

EL SALVAJE INTERIOR EN EL IMAGINARIO EUROPEO

Pilar Pedraza

Universitat de València

En febrero de 2004, el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona produjo una exposición con el título de *El salvaje europeo*, comisariada por el antropólogo Roger Bartra y por mí misma. Para mí, la invitación del Centro a participar en el proyecto fue un honor, pero también motivo de preocupación sobre cuál podía ser mi papel en el desarrollo y la ilustración un tema que en principio me parecía ajeno a los que habitualmente dedico mi atención. Por fortuna, no tardé en darme cuenta, con ayuda de Roger Bartra y de Jordi Balló, director de exposiciones del Centre, de que el tema del salvaje imaginario, creado hace más de tres mil quinientos años por los habitantes de lo que ahora consideramos Europa, tenía mucho que ver con la literatura actual, con el cine, con el arte fantástico. Por mi parte, les convencí, no sé si del todo, de que una rama del tronco del salvaje que debíamos tener en cuenta en un discurso sobre la “otredad”, era la mujer. Me propongo ahora resumir las ideas fundamentales que guiaron y resultaron de aquel trabajo, cuyo catálogo fue publicado en Barcelona y Valencia (Bancaja) en 2004.

El punto de partida fue la hipótesis, trabajada por Bartra, de que mucho antes de descubrir y conquistar mundos nuevos, el europeo imaginó “otro” hombre blanco semejante a él, pero silvestre, que con el tiempo sirvió de falso modelo para la construcción del salvaje que encontraba y esclavizaba en América u Oceanía. No se trataba del bárbaro, de quien el civilizado piensa que tiene una civilización, si bien inferior, y está pronto a atacar y depredar la superior, más rica que la suya. El “salvaje” se caracteriza por la ausencia de sociedad, de cultura y de ley, por la anomia que le hace vivir en una libertad bestial que a veces se admira y envidia, y otras se reprime.

Durante siglos ha existido una figura enigmática de salvaje europeo, que ha tomado cuerpo visible para nosotros en el arte desde los griegos. El velludo hombre silvestre, habitante del monte y del desierto, animal entre animales, tan pronto ha adoptado la forma del fauno como la del asceta solitario o la del bandido caníbal, con destellos de divinidad, de virtud o de bestialidad extrema. La incipiente



1. Maestro bxg. *Familia de salvajes*, Alemania, 1470-1490. Albertina. Viena (*El salvatge europeu*, p. 47).



2. Ulysse Aldovrandi: “Hombres peludos de Canarias”, en *Monstrorum historia, cum paralipomenis historiae omnium animalium*, Bolonia, 1642 (*El salvatge europeu*, p. 74).

ciencia renacentista lo situó en un escalón inferior al hombre civilizado, entre éste y los animales, y también lo hizo el arte, aunque la iglesia católica nunca vio con buenos ojos un esquema que multiplicaba la problemática de los seres situados entre los ángeles y las bestias al añadir nuevas criaturas intermedias, porque esto complicaba la antropología cristiana. La literatura y la filosofía comenzaron a atribuir al salvaje virtudes propias de su condición de hombre natural frente a los vicios de la sociedad civilizada de los hombres artificiales. No sin polémica, ya que en la cultura europea siempre ha existido cierta tensión entre la visión positiva y la negativa del salvaje, desde la exaltación ideal de éste como antepasado de la civilización —con ayuda de los dioses— en el evolucionismo humanista de Piero di Cosimo, hasta la persecución y descuartizamiento real —caso del alemán Stubbe Peeter en 1589— de los “hombres lobo” caníbales que merodeaban de noche por las granjas al acecho de mujeres y niños.

Hay importantes ejemplos tempranos de esta dicotomía en el campo de la filosofía y la creación literaria en la obra de Montaigne y en el Caliban de Shakespeare, y más tarde en los escritos de Jonathan Swift, Daniel Defoe y sobre todo en Jean-Jacques Rousseau, al que se tiende a atribuir la invención del “buen salvaje” simplificando excesivamente su pensamiento. Y tenemos una síntesis muy pesimista,

paralela a la de Swift, en la pintura del Goya maduro, para quien cualquier hombre es el peor de los salvajes, pues está dominado por la brutal pasión de la guerra y de la violencia, o en el caso de las mujeres por la lascivia, la prostitución y la brujería.

En su obra *Vida y extraordinarias y portentosas aventuras de Robinsón Crusoe de York, navegante* (1719), basada en un caso real de un marino holandés llamado Alexander Selkirk, abandonado por su capitán en una isla desierta del archipiélago de Juan Fernández en 1704, Daniel Defoe realiza una audaz deconstrucción del hombre civilizado en la persona de su protagonista, al que convierte temporalmente en un salvaje solitario, aislado y angustiado, que debe partir de cero en su conocimiento y manipulación de la realidad para sobrevivir. La iniciación en la sabiduría que proporciona la experiencia y el trabajo regido por la economía y la razón, por la que pasa Robinson tras su naufragio, es una de las condiciones de la modernidad y del capitalismo. De hecho, esta novela es una obra filosófica a través de la cual asistimos a la creación de un hombre moderno, autosuficiente y dueño de sí mismo, pero necesitado de un dios interior. Un hombre económico, capitalista (Max Weber), capaz de dominar el medio hostil y lanzarse a aventuras posteriores, quizá colonialistas. Es significativo que el primer libro puesto a disposición del educando en el *Emilio* de J.-J. Rousseau por su educador sea *Robinson Crusoe*.

El puritano y misántropo deán angloirlandés Jonathan Swift, en su obra *Los Viajes de Gulliver* (1726), satiriza la condición humana estableciendo una equivalencia entre hombre y salvaje en sentido negativo. En el *IV Viaje*, su protagonista, el médico y marino Lemuel Gulliver, va a parar al país donde los civilizados son caballos (houyhnhnms), y los salvajes, hombres (yahoos) degradados hasta un punto terrible, peores que los animales, estúpidos, sucios y cobardes, dotados de un lenguaje apenas inteligible. Los caballos son por el contrario gente pulida y educada, de costumbres sencillas y sabias, organizados en una sociedad con dos castas y una capa esclava de yahoos que sólo sirven como bestias de carga. Es tal la repugnancia que Gulliver acaba profesando a los yahoos que, cuando regresa a su país, no puede ver ya a los hombres, ni siquiera a su familia, más que bajo ese modelo, que le es odioso, de torpes y sucios animales subhumanos. Las ediciones ilustradas de los *Viajes* suelen llevar una viñeta graciosa, de carácter erótico burlesco: Gulliver atacado por la enamorada hembra yahoo, que queda prendada de él al verlo bañarse en el río. En el extremo derecho de la imagen, un Cupido preside el idilio, que es el reverso del ataque tradicional del sátiro a la ninfa.

