ya lo he dicho, *L'Afrique Fantôme* donde Leiris anota, día a día, sus impresiones. Pero *L'Afrique Fantôme* también es la crónica de una decepción: la de aquel que no encuentra lo que pensaba encontrar. En un texto de 1934 —escasamente un año después del regreso—, donde da cuenta de los motivos que le llevaron a enrolarse en la misión Dakar-Djibouti de Griaule, el tono ya no es volcánico sino melancólico y desengañado, de un desengaño mayor que aquel que anotaba Gauguin cuando su llegada a Papeete:

Cansado de la vida que llevaba en París, considerando el viaje como una aventura poética, un método de conocimiento concreto, una prueba y un medio simbólico de detener la vejez recorriendo el espacio para negar el tiempo, el autor... toma parte de una misión científica que atraviesa África. ¿Qué encuentra allí? Pocas aventuras, estudios que primero lo apasionan pero que pronto resultan demasiado inhumanos para satisfacerlo, una obsesión erótica creciente, un vacío sentimental cada vez mayor. Pese a su repugnancia por los seres civilizados y por la vida de la metrópoli, hacia el final del viaje aspira a volver. Su intento de evasión tan sólo ha sido un fracaso y, además, no cree ya en el valor de la evasión: ¿Sólo en el seno de su propia civilización dispone un occidental de oportunidades para realizarse, en el aspecto pasional, a pesar del capitalismo que en medida creciente tiende a imposibilitar toda verdadera relación humana? Sin embargo, ...un buen día volverá a partir, atrapado por nuevos fantasmas, ¡aunque esta vez sin ilusiones!²⁷.

Como este texto indica, el desarrollo posterior del pensamiento de Leiris es ajeno a la fantasía primitivista que ahora nos interesa. De hecho Leiris es uno de los primeros en criticarla. ¿Pero de qué tipo eran los fantasmas con los que partió hacia África antes del desencanto? El texto de «Civilización», que antes comentábamos, nos lo indica. Sin embargo, lugar privilegiado para verlo es el prólogo de *L'Afrique Fantôme* que escribió en 1950 para la edición posterior a una primera requisada por el gobierno colaboracionista de Vichy. Lo primero que llama la atención es que dicho texto, escrito desde la distancia de un Leiris que se sabe otro del que fue, está cuajado de referencias a Josef Conrad. Allí nos dice explícitamente que el África que él vio ya no era la heroica de los pioneros de la que extrajo Josef Conrad *El corazón de las tinieblas*. De hecho, cuando

²⁷ Leiris, *Huellas*, op. cit., 53.

quiere caracterizar su actitud en los tiempos de su viaje, vuelve a referirse a Conrad al afirmar que a través de su relato también se revela la suficiencia de un occidental cuyos cambios de humor tendían a identificarlo, algunos instantes fugaces, al colonial brutal que nunca fue, aunque «un cierto gusto conradiano por los cabezas abrasadas de los confines me empujaba, por momentos, a tomar prestados algunos de sus gestos»²⁸. Por otra parte, cuando en esta introducción quiere establecer su nuevo punto de vista aparece Conrad como contraste. Leiris afirma que no hay «etnografía ni exotismo» que puedan mantenerse inermes frente a las graves cuestiones del colonialismo, y critica la etnografía en tanto ciencia humana que, en cuanto ciencia, permanece ajena a toda efusión sentimental, cautiva de una observación que se quiere objetiva e imparcial, no permitiendo «contacto» alguno con las gentes descritas. El caso es que tal perspectiva anticolonialista, dice, «ya no es un falaz intento de hacerse otro efectuando una inmersión –por otra parte completamente simbólica– en una “mentalidad primitiva” de la que tenía nostalgia»²⁹. En este punto Conrad aparece de nuevo, como contraste, al caracterizar esa nueva actitud del etnólogo anticolonialista, definido como una «muy neta camaradería», en la que debe abandonarse el papel romántico del buen blanco generoso que condesciende a bajar del pedestal de los prejuicios raciales para tomar partido por los que están al otro lado de la barrera, «tal como Lord Jim apostando su vida por fidelidad a un jefe malayo». Se debe concluir, pues, que cuando parte hacia África, antes de la decepción que expresan tanto el texto de *Huellas* de 1934 como esta introducción de 1950, su «subjectivisme de reveur» estaba alimentado por el imaginario de Conrad³⁰. Vayamos pues ahora, de la mano de Josef Conrad, al corazón de las tinieblas, aquellas que tanto fascinaron al joven Leiris nostálgico de la «mentalidad primitiva».

IV. CONRAD, EL PODER TENEBROSO DEL PRIMITIVO Y DE LA CIVILIZACIÓN

Aunque Conrad viajó al Congo (1889-1890) prácticamente al mismo tiempo que Gauguin emprende su primer viaje a Tahití (1891) y redacta las notas que concluirán en *Noa, Noa* (1894), la redacción de sus dos novelas africanas es un poco posterior: de 1896 *Una avanzada del progreso*, y de 1898 *El corazón de las tinieblas*. Es oportuno señalar que tanto el periplo vital real de Conrad como el de Marlow –el personaje del que se sirve para contar la historia de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*– recorren el mismo itinerario que había producido el amontonamiento de «obras» que quería mostrar correctamente Le

²⁸ Leiris, M., *L'Afrique Fantôme*. Gallimard. Paris, 1995, 14-15.

²⁹ *Ibidem*, 13.

³⁰ *Ibidem*, 12.

Corbusier en el Museo del Trocadero (América precolombina «Caribe», Oceanía, África)³¹.

Lo que pensaba Conrad³² de todos los proyectos coloniales justificados en la forma de la alocución de Leopoldo II ante la *Conférence Géographique* es claro desde el primer momento: no son más que expolio acelerado de las riquezas de las poblaciones autóctonas a la vez que ocasión, en el caso de los agentes, de hacer méritos en vistas a progresar en el seno de las administraciones de las grandes compañías en la metrópoli. Así, las referencias a los agentes coloniales es siempre despectiva, resaltando su mezquindad e indiferencia hacia los que allí viven; también su indolencia y falta de eficacia técnica, eficacia técnica que, en principio, siempre ha sido considerada la marca distintiva de la civilización. En general, Conrad se refiere a ellos como el «diablo flácido». Ahora bien, frente al hombre civilizado así descrito es interesante destacar las dos primeras descripciones que Conrad hace de los dos primeros encuentros de Marlow con poblaciones autóctonas. En la primera ocasión, son los ocupantes de una canoa cuando Marlow, todavía a bordo del barco que le lleva a su destino, no ha visto sino la costa africana: «Gritaban, cantaban; sus cuerpos chorreaban sudor; las caras de aquellos hombres eran como máscaras grotescas; pero tenían hueso, músculo, una vitalidad salvaje, una *intensa energía* de movimientos que

³¹ En 1876 Conrad viaja en barcos franceses al Caribe; en 1880, como segundo oficial de la Marina de Su Majestad, viaja a Australia, Singapur e Indonesia; en 1886, como primer oficial, marcha al extremo oriente donde permanecerá dos años. En 1889-1890 estancia en el Congo. En cuanto a Marlow, cuando comienza su relato afirma: «Como recordaráis, acababa de regresar a Londres después de una buena temporada en el Océano Índico, el Pacífico y el Mar de la China, una considerable dosis de Oriente», después embarca para África. *El corazón de las tinieblas*. Alianza. Madrid, 1994, 23.