La relación paradójica de los caballos racionales y los yahoos degradados ha inspirado el mito cinematográfico de *The Planet of the Apes* (El planeta de los simios, 1968, de Franklin J. Schaffner), basado en la novela de Pierre Boulle, en el que los monos son civilizados, y los hombres, bestias que han perdido la humanidad. El coronel George Taylor (Charlton Heston), animal tan civilizado y racional como los monos, que a su vez están divididos en una casta intelectual (chimpancés) y otra guerrera (gorilas), es una especie de Gulliver americano. Pero el cine



3. Tod Browning, *Freaks*, Foto de rodaje, 1932 (*El salvaje europeo*, p. 80).

de Hollywood no es tan radical como el texto misántropo de Swift. Taylor salva y cuida de una agraciada salvaje, a la que impone el nombre de Nova, y no siente el rechazo visceral de Gulliver hacia sus desdichados y repulsivos congéneres. El *re-make* de Tim Burton de 2001 no aporta gran cosa a este mito desde el punto de vista ideológico.

Es bien sabido que quien contribuyó en mayor medida a modificar definitivamente la imagen ideal del salvaje fue Jean Jacques Rousseau. En su *Discours sur l'origine et les fondements de l'Inégalité parmi les hommes* (1755) entona una alabanza del salvaje teórico que está en la base de la cultura humana, antes de la civilización, viviendo una vida natural consagrada a la satisfacción de las necesidades y al ocio. Rousseau no relaciona al hombre natural con el salvaje peludo que anda a cuatro patas. Para él, el hombre natural no es una criatura silvestre sino una abstracción, un mito de creación propia que vagamente pone en relación con los indios caribes, a los que considera los hombres más naturales que viven en la actualidad. Su salvaje es una especie de atleta rudo, sano y fuerte, en armonía con los animales y con la naturaleza, libre de temores sin causa y de necesidades creadas

artificialmente. Presenta ventajas morales sobre el civilizado, ya que su género de vida no está viciado por la avaricia ni por el afán de poder y dominación, pero no se trata de un ser moral, sino solamente bondadoso.

La reflexión global de Rousseau sobre la humanidad del salvaje repercutirá beneficiosamente sobre la consideración de los pueblos aborígenes y el avance de la antropología, y por otra parte profundizará en la subjetividad del hombre europeo abriendo una vía a la modernidad a través de la educación. Rousseau es uno de los padres de la pedagogía moderna, que pretende la educación del niño para ser hombre y no para incorporarse a un estamento, como la del Antiguo Régimen. Se educa al hombre haciéndole uno, uniendo lo natural y lo social hasta conseguir un ciudadano libre. El niño, formado en el campo por un maestro a través de la experiencia más que de los libros, es una criatura natural que va desarrollando armónicamente sus potencialidades. Las relaciones de Rousseau con otros intelectuales de su época como Diderot o Voltaire, fueron tensas y a veces tormentosas, pero hubo importantes coincidencias, sobre todo la de que tanto para la enseñanza como para la conversión del salvaje en civilizado, tiene capital importancia el lenguaje, uno de los instrumentos considerados decisivos por la Ilustración.

EL SALVAJE EN LA CIUDAD. ESPECTÁCULO Y ENFERMEDAD

El salvaje mítico, peludo y cubierto de follaje, formó parte del universo de la fiesta y del teatro en el Antiguo Régimen. Desfiló en procesiones del Corpus, danzó y fue un personaje muy popular. En algunos lugares de Europa la cacería del hombre salvaje, que se desarrollaba en forma de pantomima con los participantes disfrazados, señalaba el fin del invierno. En la literatura y el cine la cacería humana organizada en sus tierras por un noble malvado que convierte en salvajes a sus víctimas y en presas a abatir, tiene un hermoso ejemplo en *El malvado Zaroff* de Ernest B. Schoedsack, 1932, basada en la novela corta *The Most Dangerous Game* de Richard Connell.

El hombre salvaje siempre fue un espectáculo en sí mismo y un elemento de espectáculos mayores y más complejos, desde procesiones hasta operetas. Pero además del interés y la admiración hacia el salvaje imaginario, ciudadano temporalmente disfrazado con un traje de yerbas y con barbas postizas, ha habido curiosidad hacia otra clase de criaturas humanas extrañas, reales, frutos caprichosos o deformes de la naturaleza que, a causa de su monstruosidad o simplemente de su rareza, parecían hombres o mujeres venidos de un mundo más próximo al de los animales. El *freak* o “fenómeno”, ha sido consuelo, objeto de burla, criatura por cuya alma se podían preguntar los filósofos y los clérigos en las tertulias, bestezuela cortesana dotada de un ambiguo poder y también objeto de pasmo y burla de la gente en la plaza pública. El tarado o el monstruo se sitúan al margen de los intercambios activos del comercio humano, pero están presentes en ellos como objeto, a menudo como mercancía preciosa por su apariencia espectacular. Algunos pueblos antiguos, entre otros los espartanos, se deshacían de los niños deformes

porque su nacimiento era considerado un mal presagio, además de constituir una carga que la sociedad no estaba dispuesta a asumir. El cristianismo salvó a los monstruos pero no impidió que su destino fuera ser animales de compañía de los poderosos o bien exhibidos como espectáculo en las ferias y los circos, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Algunos eran considerados salvajes y mostrados como tales por su origen –náufragos, aborígenes, niños silvestres– o por características físicas como la hipertricosis, que les hacían excelentes candidatos al papel de hombre león o mujer simio.

Desde el Renacimiento, los hombres, mujeres y niños deformes o aquejados de alguna anomalía grave y espectacular, además de ser explotados en giras de ferias, circos y teatros populares junto con auténticos aborígenes de países lejanos, o de constituir un entretenimiento cortesano dentro del mundo de los bufones, fueron estudiados en el contexto del hombre silvestre dentro de la antropología, bien como especies paralelas (Paracelso), bien como desviaciones monstruosas dentro de lo humano (A. Paré). Por su parte, los locos de los hospitales generales y las históricas constituían de por sí un espectáculo que a veces incluso rebasaba los muros de la institución y se derramaba por las calles de la ciudad formando parte de procesiones, carnavales y comparsas de diversas fiestas.