³² No soy inconsciente de los diferentes niveles o estratos narrativos de *El corazón de las tinieblas*: tenemos aquí a Conrad, a un narrador anónimo que es uno de los que se encuentran en la cubierta del *Nellie* y que introducirá a Marlow, también en cubierta, el cual empezará a contar, ante el narrador y otros compañeros, la historia del agente colonial Kurtz. Así, cuando Marlow cuente que las últimas palabras de Kurtz fueron «el horror, el horror» cabe la pregunta sobre «qué debemos pensar que Conrad pensaba, que el narrador pensó que Marlow pensaba de lo que Kurtz pensaba cuando exclama “el horror, el horror”». La pregunta, así formulada, es la que hace Robert Kimbrough en su introducción a Conrad, J., *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether*. Oxford University Press. Oxford, 1984, XI. Sin embargo, creo que hay que tener en cuenta varios aspectos: a) el personaje de Marlow es el único que salta de relato en relato convirtiéndose en el narrador de cuatro relatos de Conrad, *Youth, El corazón de las tinieblas, Lord Jim y Chance*; b) el contenido de la nota 31 sobre la similitud biográfica de ambos; c) a pesar de las omisiones y recortes del manuscrito original, pretendiendo borrar pistas, *Heart of Darkness* está cuajado de referencias, incluso de detalle, a la experiencia de Conrad en su viaje al Congo que en el relato se convierten en experiencias de Marlow; d) en la *Nota del Autor* que Conrad escribió (1917) para la publicación conjunta de *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether* dice respecto de Marlow que «su relación con el mismo se ha hecho muy íntima con los años», que «es un caballero», que es muy «agradable que nadie lo haya acusado de propósitos fraudulentos o de charlatanería», que es uno de esos «casuales conocimientos saludables que maduran en amistad»; que en la soledad «reclinan juntos sus cabezas de forma confortable y en armonía» y, por fin, que «de todas mis gentes es el único que no ha sido nunca una vejación para mi espíritu». En fin, un hombre muy discreto y razonable...». «Author's Note» en *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether*. (edit.) Kimbrough, *op. cit.*, XXXIII-XXXIV. Creo, pues, que a pesar del juego de distancias que permiten los dos narradores, el punto de vista de Conrad es simpático con el de Marlow. Cf. nota al pie n.º 61.

era tan *natural y verdadera* como el oleaje de las costas»³³. El segundo encuentro descrito tiene lugar cuando llega por primera vez a la base del litoral de la compañía colonial: negros depauperados por el trabajo que languidecen o agonizan, al pie de un árbol y a la sombra, algunos incluso incapaces de moverse para beber agua del río cercano, según una imagen que nos sugiere los cuerpos de las imágenes de los campos de concentración nazis o de las recientes grandes hambrunas del África Oriental subsahariana.

Sin embargo, la aparición de las poblaciones autóctonas que rodean a Kurtz, ya río arriba y en el interior, vuelve a conectar con la descripción de aquellos de la canoa. La aparición de los nativos se describe en la forma de masa poseída por una especie de fuerza primigenia cuasi ilimitada: «Pero de pronto... un estallido de alaridos, un revuelo de extremidades negras, una masa de manos dando palmadas, de pies pateando, de cuerpos tambaleándose, de ojos girando bajo la inclinación del pesado e inmóvil follaje»³⁴. Por tanto, la pauta descriptiva es neta: vitalidad, espontaneidad natural, energía inagotable, en definitiva, poder. De todo lo cual el primer síntoma son las características somáticas de los negros, frente a la depauperación física y moral que comporta la presencia civilizatoria. Si en un caso el poder de esos hombres se identifica con «el oleaje de las costas», tras el contacto con la civilización –si recordamos la metáfora de Leiris en su escrito *Civilización*– se troca en «el verdín –magma viviente y detritos variados– que se forman en la superficie de las aguas estancadas».

Ahora bien, esa espontaneidad natural, ese vitalismo y energía arrasadores, ese terrible poder, propios del primitivo, Conrad los objetiviza como algo constitutivo de todos los hombres. Lo que ocurre es que en nuestro caso, a diferencia del de los salvajes, ese estancamiento de las aguas en movimiento, y subsiguiente putrefacción, se debe a los diques que constituyen las instituciones y convenciones de nuestra cultura, pues vivimos «bajo el sagrado terror del escándalo, la horca y los manicomios»³⁵. Sin embargo, en nuestro interior, siempre latente, resuena con ocasión de las experiencias límite esa fuerza arrasadora propia del primitivo. Y así, en un texto inmediatamente posterior a la descripción que he comentado del primer encuentro con los nativos que rodean a Kurtz, Marlow afirma:

³³ Conrad, *op. cit.*, 32. Subrayados míos.

³⁴ *Ibidem*, 66.

³⁵ *Ibidem*, 86. En *Una avanzada del progreso*, Conrad insiste explícitamente en este punto al caracterizar a Keyerts y Carrier, los dos hombres que el director de la compañía deja al cuidado de la factoría del interior una vez muerto su anterior gerente: «Eran dos individuos perfectamente insignificantes e incapaces, cuya existencia era únicamente posible dentro de la compleja organización de las multitudes civilizadas. Pocos hombres son conscientes de que sus vidas, la propia esencia de su carácter, sus capacidades y sus audacias, son tan sólo expresión de su confianza en la seguridad de su ambiente. El valor, la compostura, la confianza; las emociones y los principios; todos los pensamientos grandes y pequeños no son del individuo sino de la multitud: de la multitud que cree ciegamente en la fuerza irresistible de sus instituciones y de su moral, en el poder de su policía y de su opinión. Pero el contacto con el salvajismo puro y sin mitigar, con la naturaleza y el hombre primitivos provoca súbitas y profundas inquietudes». Alianza. Madrid, 1993. 10-11.