El submundo de los verdaderos “fenómenos” ha alojado a desdichados “salvajes”, falsos híbridos de hombre y animal como la mujer mono mexicana Julia Pastana, cuya historia ha sido llevada al cine por Marco Ferreri en *La donna scimmia* (Se acabó el espectáculo, 1963) o el polaco Stephen Bilgraski, apodado Lionel, el hombre león., nacido en 1890. Otro caso, con notables similitudes pero también diferencias con los que acabamos de describir, es el de los sujetos afectados por grandes enfermedades poco conocidas y muy deformantes. El síndrome de Proteo, padecido por el llamado Hombre elefante inglés Joseph Merrick, convirtió a éste en un embrutecido monstruo de circo hasta que pasó al ámbito científico gracias al interés de un médico, el Dr. Frederick Treves, lo que le dio ocasión de vivir durante un tiempo como una persona. David Lynch llevó a la pantalla esta historia (*El hombre elefante*, 1980), sirviéndose de las excelentes dotes interpretativas de un John Hurt irreconocible y de Anthony Hopkins. Buen número de criaturas malformadas fueron protagonistas de la película *Freaks* (1932) de Tod Browning, interpretada por auténticos hombres y mujeres deformes del mundo del espectáculo, conocidos por el público de la época.

En cuanto a los niños salvajes, abandonados o perdidos en los bosques y criados por animales, existieron realmente hasta el siglo XVIII, en una Europa cuyas comarcas desiertas o muy boscosas podían mantener oculto en su seno el milagro de una criatura capaz de sobrevivir a la escasez de alimentos y al frío del invierno, quizá cuidado por una manada de lobos o por una osa. Los niños salvajes capturados en el campo por agricultores o cazadores eran parecidos al estereotipo del salvaje medieval: melenudos, andando a cuatro patas e ignorantes del lenguaje articulado. Su destino normal fue el circo o la feria, hasta que la ciencia comenzó a



4. Salomón Gessner, *Gulliver asaltado por una hembra yahoo*, Lemuel Gullivers sámtliche Reisen, Hamburg y Leipzig, 1762 (*El salvatge europeu*, p. 71).

interesarse por ellos en la época de la Ilustración. El caso más conocido es el de Víctor, un chico de doce años atrapado en la comarca francesa de Aveyron, cuidado y estudiado por el Dr. Jean Itard, que empleó con él los métodos de enseñanza a sordomudos que estaba desarrollando y aplicando en su práctica médica. François Truffaut dirigió una hermosa película en 1969 con este tema. Otro niño salvaje notable de la misma época es Peter de Hamelin, alemán, que fue llevado a Inglaterra en 1726 y sirvió de inspiración a dos escritores excepcionales en el mundo de lo salvaje: Daniel Defoe, que compuso un ensayo sobre él, y Jonathan Swift, que escribió unos panfletos satíricos. Hay casos de niños salvajes urbanos, que fueron mantenidos encerrados durante largo tiempo para ocultar adulterios o nacimientos fuera del matrimonio, como una niña gato romana de la que conservamos un grabado fechado en 1788, con un letrado que informa de que es hija de un soldado, que ha pasado diez de sus doce años sin salir de una habitación y que además de haberse vuelto “fea y extraña”, tiene la “extrañeza de maullar como gato”.

Los debió haber también arrojados fuera del mundo, retirados como si estuvieran muertos, por razones políticas o sucesorias, como en el caso de Kaspar Hau-

ser, que apareció un día en Nuremberg, en 1828, como caído del cielo cuando tenía unos dieciocho años. La persona que se hizo cargo de él y le cuidó, el maestro de escuela Georg F. Daumer, logró que hablara, pero Kaspar no llegó a estar en condiciones de contar qué le había pasado, porque fue asesinado antes. Su historia impresionó mucho la imaginación culta, que le dedicó varias obras literarias y una película de Werner Herzog, enigmática como el propio caso: *Jeder für sich und Gott gegen alle. Kaspar Hauser* (El enigma de Gaspar Hauser, 1976). El joven ha sido tenido tradicionalmente por un heredero legítimo del Ducado de Baden, al que su familia ocultó en provecho del otro aspirante.

LA MUJER, ESA SALVAJE

Más allá de las diferencias puramente biológicas, la construcción de lo masculino y lo femenino depende de la civilización y no de la naturaleza. Ha habido y hay culturas donde la diferencia se establece de un modo tan tajante como si se tratara de dos mundos o dos especies distintas. Hesíodo distingue entre los hombres (“androi”) y la “estirpe y tribu de las funestas mujeres” (“oloion genos kai fula guinai-kon”, *Theogonia*, 588-591). Los hombres griegos estaban destinados a la guerra y las actividades públicas, y las mujeres a la maternidad en la privacidad del hogar, salvo en determinados momentos y celebraciones. Los hombres libres y bien nacidos eran ciudadanos, las mujeres no. La salvaje amazona, situada bajo el patrocinio de Artemisa, constituía un eslabón imaginario entre ambos polos. Capaz de luchar como los hombres y de parir como las mujeres, desconocía la agricultura y las normas de la polis, y se apareaba al aire libre como las bestias. La lucha de griegos y amazonas es uno de los temas recurrentes en el arte griego desde la época arcaica hasta el Helenismo, y además de representar una serie de mitos de enfrentamiento entre lo masculino y lo femenino, alude en ocasiones a la enemistad entre griegos y persas, a los que se feminiza para rebajarles. La Amazonomaquia o guerra de los griegos y las amazonas suele acompañar en los edificios públicos a la representación de otro combate imaginario con salvajes: la Centauromaquia.

Otra figura femenina emblemática de lo bárbaro y lo ajeno, y por lo tanto peli-groso, es la de Medea, que acompaña a Jasón a Corinto, tras ayudarle en la conquista del Vello de oro en la Cólquide. En la ciudad de Corinto sufre el rechazo de los ciudadanos y del rey a causa de su origen y de la crueldad de sus procedimientos mágicos. Medea la indomable, la bárbara, acabará matando a los hijos tenidos de Jasón y huyendo de la ciudad de los hombres civilizados en el carro del Sol, su abuelo paterno. Las sutilezas y la barbarie del mito de *Medea* tiene una espléndida plasmación en la película de Pasolini del mismo nombre (1970). Basada en la tragedia de Eurípides, va mucho más allá que las fuentes clásicas en su planteamiento moderno y antropológico de la magia (despedazamiento de la víctima en los ritos agrarios) frente a la cultura racionalista y religiosa de la polis. Espléndida es también la *Medea* de Lars von Trier, película de 1988 para la televisión danesa.

La Europa medieval fue misógina hasta el punto de ponerse en cuestión por



5. Francisco de Goya, *Aquelarre*, 1797-1798, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (*El salvatge europeu*, p. 85).

parte de los teólogos si las mujeres tenían un alma espiritual como la de los hombres, lo que supone una animalización y un relegamiento de las mujeres al salvajismo, que ha durado, incluso en países muy civilizados, hasta el siglo XX en el plano político, afectando a cuestiones como la del sufragio. Incluso una mente abierta y moderna como la de Rousseau concibe que las armas de la mujer para conquistar su igualdad con el hombre son la maternidad y la seducción, y que para ella ser como un hombre comportaría caer en la esclavitud, ya que su menor fuerza física la hace vulnerable si no se vale de otros instrumentos y estrategias, gracias a las cuales es capaz a su vez de esclavizar al hombre. La ideología burguesa consagra estos principios incluso cuando adopta posiciones ilustradas como la de Jules Michelet (*La Femme*, 1859), quien admite la humanidad de la mujer pero de hecho la considera una menor de edad perpetua, a quien hay que mantener prote-

gida y al abrigo de la intemperie de lo público y exterior, contra lo que se halla inermes. La familia burguesa (“pequeña patria” la llama Rousseau), más estructurada que la del Antiguo Régimen, convierte a la mujer en una reclusa que debe sacrificar sus tendencias y apetitos, y desempeñar un papel muy codificado, una de cuyas vías de salida será la histeria. Rousseau llega a escribir en el *Emilio*: “La mujer está hecha para someterse al hombre y para soportar incluso su injusticia”.

Aparte de su pretendido salvajismo esencial, o precisamente gracias a él, la mujer ha sido, en la tradición europea de la erótica caballeresca, mediadora en los avatares del salvajismo masculino. La pérdida de la amada vuelve salvaje al amante, mientras que su hallazgo puede convertir en humano al salvaje. Esto último aparece en mitos preclásicos tan antiguos como el de Gilgamesh, cuando el salvaje Enkidu se humaniza gracias al amor de la cortesana sagrada. En la imaginación europea medieval ha habido, por otra parte, mujeres específicamente salvajes como las serranas cantadas por el Arcipreste de Hita y las brujas rurales, diferentes de las hechiceras urbanas. Aunque en toda Europa hasta el siglo XVIII se persiguió por parte de las inquisiciones, a brujos y brujas, la representación se limitó a las brujas de género femenino, y sus relaciones lúbricas con el Gran Cabrón. El arte ha plasmado los aquelarres desde la Edad Media, pero los cuadros de brujería como género grotesco para adorno de los ámbitos femeninos de las casas aristocráticas, florece especialmente en los siglos XVII y XVIII.

En todos los tiempos la bruja exhibe un rasgo inequívocamente salvaje: la desnudez, tabú en el arte occidental, donde el cuerpo desnudo de la anciana está vetado —no así el del anciano, que a menudo sirve para representar a santos, tanto mártires como anacoretas. Pero hay libertad para representar a las brujas como viejas desnudas y con largas cabelleras al viento, rodeadas de una tropa de pequeños monstruos o fantasmones, dirigiéndose al sabbat o tomando parte en él, como se ve en los cuadros y grabados de aquelarres de Hans Baldung Grien y Salvator Rosa. Francisco de Goya, que realizó deliciosos cuadritos con este tema para la Alameda de Osuna: *Vuelo de brujos* (Prado), *Aquelarre* (Lázaro Galdiano), *Conjurro* (Lázaro Galdiano), *Cocina de Brujas* (col. partic. México). Además, en los Caprichos, donde el tema de la brujería se entremezcla con el de la prostitución, despliega una espléndida colección de escenas brujeriles, protagonizadas casi siempre por viejas desnudas dotadas de poderosas anatomías, cuyos cuerpos son mucho más convincentes por su fuerza y estructura que los de las jóvenes hermosas de sus óleos como las Majas.

No carece de interés la hechicería de salón decimonónica de los ambientes intelectuales simbolistas y decadentes, que no tiene nada que ver con la recia brujería salvaje de los yermos y de los aquelarres barrocos y góticos. Pertenece más bien al universo de la *Femme fatale* y de la histérica, fruto del miedo a lo femenino que se intensifica cuando se pierden los modos de vida tradicionales a causa del avance de la industrialización. En los salones de pintura florecen imágenes deslumbrantes de mujeres salvajes, muchas de ellas heredadas de la mitología clásica.



6. Frantisek Drtikol, *Salomé*, c. 1913, Museo de Artes Decorativas, Praga (*El salvatge europeu*, p. 90).

sica tras siglos de latencia. La bárbara Medea asesina de sus propios hijos, Salomé es la causante de la decapitación del Bautista, la Esfinge de cuerpo de felino ataca a Edipo o lo asfixia con un abrazo explícitamente sexual.

El artista más notable que se ocupó del tema de la brujería erótica de salón fue el grabador belga Félicien Rops (1833-1898), autor entre otras obras blasfemas, sarcásticas y misóginas, de la genial colección *Las Satánicas*, cinco planchas grabadas, reunidas en 1882, cuando se hallaba en pleno apogeo de su carrera, con figuras que escenifican el tema del amor de la Mujer y el Diablo. Su equivalente en literatura es su amigo el escritor francés Joris-Karl Huysmans, (1848-1907), que en su novela *Là-Bas* (1891) describe una misa negra parisiense y las interesantes actitudes de las damas que la celebran. Uno y otro presentan a la Mujer presa del goce frenético y enfermizo de un sexo, el diabólico, que es el único que puede saciarla o al menos despertar sus sentidos.

El tema de las brujas como mujeres salvajes o el de las mujeres, que de algún modo y sólo por serlo son tenidas por salvajes y por brujas, cristaliza en una obra maestra de comienzos del nuevo arte, el cine, en la película danesa *Häxan* (La brujería a través de los tiempos, 1922), de Benjamín Christensen. *Häxan*, como tantas películas escandinavas, reflexiona sobre la condición de la mujer, pues esta

cinematografía, contrariamente a lo que ocurre desde el comienzo con el cine dominante norteamericano, muestra un interés profundo y sincero por los problemas sociales –mejor dicho, ese interés parece ser su motor–, y entre ellos por la condición femenina desde un punto de vista burgués ilustrado, más o menos dispuesto a descender a los infiernos y contar lo que se ha visto, aunque no a encabezar un cambio de las condiciones socioculturales. Recordemos a este respecto a Dreyer y Bergman, cuyo humanismo abarca al hombre y a la mujer.

Häxan, que no es una película de ficción sino un tratado sobre la brujería en todos los tiempos, muestra el desarrollo desde la antigüedad a base de imágenes fijas, documentos, rótulos, grabados, e incluso instrumentos de tortura enseñados a la cámara, no sin explicación de su funcionamiento por medio de demostraciones de carácter pedagógico. La tesis de la película es que la iglesia ha jugado un papel nefasto en relación con la mujer y prácticamente ha inventado la brujería para masacrarla. Christensen cuentan unas historias breves para ejemplificar su discurso, en las que pone en escena abusos contra las brujas, o simplemente contra mujeres, jóvenes y viejas. El final de la película enlaza con la era contemporánea burguesa para expresar que las cosas han cambiado poco y que lo único que se ha hecho ha sido medicalizar lo que antes se trató como influjo diabólico. Termina haciendo una reflexión sobre la histeria y sobre el hecho de que a las histéricas, como a las brujas antiguas, se les somete todavía en su época a suplicios tales como unas terapias brutales en las que intervienen, como antaño, el agua y el fuego.