La tierra parecía algo no terrenal. Estamos acostumbrados a verla bajo la forma encadenada de un monstruo dominado, pero allí, allí podías ver algo monstruoso y libre. No era terrenal y los hombres eran... No, no eran inhumanos. Bueno, sabéis, eso era lo peor de todo: esa sospecha de que no fueran inhumanos. Brotaba en uno lentamente. Aullaban y brincaban y daban vueltas y hacían muecas terribles; pero lo que estremecía era pensar en su humanidad —como la de uno mismo—, pensar en el remoto parentesco de uno con ese salvaje y apasionado alboroto. Desagradable. Sí, era francamente desagradable; pero si uno fuera lo bastante hombre, reconocería que había en su interior una ligerísima señal de respuesta a la terrible franqueza de aquel ruido, una oscura sospecha de que había en ello un significado que uno —tan alejado de la noche de los primeros tiempos— podía comprender. ¿Y por qué no? La mente del hombre es capaz de cualquier cosa, porque está todo en ella, tanto el pasado como el futuro. ¿Qué había allí, después de todo? Júbilo, temor, pesar, devoción, valor, ira —¿cómo saberlo?—, pero había una verdad, la verdad despojada de su manto del tiempo³⁶.

Una verdad despojada de su manto del tiempo, escribe Conrad. Una verdad que rige para nosotros también, pues en Conrad se da explícitamente la opinión, que ya veíamos en Leiris, de que el primitivo que hay en nosotros es correlato de nuestro primitivismo cronológico («nuestros orígenes salvajes», decía Leiris; «la noche de los tiempos» dice Conrad), a la vez que los primitivos de hoy no son sino nuestros ancestros allá en un tiempo remoto. Y así está dicho desde el comienzo de *El corazón de las tinieblas* cuando Marlow, como principio de su relato, exclama: «Y éste también... ha sido uno de los lugares oscuros de la tierra». Ese lugar que Marlow dice fue oscuro en un tiempo remoto no es sino un Támesis al atardecer, apacible y sereno, que de inmediato se contrapone a qué debieron sentir y cómo debieron percibir los romanos esos mismos parajes cuando llegaron por primera vez remontando el río y «surgió la luz a partir de entonces». Pues, antes de la luz, esa era una naturaleza hostil, tan hostil como esa tierra no terrenal, ese monstruo indómito, no encadenado y libre, que rodea a los nativos y a Kurtz³⁷. El civilizado *fue* un primitivo y *es* un primitivo enmascarado, siempre latente. Y así cuando Marlow se pregunta por quiénes son o qué es lo que caracteriza a los europeos perdidos río arriba en busca del adelantado colonial Kurtz, afirma: «¿Qué éramos nosotros que nos habíamos extraviado allí? ¿podríamos dominar aquella “cosa” muda o nos dominaría ella a nosotros? Sentí lo grande, lo malditamente grande que era aquella “cosa” que no podía hablar y que tal vez era también sorda»³⁸.

No es preciso decir que Kurtz muestra esa verdad, pero no la de un hombre, sino nuestra verdad despojada del tiempo: «Toda Europa contribuyó a hacer a Kurtz», dice Marlow. Porque, de hecho, Kurtz no es sólo un traficante bestial

³⁶ *El corazón de las tinieblas*, op. cit., 65-66

³⁷ *Ibidem*, 20.

³⁸ *Ibidem*, 51.

sino un etnógrafo peculiar al habersele encomendado, por parte de la *Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes*, la redacción de un informe que les sirviera de guía en el futuro³⁹. El informe, nos dice Marlow, en su primera parte estaba escrito en términos altruistas del tipo de los de la alocución de Leopoldo II a la que antes me referí, es decir, desde el supuesto de la superioridad inconmensurable de los civilizados⁴⁰, pero tal informe acaba abruptamente con el famoso «exterminate all the brutes»⁴¹. Es justamente en este punto donde se anudan todos los aspectos que hemos visto hasta aquí.

Por una parte, lo primitivo es una construcción en la que Conrad se sitúa como instancia crítica desde donde avistar la verdad oculta de la Europa colonial, su tarea civilizadora, y sus discursos legitimadores⁴²: en este caso lo que se opone es fuerza primigenia contra decadencia moral e incluso física, la verdad de la naturaleza frente a la mentira de la civilización. En segundo lugar, lo primitivo permite la identificación de nuestros orígenes: nosotros fuimos tan primitivos como los primitivos contemporáneos del que escribe. Pero, en tercer lugar, hay aquí un paso más por cuanto se afirma que lo primitivo, así imaginado, constituye la verdad subyacente a todo hombre, su parte maldita constituyente e ineludible. Esa verdad está más allá del bien y del mal⁴³, porque no es más que lucha por la supervivencia, el choque de fuerzas donde el más fuerte satisface su deseo y el débil anhela, y queda fascinado por, una fuerza que no posee y cuya debilidad es en parte resultado de su miedo, de su horror ante la fuerza sin coartada moral. Por ello las últimas palabras de Kurtz antes de morir son, cuando según el narrador está recorriendo con precisión su experiencia sintetizándola en un instante, «el horror, el horror». Lo intolerable de esa verdad es lo que lleva a Marlow a mentir a la prometida de Kurtz en el cierre de su relato: ante la idealización que ella hace de Kurtz y su misión en África, Marlow le miente y le dice que las últimas palabras de aquél no fueron «el horror, el horror» sino su nombre. Parece, pues, que a juicio de Conrad la civi-

³⁹ *Ibidem*, 87.

⁴⁰ «Comenzaba con el argumento de que nosotros, los blancos, desde el nivel de desarrollo que hemos alcanzado, "tenemos, necesariamente, que parecerles (a los salvajes) seres sobrenaturales; nos acercamos a ellos con el mismo poder que una deidad"... "Por el simple ejercicio de nuestra voluntad podemos tener un poder benefactor prácticamente ilimitado"». *Ibidem*, 87.

⁴¹ *Ibidem*, 88. La traducción española de la edición de Alianza no es satisfactoria porque reza «¡exterminar a todos los salvajes!».

⁴² Si en *El corazón de las tinieblas* aparece el mencionado informe de Kurtz, en *Una avanzada del progreso* Carlier y Kayerts leen un artículo periodístico redactado «en un lenguaje altisonante» sobre «nuestra expansión colonial». El contexto hace risible el contenido que «hablaba abundantemente de los derechos y deberes de la civilización, de lo sagrado de la obra civilizadora, y ensalzaba los méritos de los hombres que iban por el mundo llevando la luz, la fe y el comercio hasta los más oscuros rincones de la tierra». *Op. cit.*, 21.