En efecto, en el XIX, el siglo de la ciencia, la medicina y el progreso, la mujer salvaje tiene una máscara espectacular. El templo de este culto ambiguo es el hospital de la Salpêtrière, con sus 4.000 internas, y su inventor y gran oficiante el Dr. Charcot, antes de que la doma psicoanalítica de Sigmund Freud cambiara el alarido y la obscenidad de la histérica popular por el susurro de la paciente de diván. Feminidad e histeria fueron durante mucho tiempo términos peligrosamente cercanos. Hasta fines del siglo XIX, la histeria fue definida en los diccionarios como “temperamento femenino convertido en neurosis”. La Salpêtrière fue el mayor asilo de mujeres de Francia, desde enfermas desahuciadas a locas, prostitutas y criminales. En 1792 hubo una masacre de mujeres acusadas de estar implicadas en el complot revolucionario de las cárceles. Dentro del recinto fue abierto a principios del siglo XIX por el médico psiquiatra Philippe Pinel (1745-1826) lo que él llamó el “Asilo” para tratar de curar la alienación mental. En la Bibliothèque Charcot de la Salpêtrière hay un cuadro de Tony Robert-Fleury, *Pinel délivrant les folles de la Salpêtrière*, que en su estilo declamatorio y melodramático refleja el paso dado por el doctor Philippe Pinel en favor de las enfermas mentales del hospital. La gran aportación de Charcot fue aislar la histeria de otras enfermedades, separarla de la epilepsia, tratar de definirla científicamente y en lo posible capturarla en su imagería. Una vez por semana, los martes, tenían lugar las célebres “presentaciones” de las enfermas en el anfiteatro, que consistían en manifestaciones públicas de su salvajismo sin asideros, sus obscenidades y sus delirios pseudomísticos.



7. Tony Robert-Fleury, *El doctor Pinel liberando de sus cadenas a los alienados*, 1876, La Salpêtrière, Paris (*El salvatge europeu*, p. 96).

Charcot y sus ayudantes fotografiaron estos desahogos. Su interesante trabajo forma parte de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

El salvajismo de la histeria con su parafernalia de síntomas, representaciones, espectáculos y enigmas, tuvo su época y se aplacó, aunque la enfermedad, llámese como se llame en la clínica y el análisis, haya sobrevivido a Pinel, a Charcot y a Freud bajo otras formas y otros nombres. Después de la Segunda Guerra Mundial no quedaba ni huella de las histéricas al estilo de la Salpêtrière. A finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta el psicoanálisis había perdido su mordiente artístico surrealista y se había convertido para la imaginación popular en un instrumento de inserción social. Una de las primeras películas que trató directamente el problema de la histeria en relación con el psicoanálisis fue *Cat People* (La mujer pantera, 1942) de Jacques Tourneur; la segunda “psicoanalítica”, *Spellbound* (Recuerda) de Hitchcock, de 1945, aunque en ésta el “enfermo” era un hombre (Gregory Peck) y la psicoanalista una mujer (Ingrid Bergman, tutelada por su anciano maestro).

El cine creó con *La mujer pantera* un nuevo prototipo de mujer salvaje, que iba a gozar de gran éxito porque en ella se unían fantasías ancestrales y enfermedad mental, lo viejo y lo nuevo; y por otra parte la seducción femenina y el terror al sexo misterioso: el encanto humano, delicado y tierno, y la suprema bestialidad de la fiera. En la película, dirigida por Tourneur y producida por el culto y sutil

productor de origen ruso Val Lewton para la RKO, la protagonista es una joven serbia emigrada a Nueva York (Simone Simon). Está obsesionada por viejos mitos de su país –tradicionalmente tierra de “salvajes europeos” y de la mayor parte de los monstruos que alimentan nuestro imaginario gótico–, según los cuales existe un pueblo de mujeres gato que se convierten en felinos y atacan a su pareja cuando se sienten agredidas sexualmente o cuando sufren a causa de los celos.

Sin vello pero bestial, bestia sutil pero contundente en el ataque, hay una mujer felina en la literatura decimonónica cuyo eco resuena largamente. Nos referimos a la madre salvaje de la novela corta de Robert Louis Stevenson (1850-1894) llamada *Olalla*, cuya fama está oscurecida por el brillo de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Pero esta obrita es una verdadera joya dentro de la tradición de la mujer animal, que se enriquece en el siglo XIX con numerosas aportaciones cultas. Un oficial inglés herido en España permanece un tiempo curándose y reponiéndose en la mansión campestre de una familia atacada por un extraño mal, una especie de cansancio que ha hecho que sus últimos miembros degeneren. La familia se compone de la madre y dos hijos. El chico es muy hermoso, pero tarado. La muchacha parece gozar de plena salud, pero quién sabe. La madre es un ejemplar maravilloso de mujer salvaje. Extraordinariamente bella, es configurada por Stevenson como una gran gata o una pantera mansa. Pasa sus días en el patio siguiendo el curso del sol, tumbada o sentada sobre una piel o una alfombra, vestida con telas suntuosas y brillantes y sin hacer otra cosa que peinar su larga cabellera de color de cobre, como una gata lamiéndose el pelaje, o se distrae con los pájaros que vuelan rasando el patio. Está satisfecha, con un contento sin nubes, infrahumano. Sus grandes ojos dorados, como los de su hijo, casi carecen de mirada. El fascinado narrador la califica alguna vez de “boba”. Nada la altera. Sólo una vez sale de su océano de beatitud: cuando el huésped inglés, que se ha herido en una muñeca, le pide ayuda. Excitada por la sangre, se levanta como una fiera y, abalanzándose sobre él, le clava los dientes en la mano hasta el hueso. Cuando él se marcha para volver a la civilización, deja atrás con pesar esta camada romántica de inocentes salvajes españoles.

Fascinada todavía por el “enigma” de lo femenino, la vanguardia surrealista se ocupó de la Mujer desde el punto de vista de lo oscuro, lo salvaje, la histeria y el *amour fou*. Entre las muchas manifestaciones y resonancias de estos temas en la obra de los artistas, escritores y cineastas surrealistas, destaca especialmente por su limpidez la criatura femenina vegetal del surrealista belga Paul Delvaux. Las mujeres de Delvaux pasean desnudas, engalanadas con hojas y plantas como los antiguos salvajes, por calles desiertas, junto a caballeros trajeados de negro y con sombrero que fingen ignorarlas. Para el artista, esas dríadas de aspecto tierno e inofensivo son lo femenino natural, que suele ser desdeñado y temido incluso por el hombre contemporáneo.