⁴³ «Tenía incluso, igual que los negros, que invocarle a él mismo, a su propia degradación increíble y exaltada. No había nada ni sobre él ni debajo de él, y yo lo sabía. Se había desprendido de la tierra a puntapiés.» *Ibidem*, 112.

lización sea la mentira necesaria bajo la cual siempre late agazapada la verdad de nuestro primitivismo. De nuevo, como comentábamos en el caso de Leiris, surgen las diferencias con Gauguin: no hay aquí, respecto del primitivo, ninguna suerte de conversión en algo otro completamente diferente, puesto que el civilizado *es* un primitivo que necesita de la mentira caritativa llamada «civilización» para subsistir expoliando a los que él llama primitivos hurtándose a la verdad de que él también fue un primitivo y, en un aspecto, nunca ha dejado de serlo.

V. GAUGUIN Y CONRAD: LOS CANÍBALES COMO PUNTO DE ENCUENTRO

De hecho no es impensable, aunque no dispongo de evidencia concluyente, que Conrad considerara la experiencia y el punto de vista de Gauguin. En *Una avanzada del progreso*, el director de la factoría, cuya muerte provoca que Carlier y Kayerts queden solos al frente de la misma, es caracterizado así: «En su país había sido un pintor sin éxito que, cansado de perseguir la fama con el estómago vacío, había llegado allí debido a altas protecciones»⁴⁴. Es curioso, pero tal descripción viene como anillo al dedo a Gauguin. Ya he dicho que el motivo de su marcha a los trópicos fue sobre todo, tal como aparece en su correspondencia, una insuperable pobreza que le acompañó hasta su muerte. Además, Gauguin fue a Tahití en «misión oficial» del Ministerio de Instrucción Pública y de las Bellas Artes, ante el que habían intercedido el Director de la Academia de Bellas Artes y varios críticos como Mirbeau y Morice. Tal «misión oficial» tuvo el efecto de que, a su llegada a Papeete, Gauguin fuera tratado con bastante consideración en la colonia. Aún más, en *El corazón de las tinieblas* Kurtz también es descrito como antiguo pintor y el cuadro que de él se describe, por su forma, tema y época en la que está pintado, puede muy bien ser considerado como un cuadro simbolista. Cuando Gauguin parte hacia Tahití está en el punto álgido de su relación con los simbolistas, algunos de los cuales siempre admirará como a Odilon Redon y Puvis de Chavannes. Éstos, con Mallarmé al frente que lee un poema para la ocasión, son los que le preparan la cena homenaje de despedida. De hecho, en 1891 Albert Aurier publica *Le Symbolisme en peinture*, en el *Mercur de France*, como una apología de Gauguin y su arte al cual considera el estandarte principal del movimiento⁴⁵. Si tenemos en cuenta las fechas en que están escritos los dos textos de Conrad, la conexión estrecha de éste en ese tiempo con Francia, y que en ese momento Gauguin ya se había convertido en la leyenda del pintor salvaje después de su primer regreso a París, su exposición

⁴⁴ *Op. cit.*, 7.

⁴⁵ El texto de Aurier está reproducido en Cachin, F., *Gauguin «ese salvaje a mi pesar»*. Aguilar. Madrid, 1991, 158-161.

en Durand-Ruel y su posterior retorno a Oceanía en 1895, cabe preguntarse si Conrad no tenía en mente al pintor francés, indicando así una suerte de crítica a su primitivismo de corte paradisiaco.

Sin embargo, a pesar de las diferencias –pues podría decirse que Gauguin se inscribe en la tradición del buen salvaje mientras que Conrad identifica lo primitivo, ya sea en el salvaje o en el civilizado, como «el horror»⁴⁶– hay un acuerdo de base sobre la identidad del primitivo entre Conrad, Leiris y Gauguin. Pues los tres proceden negativamente señalando aquello de lo que carecen los primitivos respecto de los civilizados. Y esas descripciones siguen la pauta de oponer la simplicidad a la complejidad, la naturaleza al arte, el origen al progreso, el salvajismo al carácter social y la espontaneidad a la ilustración, según lo que Todorov ha llamado el principio igualitarista, el principio minimalista y el principio naturalista⁴⁷. Así, según el principio igualitarista estos primitivos, desde el punto de vista económico, no tienen «ni tuyo ni mío» (propiedad) y desde el punto de vista político no hay para ellos ni jerarquías ni autoridades, lo cual redundaría en la más absoluta libertad. En el mismo sentido, según el principio minimalista, su economía es de subsistencia porque no ambicionan lo superfluo, a la vez que prescindan de las artes, ciencias y escritura porque no las necesitan. Por fin, según el principio naturalista, el vivir en conformidad con la naturaleza, puede entenderse, o bien como la vida acorde con la «razón natural», o bien como comportamiento espontáneo no sometido a reglas; es decir: el vivir de acuerdo con las características físicas de la especie, «bajo las leyes del instinto». En este punto es de señalar la insistencia –en una línea que se remonta al *Mundus Novus* de Amerigo Vesputio y que también encontramos en «Los caníbales» de Montaigne– en la vida sexual promiscua y absolutamente libre de inhibiciones o coacciones. Aspecto, por cierto, en el que insisten más Gauguin y Leiris que Conrad, ya que este último centra más la atención en el poder, en abstracto, que en el sexo⁴⁸.

⁴⁶ En este contexto, son metafóricamente relevantes las diferencias entre Gauguin y Conrad respecto de las descripciones del entorno natural. En el Pacífico de Gauguin todo es luz, claridad, seno acogedor y providente; en el África de Conrad toda la naturaleza es tiniebla, bruma, pesadez, fuerza lóbrega, adversa, indómita y amenazadora. Gauguin llamó a su casa de las Islas Marquesas, donde acabó muriendo, «La maison du jouir». Nada más remoto de ese goce placentero que «el horror, el horror» de Conrad.

⁴⁷ Todorov, *op. cit.*, 307 y 314.

⁴⁸ Leiris en este punto se sitúa en la tradición de Amerigo Vesputio y de Gauguin. Recordemos que en el texto de 1934 de *Huellas* (más arriba, nota 27) nos hablaba de una «obsesión erótica creciente» a lo largo de su viaje. De hecho en *L'âge d'homme* (1939) Leiris nos dice cómo su decisión de embarcarse para África fue el resultado de la sugerencia de su médico de que emprendiera un largo viaje con el fin de librarse de sus obsesiones sado-masoquistas. Allí nos cuenta cómo se enamoró en Gondar, después de un largo período de castidad, de una mujer etíope de clítoris amputado, tatuada, tres veces viuda, hija de una bruja, sifilítica, poseída por varios espíritus a los cuales hacía responsables de su enfermedad. Con ocasión de un sacrificio, parte de un rito de posesión, Leiris afirma que «cuando tuvo lugar ese sacrificio me pareció que entre ella y yo se establecía una relación más íntima que cualquier tipo de relación carnal». Después habla de sus amoríos con prostitutas somalíes en Djibouti y afirma que de «estos amores o irrisorios o desgraciados he conservado una impresión paradisiaca». Leiris, *M. L'édit d'home*. Edicions 62. Barcelona, 1992, 147-148.

Pero quizá el lugar privilegiado para ver el acuerdo entre Gauguin y Conrad es un aspecto que fácilmente puede pasar inadvertido al lector y que, de hecho, no ocupa mucho espacio en sus respectivos relatos. Me refiero a que ambos tildan a los nativos con los que se encuentran de caníbales. En el caso de Gauguin, recuérdese la descripción de la princesa Vaitua al principio de *Noa, Noa*: «Vi en un instante su mandíbula de antropófaga, sus dientes prestos al desgarrar, su mirada huidiza de animal astuto...»⁴⁹. En el caso de Conrad, el asunto aparece de imprevisto cuando caracteriza a los «salvajes» que ayudan a Marlow en el vapor que remonta el río: «Buenos hombres –caníbales– en su lugar. Eran hombres con los que se podía trabajar y les estoy agradecido; y después de todo no se devoraban unos a otros en mi presencia: habían traído consigo una provisión de carne de hipopótamo que se pudrió e hizo que el misterio de la selva hediera en mis narices»⁵⁰. Es notable e interesante señalar que esa atribución de canibalismo que hace Marlow en su relato tiene forma de testimonio directo porque es el fogoneero mismo el que, en el momento del ataque de las poblaciones que siguen a Kurtz, le dice: «“Cójales –contesta bruscamente, al tiempo que sus ojos se dilataban como inyectados en sangre y relampagueaba su afilada dentadura–, cójales. Démoslos”... “¿y qué haríais con ellos?” “Cómernoslos”, dijo secamente...»⁵¹.

No puedo abordar aquí la cuestión del canibalismo en sus múltiples aspectos. No obstante, después del famoso libro que W. Arens publicó en 1979, *The man-eating myth, anthropology & anthropophagy*⁵², es difícil leer fragmentos parecidos sin sospecha. Leído el libro uno llega a la conclusión de que el canibalismo, como práctica o costumbre general socialmente aceptada, nunca ha existido (asunto distinto es que algún individuo o individuos hayan practicado el canibalismo en una situación de emergencia o patológica). Sin embargo, la tesis de Arens es más modesta, modestia que tiene razones metodológicas. Pues lo que afirma Arens, y creo que demuestra concluyentemente, es que hay una tremenda desproporción entre la amplia y fácil aceptación de la existencia de sociedades caníbales y la pobrísima evidencia que podría sostener tal aceptación. Claro está que la pobreza de la evidencia no se debe a la falta de supuestos informes sobre canibalismo, sino a que una vez analizados –en su origen, en sus formas literarias, en sus fuentes, etc.– no resisten el ser considerados como buenas razones o evidencias. Es como si, en este caso, la voluntad de creer en un hecho primara sobre los requisitos metodológicos que deben respetarse, y de hecho se respetan cuando de otros asuntos se trata, en la aducción de pruebas.

⁴⁹ *Loc cit.*

⁵⁰ *Ibidem*, 64.

⁵¹ *Ibidem*, 73.

⁵² Oxford Univ. Press. Hay edición española, *El mito del canibalismo, antropología y antropofagia*. Siglo XXI, México, 1981. En adelante cito por la edición española. En nuestro país un estudio que sigue de cerca el punto de vista de Arens es el de Alberto Cardín, *Dialéctica y canibalismo*. Anagrama, Barcelona, 1994.

En cualquier caso, y sin que sea necesario aquí tomar partido en la polémica sobre la existencia o no del canibalismo, creo que deben señalarse ciertos aspectos en lo que concierne a Gauguin y Conrad. En el caso de Gauguin, llama la atención que la mención al canibalismo se dé en el mismo comienzo del relato y en el contexto de la descripción, que he calificado de libidinosa, de una mujer. Ahora bien, si el «ligero vestido transparente» de la princesa Vaitua puede ser aparente y perceptible a primera vista, uno se pregunta cómo, en «un instante», puede ver «su mandíbula de antropófaga, sus dientes prestos para desgarrar, su mirada huidiza de animal astuto». Y es que Gauguin no hace aquí sino sintetizar dos esquemas que recibe y toma acríticamente. Uno, es dar por descontado que los maoríes, al igual que tantos otros polinesios, han sido caníbales. El otro, es ligar canibalismo y desenfreno sexual, desenfreno del cual las mujeres son ejemplo. Empecemos por este último aspecto.

Son numerosísimos los casos en que los cronistas, a partir del siglo XV y el descubrimiento de América, conectan el supuesto canibalismo de un pueblo y su libertinaje sexual. De hecho el primer grabado conocido que representa las nuevas poblaciones, de 1505, dispone en su imagen una suerte de expendedoría de carne humana —con miembros colgados al modo de una carnicería actual— en torno a la cual un indio está comiendo un brazo mientras una pareja se besa y otra se mira amorosamente. Las dos parejas también se acarician: la primera es un hombre y una mujer, la segunda dos hombres. Así que el crimen nefando del canibalismo también se asocia al de la homosexualidad y al del incesto⁵³. Pero el caso es que desde las descripciones que hizo el marinero holandés Staden de los Tupinambá —también llamados Tupinambos—, pueblo del Brasil que no sobrevivió al siglo XVI, el canibalismo se ha asociado con una insaciable avidez de las mujeres. Pues si los hombres son supuestamente los que capturan los futuros festines y los que matarán al que ha de ser cocinado, no es menos cierto que son las mujeres tanto las que vejan al malogrado paseándolo, cuanto las que, después de muerto, corren como posesas exhibiendo los miembros descuartizados para, por fin, retirarse a devorarlos. En los grabados que acompañan al texto se representa a las mujeres reunidas comiendo al sacrificado y, tanto en las imágenes como en el texto, «las mujeres son representadas como las más salvajes de los salvajes»⁵⁴.

En el caso de Gauguin, éste da por supuesto el canibalismo de los tahitianos cuando incluso un creyente en el canibalismo generalizado del Pacífico

⁵³ Un texto añadido anónimamente al grabado afirma: «...nadie posee nada, sino que todas las cosas son en común. Y los hombres toman por esposas a las que les agradan, sean madres, hermanas o amigas, que en esto no hacen distinción. También luchan entre ellos. Además se comen unos a otros, incluso a los asesinados, y cuelgan su carne al humo. Llegan a vivir ciento cincuenta años. Y no tienen gobierno». Arens. *Op. cit.*, 34.