La contestación contra la fantasía de nuestra cultura de considerar a la mujer más cercana a la naturaleza que el varón, parece venir del lado de la *Performance*,

del body-art y de la fotografía, que sirven de instrumento a las artistas para deconstruir esa Mujer irreal, sublime y salvaje, creada por la cultura y poner en su lugar los cuerpos vivos, singulares y de idéntica naturaleza que los masculinos, o bien tratar de superar su influencia utilizando como instrumentos el exceso y la caricatura. Cindy Shermann, fotógrafa americana nacida en 1954, es quien ha trabajado en esa dirección de modo más coherente, desde los años setenta del siglo XX, con sus fotografías sarcásticas en las que se traviste de personajes y figuras del arte muy codificadas, hombres y mujeres, y sus muñecas o maniqués aplastados y torturados, en un sentido diferente al de Hans Bellmer pero con resultados curiosamente parecidos.

EL SALVAJE INTERIOR

Uno de los avances más espectaculares de la cultura del siglo XX ha sido el descubrimiento del salvaje que todos llevamos dentro. Establecido el proceso de hominización de un modo satisfactorio, y divulgado en líneas generales el desarrollo de las primeras culturas humanas, hemos liberado al salvaje y lo localizamos no ya en el bosque o el desierto sino en nuestro interior. La antropología y el psicoanálisis no buscan al hipotético hombre salvaje primitivo y natural de Rousseau en un punto remoto pero real de la historia, o en el mundo exterior en contacto con la naturaleza, sino en el lenguaje y en una zona de nuestra mente donde se esconden y están latentes los deseos, las pulsiones y las emociones antiguas del individuo y quizá de la especie. Si es así, entendemos también que al proyectar nuestro salvaje sobre el Otro, intentamos librarnos del primero y tal vez apoderarnos del segundo como Robinson de Viernes. Pero demasiado sabemos, como hombres modernos, que ese Otro es el que ruge en nuestro interior y en definitiva debemos aprender a convivir con él en condiciones razonables, como hicieron los paladines medievales una vez superada su fase regresiva.

El arte, la literatura y el cine se hacen eco de ello y a veces se anticipan a los hallazgos de la ciencia. Las preocupaciones modernas sobre la identidad, la iniciación, el amor y la superación de los temores irracionales, tienen que ver con los temas medievales iniciáticos de la retirada al bosque del caballero enloquecido por la pérdida de su amada, y en ese sentido cabe identificar a Don Quijote, cuando imita con sus insensatas cabriolas el género de vida del joven noble Cardenio, retirado a vivir su locura de amor en soledad salvaje como los antiguos paladines. Pues si el avatar quijotesco en su conjunto es una parodia de los libros de caballerías y un desfase cronológico e histórico con la "realidad", también lo es cada una de sus partes, y la penitencia de Cardenio, que imita la de Amadís de Gaula en la Peña Pobre, constituye una mascarada neurótica antes que un ritual caballeresco. Don Quijote dará una vuelta de tuerca más a este pormenor, haciendo a su vez penitencia salvaje y grotesca en Sierra Morena.

Otros caballeros y damas salvajes traspasarán la línea de su época y pasarán al mito moderno bien como metáforas del sistema opresivo del Antiguo Régimen o

bien como figuras de un erotismo perverso y por eso mismo fascinante en su enormidad. El aristócrata salvaje, que cuajará popularmente en la figura del conde Drácula inventado por Bram Stoker inspirándose en la figura del príncipe cristiano de Valaquia Vlad Tepes IV el Empalador, tiene dos representantes excepcionales, más temibles que éste. No pertenecen al mito sino a la historia. Nos referimos a Gilles de Rais y Ersbeth Bathory. Ambos son hijos de una época de luchas brutales, soledad agreste en los castillos y escaso valor de la vida humana. En este contexto se alzan como salvajes titánicos, guerreros cuyas pasiones sólo pueden ser satisfechas con sangre joven, proporcionada por una camarilla degenerada e intrigante. Se parecen, aunque son muy anteriores, a los libertinos del marqués de Sade de *Los 120 días de Sodoma*, sumidos en su aislamiento misántropo, consumiendo cuerpos jóvenes y diezmando su propio territorio. La Bathory, andando el tiempo, perderá su estatuto de mujer salvaje demente y acabará convertida, en el cine de los años 70 en bella dominatrix lesbiana para mirones, con una excepción erótica pero digna desde el punto de vista artístico: la de los *Inmoral Tales* (Cuentos inmorales, 1974) de Walerian Borowczyk, donde la ogresa es interpretada por una joven Paloma Picasso.

El monstruo y el salvaje como metáfora de la parte oscura o animal del hombre aflora claramente en relatos y figuras que han tenido una enorme repercusión popular desde su creación. Continúan interesando en la actualidad gracias a su poder de encarnar algunos de los conflictos, nostalgias y carencias “salvajes” del hombre civilizado. Frankenstein, Tarzán, el hombre lobo, la mujer pantera, la mujer simio, héroes del cine, del comic, de la literatura *pulp*, han ayudado a generaciones de hombres y mujeres de todo el mundo a entender nuestras relaciones con los animales, con la violencia y con la muerte. Algunos de ellos pertenecen a la tradición del tema del creador y la criatura, pero sus resonancias no son ya teológicas sino que atañen a los enfrentamientos generacionales y a las querellas de género desde el punto de vista de la prepotencia del científico y el abandono del débil a su suerte sin proporcionarle los instrumentos de conocimiento necesarios para su desarrollo y su autonomía. El monstruo creado irresponsablemente por Victor Frankenstein y abandonado a su suerte, recuerda la protesta apasionada del hijo hacia el padre pero también de la mujer hacia la sociedad patriarcal, que la condena al salvajismo, es decir, a estar fuera de la esfera pública. No es de extrañar en una escritora como Mary Shelley, hija de Mary Wollstonecraft, que había refutado las ideas de Rousseau en relación con la mujer y la naturaleza en lo que puede considerarse el primer gran tratado feminista, *A Vindication of the Rights of Woman*, publicado en 1792. El cine de la Universal, al poner a disposición popular este mito moderno, entregó un instrumento de conocimiento útil para comprender la soledad del monstruo, su buen fondo pero también su odio y su capacidad de dar muerte a los niños, como los ogros salvajes de los cuentos. La fascinación de la monstruosidad acogedora y entrañable de la criatura de Mary Shelley ha sido puesta de manifiesto por Victor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973), donde



8. Scott Sidney: *Tarzán de los monos*, 1918 (*El salvatge europeu*, p. 102).

las niñas toman por la criatura de Frankenstein a un maquis, es decir, otro “salvaje”. La película de Erice se hace eco también de un film inglés exquisito: *Cuando el viento silba*, 1961 de Bryan Forbes, en el que unos niños confunden a un delincuente fugitivo con Cristo y lo esconden en el granero. El tema central de ambas películas es el de la inocencia protegiendo a los perseguidos, la complicidad de los débiles frente a la prepotencia de los fuertes hacia el presunto malhechor, y sobre todo la inolvidable aventura infantil de la pérdida del salvaje por la intervención de los adultos.