⁵⁴ *Ibidem*, 32.

como Robert Louis Stevenson⁵⁵, que había viajado a Tahití tres años antes de la llegada de Gauguin, nos dice que «las razas polinesias superiores, como los tahitianos, los hawaianos y los samoanos, habían superado esta costumbre, y algunas de ellas hasta la habían olvidado ya en parte, antes que los navíos de Cook o de Bougainville se hubiesen mostrado en sus aguas»⁵⁶. Es cierto: el capitán James Cook no da ningún informe sobre canibalismo en sus crónicas. En su segundo viaje es cuando descubre no el canibalismo sino los sacrificios humanos que, según nos cuenta a partir del interrogatorio al que somete a sus informantes, tienen algo de práctica penal, pues se sacrificaba a aquellos que habían cometido crímenes horribles y no tenían suficientes bienes para pagar la ofensa según un sistema de reparación material⁵⁷. Gauguin no tiene, pues, ninguna evidencia para su imputación. Imputación que en su caso no conlleva un juicio moral negativo, pues al igual que tantos otros –incluso en nuestros días– esgrime una explicación a medio camino entre el funcionalismo y el materialismo cultural: «La antropofagia quizá nunca tuviera otras causas que las hambrunas que comportaban los excesos de población, y me atrevería a decir que, bajo formas diversas, nunca se ha dado al problema de Malthus otra solución que la antropofagia. Literal o simbólicamente, siempre que los hombres se han sentido demasiado comprimidos en cualquier punto de la tierra se han devorado entre ellos»⁵⁸. Es destacable que la última afirmación está en consonancia con la posición simpática de Montaigne cuando afirma, con el telón de fondo de las guerras de religión y como crítica a su sociedad, que «es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto»⁵⁹. Pues, en ambos casos, se afirma que numerosas prácticas entre los civilizados no son más que formas encubiertas y vergonzantes de crueldad que ni siquiera tienen la justificación de satisfacer

⁵⁵ Cf. Stevenson, R. L., *En los mares del sur*. Ediciones Cotal. Barcelona, 1981, p. 95. Los capítulos «El "cerdo largo" un lugar canfbal» y «En un valle canfbal» son decepcionantes para un amante, entre los que me encuentro, de Stevenson: están contruidos según las pautas más antiguas y constantes usadas por todos los que han hablado de canibalismo a partir de informes recibidos. Obviamente Stevenson nunca vio tal práctica y oscila, sin darse cuenta, entre considerar el canibalismo como una práctica alimenticia y una ritual. Para que no falte nada hay incluso una alusión a Montaigne, aunque sin nombrarlo, como forma de exculpación: «hablando con propiedad, resulta menos cruel cortar la carne de un hombre después de muerto que oprimirle mientras vive», *op. cit.*, 95. Cf. mi nota al pie n.º 59. Vamos a ver que el punto de vista de Gauguin es el mismo.

⁵⁶ *Ibidem*, 96.

⁵⁷ Cf. Cook, James, *Relations de voyages autour du monde*. 2 vols. Francois Maspero. Paris, 1980, vol. I, 202-204. El relato de Cook, por cierto, pone de manifiesto una sociedad fuertemente estratificada y con un sistema de jerarquías políticas y religiosas que desmiente frontalmente el «principio igualitarista» que, según decía más arriba, guía las descripciones de Gauguin.

⁵⁸ Gauguin, *Noa, Noa*. *Op. cit.*, 164-165.

⁵⁹ «No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone comerse al enemigo... [sin embargo] Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto; desgarrar por medio de suplicios y tormentos un cuerpo todavía lleno de vida, asarlo lentamente, y echarlo luego a los perros o a los cerdos; esto, no sólo lo hemos leído, sino que lo hemos visto recientemente, y no es que se tratara de antiguos enemigos, sino de vecinos y conciudadanos, con la agravante circunstancia de que para la comisión de tal horror sirvieron de pretexto la piedad y la religión. Esto es más bárbaro que asar el cuerpo de un hombre y comérselo después de muerto.» Montaigne, «Des Cannibales», *Essais*, I, 31. *Op. cit.*

necesidades básicas. Esa es la razón de que Gauguin ponga en parangón la «emigración», como «una de las innumerables máscaras de la muerte», con el malthusianismo caníbal. Sin embargo, para Gauguin, como también para Montaigne y Leiris, una vez establecida la comparación entre primitivos y civilizados, incluso son más deseables las formas explícitas de los primitivos que las de los civilizados, pues aquellas están más cercanas a una suerte de verdad de la naturaleza cuyo alejamiento no puede redundar sino en formas decadentes y depauperadas de vida. En palabras de Gauguin: «El espectáculo constante, la frecuentación asidua de la muerte no carecía de enseñanzas y también de utilidad. Los guerreros aprendían con ello a no temer a la muerte y la nación entera encontraba el beneficio de una intensa emoción que la defendía del sopor tropical, que la agujoneaba de su siesta perpetua. El hecho histórico es que la raza maorí perdió su fecundidad al renunciar a sus costumbres trágicas: si esto no fue la causa de aquello, al menos la coincidencia es inquietante»⁶⁰.

En cuanto a Conrad, es notable e interesante que su mención del tema, como he dicho, adquiera la forma de un testimonio directo. Bien es cierto que estamos aquí hablando de un enunciado que tiene la forma de un testimonio directo pero de un personaje que es el narrador del relato de Kurtz, es decir, Marlow. Con todo, hay que señalar tanto la relación simpática de Conrad con su personaje cuanto que la novela está cuajada de referencias, incluso de detalle, a la experiencia personal del autor en su viaje al Congo⁶¹. De hecho, en la «Nota del Autor» redactada años más tarde nos dice que «*Heart of Darkness* es también experiencia; pero experiencia llevada sólo un poco (y sólo un poco) más allá de los hechos efectivos dado, creo, el perfectamente legítimo propósito de traerla a casa, a las mentes y corazones de los lectores»⁶². Sin embargo, en ningún otro lugar, tampoco en su *Congo Diary*, nos dice Conrad que él viera actos de canibalismo. Incluso en la novela, recordémoslo, Marlow afirma: «después de todo no se devoraban unos a otros en mi presencia». Así que debe concluirse que la atribución de canibalismo de Conrad proviene de las obras de aquel que lo pre-

⁶⁰ Gauguin, *Noa, Noa*. *Op. cit.*, 165-166. Las cosas, sin embargo, permiten otra explicación. Bien es cierto que la población de la isla bajó, treinta años después de su descubrimiento (1767), de 150.000 a 15.000 habitantes y que, treinta años más tarde, se había reducido todavía la mitad. De forma que, desde 1830 a la llegada de Gauguin, la población de Taihí se había estabilizado en unos 8.000 indígenas. Pero hay que tener en cuenta dos factores: la desprotección inmunológica frente a la rubeola, el sarampión, la gripe, la varicela, la sífilis y la tuberculosis, que comportó epidemias de efectos devastadores, y el alcoholismo acelerado de la población que no bebía más que agua antes de la llegada de los europeos. Cf. Danielsson, B., *op. cit.*, 83.

⁶¹ Muchos de los elementos del relato de *El corazón de las tinieblas* constan en las anotaciones diarias que Conrad hizo de su caminata de mes y medio, desde Matadi a Nselemba, para llegar a Kinshasa y embarcarse en *Le Roi des Belges* hasta las Cataratas Stanley. Cf. Conrad, *The Congo Diary*, en Conrad, *Heart of Darkness*. Edición e introducción de Hampson, R., Penguin. Londres, 1995. Cf. las notas de Hampson 162-166. Cf. más arriba mi nota al pie n.º 32.

⁶² Conrad, «Author's Note», en *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether*. (edit.) Kimbrough, *Op. cit.*, XXXV.

cedió, poco antes de que Conrad llegara al Congo, siguiendo los dos prácticamente el mismo itinerario: me refiero al último viaje de Henry Morton Stanley. Las reminiscencias de Stanley son claras desde el mismo título *Heart of Darkness*, pues aquel escribió dos crónicas de nombre *Through the Dark Continent* (1878) y *In Darkest Africa* (1890). Stanley fue un tipo completamente diferente de su predecesor Livingston. Pero hay algo notable: aunque Livingston recorrió de norte a sur y de este a oeste gran parte del Trópico de Capricornio, incluso rebasándolo hacia el sur alcanzando la colonia británica de El Cabo, (las actuales Angola, Zaire, Tanzania, Zambia, Zimbawe, Mozambique, Malawi y Suráfrica), nunca tuvo relaciones conflictivas con las poblaciones que encontró y explícitamente rechaza las atribuciones de canibalismo. Sin embargo Stanley, que mantuvo controversias públicas con la *Royal Geographical Society* y con la *Anti-Slavery and Aborigines Protection Societies* —con motivo de sus métodos brutales, sus represalias sangrientas contra ciertas poblaciones y su proclividad a los trabajos forzados semi-esclavistas (en su segundo viaje, circa 1875)⁶³— consideró caníbales numerosas poblaciones. Como siempre, él no vio actos de canibalismo, procediendo sus testimonios de los traficantes árabes de esclavos interesados también en tal supuesta justificación. Los cristianos primitivos fueron acusados profusamente de canibalismo, también los judíos en Europa hasta tiempos no tan lejanos. Multitud de grabados los muestran en tal actitud. Hoy no creemos tales informes sobre cristianos y judíos. Tampoco las atribuciones de canibalismo que los árabes hicieron de los cruzados⁶⁴. Por el contrario, cuando no se trata de «nuestros» caníbales sino de caníbales remotos nuestra incredulidad desaparece. Por eso la existencia de poblaciones caníbales se ha desplazado siempre a la vez que se desplazaba la línea que marcaba la distancia cultural, la línea entre civilizados y primitivos: de América, a Oceanía, a África y, por fin, a las montañas de Nueva Guinea que todavía conservan algo del carácter de última frontera.

VI. EPÍLOGO

La atribución despreocupada de canibalismo que tanto Gauguin como Conrad hacen, muestra cómo la imagen que construyen no es sino una proyección que elaboran a partir de elementos dispersos, de diferente estirpe, de nuestro acervo cultural que siempre ha necesitado ver en el otro nuestro negativo: lo que nos falta y por tanto deseamos, lo que sabiendo que somos nos horroriza e intentamos evacuarlo proyectándolo en un otro exterior, o simplemente lo que nos repugna de manera horrible y por eso atribuimos al otro con el fin de, des-

⁶³ Cf. la introducción de Hampson, Robert a Conrad, *Heart of Darkness*. *Op. cit.*, XVI-XXIII.

⁶⁴ Cf. Maalouf, A., *Las Cruzadas vistas por los árabes*. Alianza. Madrid, 1986.

humanizándolo —lo cual admite grados—, justificar, so capa de ilustrarlo, su tutela. Las figuras de Gauguin, Conrad y Leiris nos son simpáticas. Construyeron obras imponentes que todavía nos atraen y deleitan. Fueron críticos con nuestra tradición cultural y contribuyeron a conmover algunas certezas, colaborando a quebrar la autoindulgente concepción que «los civilizados», los miembros de nuestra cultura, tenían y tienen de sí mismos⁶⁵. Sin embargo, no por ello captaron otras formas de vida en su peculiaridad sino que, construyendo el otro a su medida, extendieron una imagen deformada que habla más de nuestros temores, deseos y obsesiones que de otra cosa. No obstante, como grandes que fueron, no dejó de relampaguear en ellos la perspicacia y honestidad intelectual, vale decir el ser capaces, en cierta medida, de saltar sobre su propia sombra. Lo cual, sin duda, se debe a un impulso moral y a un carácter que les permitía no obviar las tensiones y conflictos que su experiencia en tierras lejanas comportaba.

Leiris abandonó pronto, siendo pionero en este aspecto, la fantasía primitivista. Defendió una etnografía dialógica donde se incorporara la voz de los descritos, de manera que no fueran vistos como mera materia inerte del trabajo científico, sino como agentes que deben participar desde sus intereses en la definición de los objetivos y de las prioridades de la investigación. Incluso propuso una etnografía hecha por los «etnografiados» que corrigiera *nuestra* mirada. Por ello arremetió, después de su primer viaje a África, contra toda antropología de lo exótico, contra cualquier particularismo excesivamente protector proclive a la preservación ahistórica de las sociedades «no mecanizadas». Aunque, bien es cierto, siempre con el horizonte de «mostrar al pueblo interesado el preciso lugar que ocupa en la cultura y la historia humanas y, a partir de ahí, cuál puede ser su contribución a la civilización comunista». Así, el mismo Leiris que clamaba en el texto de «Civilización» contra la estetización occidental de los objetos africanos y alertaba contra el sinsentido que supone la tergiversación de sus usos, no ve inconveniente en defender el desarrollo técnico acelerado de las sociedades coloniales para que éstas puedan incorporarse al desarrollo histórico que en ningún caso es «local». Creo que los textos de Hegel sobre el África negra enseñan aquí las orejas, aunque para Leiris de la mano de Marx. Lo cual quiere decir que, a pesar de los pesares, Leiris no se deshizo de una óptica evolucionista que parece comportar inevitablemente la componente primitivista⁶⁶.