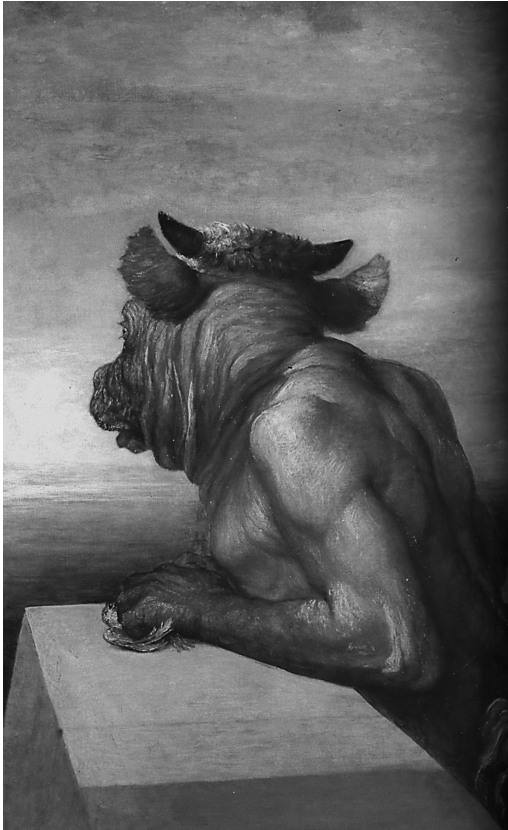
Tras la escisión del científico Victor von Frankenstein y la proyección exterior de su lado salvaje encarnado en su criatura, *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson ofrece otro instrumento para entender cómo funciona la criatura escindida y mal soldada que somos los hombres modernos, así como el tema romántico, tan querido por los expresionistas, del doble, del yo luminoso y la sombra, y la imposible separación de la parte mala, esa parte salvaje y animal que no conoce más norma que su deseo. Una de las primeras grandes películas sonoras de Hollywood es precisamente *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, 1931, dirigida por Rouben Mamoulian, cuya espléndida puesta en escena contribuye a expresar que el mal del que el doctor quiere librarse reside en el deseo sexual.

El hombre natural sin tacha, habitante de la jungla con la perfecta naturalidad de quien ha sido educado para ser un caballero y comportarse como tal, tiene su mejor representación imaginaria en el limpio y bondadoso Tarzán, hijo tardío de la fantasía occidental pero que ha impresionado con fuerza la imaginación de mu-

chas generaciones no sólo a través de la novela del americano Edgar Rice Burroughs *Tarzan of the Apes* (1914), sino también de los tebeos, series televisivas e innumerables películas de todas las épocas del cine, desde el mudo hasta *Greystoke, la leyenda de Tarzán el rey de los monos*, 1984, de Hugh Hudson, ésta última de pretensiones desmitificadoras y ciertamente menos ingenua que la mayoría. Si Rousseau hubiera conocido la saga de Tarzán, sin duda la habría aplaudido, porque su fascinación reside en que el personaje es un salvaje como él los concebía: sano, fuerte, solitario, sin necesidades, valeroso pero no pendenciero, en armonía con la naturaleza y amigo de los animales.

El reverso de Tarzán es el hombre lobo, que tiene lo peor de la naturaleza: la crueldad bestial que mata ciegamente, y la antropofagia. Es uno de los salvajes más desdichados, ya que siendo humano, se ve metamorfoseado sin poder controlar su mal. Y es también de los más antiguos: en el *Satyricon* de Petronio, el libertino Nicerote cuenta durante el banquete de Trimalción, un caso de licantrópía cuyos elementos están ya muy codificados. Las leyendas relativas a los hombres lobo y su aureola de terror se desarrollaron en la Edad Media en medios rurales, donde el daño y la pérdida de reses y niños era relativamente frecuente a causa del hambre invernal de lobos y otros animales salvajes. Hay también personajes que siendo reales han pasado a las leyendas de los *lobishomes* por sus crímenes brutales y su inocencia, porque los cometieron presa de un arrebato incoercible. Es el caso de Manuel Blanco Romasanta, llamado el hombre lobo de Allariz, que mataba mujeres para sacarles la grasa. Hay una película excelente sobre este personaje, de Pedro Olea, *El bosque del lobo*, 1970, que lo trata desde un punto de vista realista y desmitificador, como un enfermo desdichado. Paco Plaza ha dirigido una película sobre el tema, llamada *Romasanta. La caza de la bestia* (2004), interesante, más vertida hacia la ambigüedad de lo fantástico.

El hombre que se convierte en animal y el animal en hombre son fuente de mitos, leyendas y obras de arte. Una de las más antiguas que conocemos es la de Circe, la maga hija del sol y sobrina de la bárbara Medea. La Odisea cuenta que algunos compañeros de Odiseo se acercan al palacio de la maga en la isla de Ea donde habita, y son convertidos en animales, según su naturaleza e inclinaciones: leones, perros, cerdos, y llevados a las cuadras, rebosantes de bestias de origen humano. Odiseo recibe de Hermes un remedio –la hierba moly–, que previene los hechizos de Circe, se libra de la metamorfosis y permanece un tiempo con ella en feliz idilio como premio por haber sabido sortear la animalidad. Lo contrario ocurre en *La isla del Dr. Moreau* de H.G. Wells (1896). Esta novela filosófica, que pasa por ser de aventuras, proporciona una magnífica visión del los conflictos y terrores que, bajo la forma de monstruos salvajes semihumanos, asolan el alma del científico. El doctor Moreau vive como Circe en una isla, a la que hace llevar animales por su ayudante Montgomery. Allí, en un laboratorio conocido por mal nombre como La Casa del Dolor, las somete a operaciones quirúrgicas muy dolorosas para convertir su cuerpo en humano, y luego, como los resultados suelen ser insatisfacto-



9. George Frederic Watts, *El Minotauro*, 1885, Tate Gallery, Londres (*El salvatje europeu*, p. 66).

rios, las aleja de sí, enviándolas a vivir a una especie de inmunda colonia donde son adoctrinadas en una Ley, cuyos mandamientos se resumen en: no matarás y no comerás carne ni derramarás sangre. Las criaturas acabarán rebelándose contra el creador. Este tema ha fascinado al cine por sus posibilidades estéticas. La primera película que lo adaptó fue *La isla de las almas perdidas* de Erle C. Kenton, 1932, de la Universal, espléndida bajo todos los puntos de vista incluido el maquillaje de los hombres bestias. Ha tenido varios *remakes*, siendo muy notable el de John Frankenheimer de 1996, que hace hincapié en la guerra como supremo rasgo de salvajismo del hombre.