⁶⁵ Por ello la polémica entre Cedric Watts y Chinua Achebe me parece mal planteada. Desde luego Conrad no era un racista, como afirma Achebe, mientras que, por otra parte, la apología de Watts no distingue entre las motivaciones morales de Conrad en su crítica al colonialismo, con las que se puede ser simpático, y las asunciones etnológicas con las que opera. Cf. Watts, C. «A Bloody Racist»: About Achebe's View of Conrad». *Year Book of English Studies*, n.º 13, 1983.

⁶⁶ Leiris, M., *L'ethnologue devant el colonialisme*. *Op. cit.*, *passim*.

Respecto a Gauguin quisiera, para acabar, dar cuenta de algo que nos relata Victor Segalen, por aquel entonces joven oficial de la marina francesa. En su *Homenaje a Gauguin* nos cuenta cómo llegó a tiempo de asistir a la subasta pública de los pocos enseres que dejó el pintor tras su muerte en *La Maison du Jouis* en la isla de Hivaoa de las Marquesas. Adquirió alguna cosa como la paleta del pintor y un cuadro que salió a subasta bajo el rótulo de *Las cataratas del Niágara*. Bien visto, Segalen descubrió no otra cosa sino un paisaje bretón nevado y frío bajo una luz de crepúsculo. Gauguin murió pintándolo y Segalen acaba su homenaje así: «¿Es pues esto lo que el pintor, muriéndose, recreaba con nostalgia? Bajo el sol de todos los días, el inspirador de los dioses cálidos veía un pueblo bretón bajo la nieve»⁶⁷. Parece, pues, que el salvaje vocacional de los trópicos —o como Gauguin se refirió a sí mismo en su última carta a Morice⁶⁸: «ce “malgré-moi-de sauvage”»— no dejó de sentirse fuera de casa. Danielsson, en su muy documentado libro sobre la reconstrucción etnográfica del Tahití y de las Marquesas que Gauguin vivió, afirma que tal hecho es una leyenda. Parece ser que el cuadro fue pintado en Francia y llevado a Tahití por el pintor. Pero lo que sí es cierto es que en el último año de su vida Gauguin anhelaba abandonar Oceanía planeando volver, sino a París, por lo menos a España. Así se lo indica a Daniel de Monfreid quien en una carta, seis meses antes de su muerte, le dice algo pavoroso: «Es de temer que su retorno suponga el trastorno de un trabajo, de una incubación que tiene lugar en la opinión pública respecto de vd.: es vd. actualmente ese artista inaudito, legendario, que desde el fondo de Oceanía envía sus obras desconcertantes, inimitables, obras definitivas de un gran hombre, por así decir, desaparecido del mundo... ¡No debe vd. regresar! Para decirlo con brevedad: goza vd. de la inmunidad de los muertos importantes, ha pasado vd. a la *historia del arte*»⁶⁹. Con todo, la correspondencia de Gauguin lo muestra obsesionado por volver. Sin embargo, hay un dato curioso que muestra la actitud ambivalente que el pintor mantuvo hasta el final. Pocas horas antes de su muerte llamó a su casa al pastor protestante Vernier. Su estado era lamentable, después de una noche de agonía no distinguía si había amanecido y era pleno día. No obstante, inmediatamente después del relato de su sufrimiento, emprende una conversación sobre literatura y arte para derivar rápidamente hacia una de las grandes novelas exóticas: *Salamambo* de Flaubert. Vernier dejó a Gauguin. Un par de horas después moría en soledad. En cualquier caso, la leyenda había empezado y ya hasta hoy un salvaje, nuestro salvaje, habita espacios tan distantes y distintos de la luz y el mar tropical como nuestros museos. ¿Quién no ha fabulado en ellos, ante sus cuadros, la maravilla de la vida primitiva?⁷⁰

⁶⁷ Segalen, Victor, *Hommage a Gauguin*, publicado en *Noa, Noa. Op. cit.*, 63.

⁶⁸ Gauguin, *Escritos de un salvaje*. Debate. Madrid, 1989, 264.

⁶⁹ Citado por Segalen, *op. cit.*, 48.

⁷⁰ Agradezco a Ricardo Meneu de Guillerna, Vicente Sanfélix y Josep Corbí sus comentarios y sugerencias.

LAS IDENTIDADES DEL SUJETO

Editor

VICENTE SANFÉLIX VIDARTE



*La reproducción total o parcial de este libro, incluida la cubierta,
no autorizada por los editores, viola derechos reservados.
Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.*

Editor e introductor
Vicente Sanfélix Vidarte

Diseño gráfico: Pre-Textos (S.G.E.)

1ª edición: septiembre 1997

© de la introducción: Vicente Sanfélix Vidarte, 1997.

© Joan Bautista Llinares, Tomás Calvo Martínez, Tomás Llorens, Julián Marrades Millet, Nicolás Sánchez Durá, Agustín García Calvo, Jacobo Muñoz, 1997.

© de la presente edición:

PRE-TEXTOS (SERVICIOS DE GESTIÓN EDITORIAL)
Luis Santángel, 10
46005 Valencia

Editado en colaboración con el Departament de Metafísica i Teoria
del Coneixement de la Universitat de València

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

ISBN: 84-8191-158-5
DEPÓSITO LEGAL: V. 3588-1997

T.G. RIPOLL, S.A. – TEL. (96) 132 40 85 – PATERNA (VALENCIA)

UNA INTRODUCCIÓN A LAS IDENTIDADES
DEL SUJETO (*)

Vicente Sanfélix Vidarte

(*) Agradezco a Beatriz Capitán Romero y a Nicolás Sánchez Durá sus comentarios y sugerencias a una primera versión de esta introducción.

UNA INTRODUCCIÓN A LAS IDENTIDADES DEL SUJETO <i>por Vicente Sanfélix Vidarte</i>	5
¿SON VERDADEROS «SUJETOS» LOS SERES HUMANOS DE LA GRECIA ARCAICA? NOTAS EN TORNO A LA INTERPRETACIÓN DE LA ANTROPOLOGÍA HOMÉRICA <i>por Joan B. Llinares</i>	23
EL SUJETO EN EL PENSAMIENTO GRIEGO <i>por Tomás Calvo Martínez</i>	59
«SI COME PER LEVAR, DONA, SI PONE...» MIGUEL ÁNGEL Y LA INMORTALIDAD <i>por Tomás Llorens</i>	73
ESCEPTICISMO METÓDICO Y SUBJETIVIDAD EN DESCARTES Y HEGEL <i>por Julián Marrades Millet</i>	91
GAUGIN, CONRAD Y LEIRIS, UN EPISODIO EN LA INVENCION DE LA IDENTIDAD DEL PRIMITIVO <i>por Nicolás Sánchez Durá</i>	115
SOBRE EL SUJETO <i>por Agustín García Calvo</i>	141
EL SUJETO DE LA VIDA DAÑADA <i>por Jacobo Muñoz</i>	149