La mayor anomia, el más temible salvajismo es la de los muertos. Son objeto de las normas y de la ley, pero ellos mismos han escapado ya de las reglas de los vivos. Y cuando resucitan, llevan consigo ese total desprecio por lo civilizado, la falta absoluta de sentimientos, de patriotismo, de lazos familiares. Los *zombies* de la tradición haitiana por lo menos son sumisos y trabajan gratis en los ingenios

azucareros, pero los inaugurados por la película fundacional de Georges A. Romero, *La noche de los muertos vivientes*, 1968, personifican el monstruo total, el salvaje extremo, el caníbal sin la menor conciencia. Quizá por eso se los masacra también sin miramientos, porque constituyen una amenaza cuya forma humana es sólo una apariencia. La montería de vampiros con camionetas, fusiles de caza mayor, cables metálicos y toda la parafernalia bélico-venatoria que ha utilizado John Carpenter en *Vampiros* (1998) para arrancar a los muertos cimarrones del desierto de sus escondrijos y sacarlos a la luz del sol para que se abrasen, es una discutible manera de construir un juego salvaje, pero desde luego forma parte de manera ejemplar del imaginario norteamericano violento y enemigo acérrimo de la Otreidad.

La literatura y el cine han divulgado las grandes creaciones antiguas y medievales sobre el salvaje desde un punto de vista metafórico que atañe a la condición del hombre contemporáneo. El simbolismo y el surrealismo artísticos han mirado hacia el interior y han extraído de las mismas simas los miedos y las necesidades ancestrales. Desde el punto de vista estético de la creación de imágenes, por otra parte, las vanguardias han recurrido, para rejuvenecer el arte, al mundo figurativo de los pueblos aborígenes, gracias al cual han renovado el vocabulario pictórico. Los expresionistas vieron en el Museo Etnológico de Dresde, muy rico en escultura negra y oceánica, una fuente para cambiar la plástica y adoptaron formas de ver y de representar propias de los pueblos que antaño se habían tenido por salvajes, y Picasso se inspiró en el arte negro y en el ibero para renovar su acervo de ideas y de formas.

Pero el arte de los llamados primitivos, como el de los locos y los niños, no sirvió sólo como apoyo para una revolución de las formas sino también para profundizar en la expresión del hombre interior. A ello contribuyó la recuperación de los mitos salvajes de la cultura europea. Böcklin con sus sátiros y sus inquietantes criaturas marinas, Watts con su Minotauro encerrado en el laberinto de su propia bestialidad y otros muchos artistas contemporáneos, como Klee, han expresado de diferentes maneras pero con la misma intensidad, que el laberinto ya no es la morada del salvaje hijo de Pasifae sino una configuración de nuestra angustia, que a veces no necesita nada más que la carne del cuerpo desnudo de Lucien Freud para revelarse.

El fin del siglo XX ha añadido al imaginario de la cultura popular una criatura quizá latente en otras épocas pero que ahora ha hecho eclosión con fuerza: la del mal salvaje convertido en estrella del mal. Ya no sabemos quién es Prometeo encadenado, pero sí el salvaje desencadenado. Hannibal Lecter, dotado de lo mejor de la cultura y de la inteligencia, y psicópata, es decir, carente de conciencia, capaz de comer carne humana porque siente que está por encima de las viles normas de una sociedad a la que desprecia. Esta marioneta no es una sadiana máquina de triturar los prejuicios religiosos o morales, ni se mueve por planteamientos ideológicos revolucionarios como los de Pasolini en *Porcile* (1969) (“He comido carne hu-

mana, tiemblo de alegría”, dice el airado Pierre Clementi), sino por pura y brutal maldad, como el capitalismo en su fase autofágica y coprófaga. En su caso no hay explicaciones clínicas ni rechazo social ni resentimiento. Frente a la conmisericordia que provocan psicópatas enfermizos como *M., el vampiro de Dusseldorf* de Fritz Lang, o Norman Bates en *Psicosis* de Hitchcock, el perverso Hannibal despierta o trata de despertar una admiración que indica que la conciencia ya no es una conquista sino algo molesto de lo que hay que desprenderse. Más listo, frío y autosuficiente que nadie, el Dr. Lecter lo ha logrado. El salvaje blanco se mueve como pez en el agua en la aldea global.

El salvaje imaginado por los europeos desde la época clásica y aun antes, nunca existió, pero lo importante es que los europeos lo imaginaron y se sirvieron de su fantasma para subyugar a otros hombres y mujeres, identificándolos como anómicos, es decir, seres sin reglas, sin leyes, sin humanidad. Existe el peligro, cada vez mayor, de que la historia se repita, no ya en Europa o en continentes y países a conquistar para explotarlos, sino en el complejo entramado de corrientes migratorias y tensiones entre partes del mundo con distintos niveles de vida: un mundo de ricos frente a un mundo de salvajes. La tentación de presuponer salvaje, sin ley ni conciencia y por tanto no del todo humano, al extranjero, al emigrante o al enfermo, es hoy mayor que nunca. Como también lo es el peligro de la barbarie, que no produce sólo “otredad”, sino guerra y depredación.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA, R. (1992): *El salvaje en el espejo*, Era, México D.F., 1992.
- BARTRA, R. (1997): *El salvaje artificial*, Era, México D.F., 1997.
- DE AZÚA, F. (1983): *La paradoja del primitivo*, Seix Barral, Barcelona.
- DELEUZE Y GUATTARI (1981): *Mil mesetas*.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1982): *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris.
- EL SALVAJE EUROPEO, catálogo de la exposición del CCCB (Barcelona, 18.2-23.5.04) y del Centro Cultural de Bancaja (Valencia, 16.5-29.8.2004), Barcelona-Valencia, 2004.
- FIEDLER, L. (1978): *Freaks, Myths and Images of the Secret Self*, Simon and Schuster, Nueva York.
- HALS GLYSETH, Ch. y TOVERUD, Lars O. (2001): *Julia Pastrana. The Tragic Story of the Victoreian Ape Woman*, Sutton Publishing, London.
- KRISTEVA, J. (1980): *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris.
- MALSON, L. (1964): *Les enfants sauvages. Mythe et Réalité. Suivi de Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron*, par Jean Itard, Paris, Union Générale d'Éditions.
- PANOFSKY, E. (1985): *Estudios sobre Iconología*, Alianza Editorial, Madrid.
- PEDRAZA, P. (1986): *La Bella, enigma y pesadilla*, Tusquets, Barcelona.
- PEDRAZA, P. (1999): *Máquinas de amar*, Valdemar, Madrid.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1999): *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid.