

## **Malaltia, religió i art primitiu<sup>1</sup>**

Estela Ocampo

La concepció de la malaltia que té la cultura occidental, com tantes altres idees fonamentals, té el seu origen en els grecs. Van ser els filòsofs presocràtics els qui per primera vegada van despullar la malaltia de les seves connotacions sobrenaturals i la van explicar per causes naturals que variaven segons fossin les premisses dels seus sistemes. El gir, radical, suposava que la malaltia era un procés natural, que només podia entendre's en el si del discórrer de la vida normal dels individus. La salut era un equilibri perfecte de ment i cos amb la naturalesa, la malaltia un desequilibri que havia de ser corregit tenint en compte les causes que ho provocaven. Des del segle VII a.C. els grecs es van esforçar a establir un pensament racional sobre la malaltia, allunyat de les visions màgiques i religioses de les civilitzacions que els van precedir o que els eren contemporànies. La recerca d'un sistema objectiu i coherent de la naturalesa guiava els passos de Tales, Alcmeó, Empèdocles i Demòcrit. Hipòcrates heretarà la concepció pitagòrica de la semblança i intercanvi entre els equilibris del cos humà i l'harmonia de l'univers; sobre la base de la teoria d'Empèdocles dels quatre elements constitutius del món construirà la seva teoria dels quatre humors i els quatre temperaments i basant-se en Heràclit concep la idea que la malaltia segueix uns ritmes definits i que per tant és predictable<sup>2</sup>. La catarsi platònica i aristotèlica, un procés de purificació, no es dirigeix a la malaltia concebuda coma pecat, a la manera de moltes civilitzacions preclàssiques, sinó a corregir una desviació de l'ordre natural.

Entre els pobles primitius la malaltia no és mai “natural”, si per això entenem que es produeix per alguna causa d'ordre biològic –un desequilibri fisiològic produït per un mal funcionament de l'organisme, l'atac reeixit d'algun microorganisme– com estem acostumats a concebre la malaltia en la cultura occidental moderna. Per als pobles primitius, de manera marcadament diferent, la malaltia sempre té una causa fora del natural – naturalesa que, per altra banda, no pot concebre's separadament del sobrenatural o el mític– , sempre està causada per un ésser, evidentment maligne, l'acció del qual es manifesta amb aquest desequilibri que és la malaltia. Hi ha un ordre que excedeix el pròpiament humà que entra en joc quan es produeix la malaltia i que per això reclama la presència d'un individu capaç d'intervenir amb les forces sobrenaturals, el xaman. En aquest sentit, no és gens sorprenent

---

<sup>1</sup> Publicat a *Humanitas. Humanidades mèdicas*, Barcelona, octubre-desembre 2003, volum 1, número 4.

<sup>2</sup> Sendrail, Marcel, *Historia cultural de la enfermedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pàg.108 y 112.

que en tots els pobles primitius el “metge”, l'individu encarregat de portar a terme una curació entesa com a procés que restablirà l'equilibri perdut, que tant afecta a l'esperit com al cos, sigui també el xaman. Ell posseeix el coneixement de les herbes, substàncies i procediments guaridors, però molt més important que això, té la possibilitat de manejar les forces, benèfiques i malèfiques, posades en joc en el procés de la malaltia. Podrà neutralitzar els efectes malignes produïts per alguna força espiritual negativa mitjançant els rituals necessaris i alhora podrà canalitzar adequadament les forces positives per a poder anul·lar els efectes malèfics. Això suposa dir que per a la mentalitat primitiva la malaltia es troba en el centre mateix de les creences religioses, i la religió i la cosmologia són l'àmbit en el qual el duo salut-malaltia troben el seu desenvolupament i la seva explicació.

A aquesta primera relació entre malaltia i religió n'hem de sumar una altra, summament important, la de l'art. Aquest àmbit de producció d'objectes rituals, que nosaltres, els occidentals, anomenem art per extensió de la nostra pròpia manera d'organitzar l'activitat estètica, està en directa interrelació amb la cosmovisió. En l'art primitiu tradicional, és a dir aquell que ha estat concebut per a complir funcions dintre de la societat tribal i no com objecte de contemplació estètica, la vinculació amb la religió, amb mites, ritus i sistemes de creences, és el seu element definitori. La religió i la cosmologia proporcionen les formes, els significats i les pautes a les quals han de respondre els objectes, totalment imbuïts d'una concepció tradicional ancestralment arrelada. En aquest sentit, l'art depèn de l'àmbit religiós. Però, recíprocament, la religió, fonamentalment per al ritual però no solament per a això, necessita de l'art. Ho necessita com a mediador entre les forces sobrenaturals i els éssers humans, i també ho necessita per a expressar, per a fer visibles i comprensibles els preceptes religiosos, els mites fonamentals de la cultura, les regles que fan a la comunió del grup.

Així, ens trobem amb una tríade fonamental malaltia-religió-art tan inextricablement unida que és impossible de separar sense trair profundament la manera de pensar dels pobles primitius.

Una sèrie d'objectes d'art primitiu, perturbadors per a la mirada occidental des del moment en el qual van ser coneguts, els “fetitxes” –anomenats *nkisi* entre molts dels pobles congolesos que els produeixen– sintetitzen particularment bé aquestes relacions que abans enuncïàvem. I probablement per aquesta concentració de significats que toquen tan de ple a l'esperit humà –la malaltia amb la seva càrrega de dolor i sofriment, i el seu temut desenllaç, la mort, però també la consciència de l'existència del mal– han exercit sempre sobre els europeus una particular atracció, barreja de fascinació i repulsió. Recordem tan sols la

fotografia de la biblioteca de Guillaume Apollinaire<sup>3</sup> amb la seva escultura de fetitxe en primer pla (foto 1) o l'obra de Bruce Conner *Cross* (1961) que reelabora les característiques formals –i significatives?– d'aquest tipus d'objecte (foto 2).

Els *minkisi*, plural de *nkisi* en llengua kongo, cultura a la qual pertanyen la majoria d'aquest tipus d'objectes que es troben en els museus, són escultures antropomorfes, de vegades de considerable grandària –més d'un metre d'altura– recobertes de múltiples matèries: claus, cordes, ulleres, banyes, el tipus de petxina anomenada caurí, fang, que posseeixen un buit central, a manera de llombrígol, en el qual solen trobar-se substàncies o objectes guaridors –“medicines” – mitjançant les quals el xaman portarà a terme els seus rituals. (Il 3). Aquests rituals poden comportar des de pocs minuts fins a diversos anys, es realitzen en espais especials i suposen un complicat conjunt de cançons, danses, prescripcions de conducta, que necessiten, a més del *nkisi* que és l'objecte central, d'instruments musicals, dansaires i participants del ritual, vestits, pintures corporals. Els *minkisi* que trobem en els museus occidentals van ser col·leccionats en la seva majoria entre el 1885 i el 1920, i com que cridaven més l'atenció les escultures que eren marcadament antropomòrfiques, aquestes predominen sobre les d'un caràcter més abstracte. Durant el període colonial la força de l'església i de l'administració va combatre aquest tipus d'objectes, la qual cosa ha portat com a conseqüència que segueixin usant-se però sense els rituals espectaculars i l'art dramàtic que els acompanyava en el passat.

El poder del *nkisi* conjura un ampli espectre de desgràcies, totes unides pel fil conductor de les forces malèfiques en acció: una malaltia, un robatori, un crim sense resoldre o una mort atribuïda a un malefici. El *nkisi* posseeix poderoses “medicines” que són d'ordre diferent segons el domini en el qual té poders i inclouen argiles i altres terres associades amb els morts, objectes que es refereixen metafòricament a la classe de poders que s'invocaran i altres materials que evoquen els efectes que es desitja que produeixin aquells poders<sup>4</sup>. Podríem dir en termes molt generals que existeixen dues classes de *minkisi*: els que realitzen una activitat punitiva amb aquells que han portat a terme una acció dolenta o un malefici i els que afavoreixen la prosperitat del grup i la fertilitat de dones i cultius. És de destacar que el poder curatiu del *nkisi* va associat a la seva capacitat punitiva, és a dir a la idea que si hi ha una malaltia –un desequilibri– ha de produir-se un càstig perquè l'equilibri sigui restablert. L'extremadament atractiva figura *nkisi* ( foto 5) té uns trets formals una poc inusuals i de gran

---

<sup>3</sup>VVAA, *Primitivism in XXth Century Art*, New York , Museum of Modern Art ,1984, p.312.

<sup>4</sup> VVAA, *El museo Tervuren. Obras maestras del Africa Central*, Munich-Nueva York, Prestel-Verlag, 1996, pàg. 143.

bellesa: la seva postura, amb el cap girat en comptes de l'acostumada frontalitat, els seus grans ulls oberts i la pintura que duu la seva cara, vermella i negra a meitats. La llengua fora probablement al·ludeixi al fet de llepar medicines, que formava part del ritual. Les seves costelles marcades, un element representatiu que no és freqüent en aquest tipus de figures, podria al·ludir a la malaltia anomenada entre els kongos *lubanzi*, que engloba a la pneumònia i altres trastorns respiratoris. L'al·lusió metafòrica a la malaltia està associada formalment amb el caràcter punitiu, atès que els colors vermell i negre amb els quals està pintada la cara són signes d'amenaça.

L'àmbit de la malaltia amb el qual està relacionat el *nkisi* és polivalent, perquè tant serveix per a guarir-la com per a produir-la. Així, de la mateixa manera que podem interpretar que el *nkisi* abans comentat servia per a guarir les malalties respiratòries, n'hi ha altres, com l'anomenat *Mungundu*, el nom del qual deriva del d'un ocell el crit del qual sembla un esbufec, que s'utilitzava per a causar a l'enemic trastorns respiratoris<sup>5</sup>. Un cas similar és el de la figura *mbuunduka* (foto 5)<sup>6</sup>, probablement protector de la casa i dels camps de mandioca si s'ha de jutjar per les petites bosses que duu al voltant del coll. Està realitzat amb la fusta de *n-hala*, un arbust de la sabana amb llegums tòxics. La figura, amb una panxa exageradament prominent, duu petites flautes de fusta penjades del collaret, cinc nusos de Möbius de fina fibra de liana, claus de coure en sèries de tres al cap i un orifici en el crani on segurament hi havia una arma ritual de defensa. Si a tot això li sumem la toxicitat de la fusta amb la qual ha estat realitzada comprem el seu caràcter ritual ofensiu i defensiu alhora. És molt probable que s'utilitzés com un poderós protector contra els trastorns abdominals, però que, alhora, pogués produir afeccions abdominals mortals, com suggereix la seva prominent panxa.

Però la malaltia, com podem suposar pels procediments rituals que es posen en pràctica per a la seva curació, no afecta solament al cos, sinó fonamentalment a l'esperit. Els símptomes físics són tan sols la manifestació del que ha ocorregut amb l'ànima del malalt. Un text Kongo contemporani<sup>7</sup> narra que un endeví havia revelat que l'ànima d'una persona malalta havia estat capturada pels morts, que se l'havien endut al bosc on residien. El xaman havia assegut al malalt en una estora, al costat d'un clot ple d'aigua, al costat del qual havia deixat la seu *nkisi* mentre ell anava al bosc a buscar l'ànima. Una làmina reproduïda en el llibre d'un viatger del segle XIX (foto 6), titulada "consulta d'un malalt" reproduïx una escena

---

<sup>5</sup> *Op.cit.*, pàg. 144.

<sup>6</sup> *Op.cit.*, pàg. 153.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pàg. 146.

similar, amb la següent llegenda: “l’homme de l’art, en arrivant près du malade, pose un fétiche devant celui-ci (généralement une sculpture en bois représentant un homme ou une femme). Quoique cette statue soit grossièrement exécutée, il n’y manque jamais les détails anatomiques intimes. Puis le médecin bariolé de blanc danse une sarabande désordonnée autour du malade, et se fait montrer le siège du mal. Après un court massage, le docteur ne manque jamais de retirer du membre malade une éclisse ou un fragment d’os qu’il avait eu soin de dissimuler dans une de ses mains. Le malade ne manifeste aucun étonnement de se voir retirer un corps étranger de sa jambe ou de son ventre, sans incision apparente, et – ce qu’il y a de bien curieux- neuf fois sur dix il se dit guéri!”<sup>8</sup>

La mirada d’un europeu del segle XIX evidencia els prejudicis amb els quals s’enfronta al fet que descriu: l’escultura està “grollerament realitzada”; li sorprèn que l’escultura, tot i que els seus trets siguin esquemàtics, dugui la indicació sexual que ell interpreta en sentit individual com a “detalls anatòmics íntims” quan es tracta en realitat d’una determinació genèrica del masculí o el femení, segons quin sigui l’esperit al qual s’invoqui; la dansa és “desordenada”, quan en realitat tots els elements rituals presents en el procés estan curosament reglats. Però més enllà d’això, la descripció de l’acte ritual demostra la relació existent entre el ritual de curació realitzat pel xaman, el mitjà que utilitza –l’escultura– i l’extracció d’allò que envaint el cos del malalt – la materialització del malefici exercit sobre ell– permet la curació.

La malaltia és un procés complex que pertoca a tot l’individu, substància material i espiritual, i en el procés de curació entren en joc multitud d’elements rituals que tenen a veure amb el sobrenatural però també amb l’art, doncs els *nkisi* i les màscares que els acompanyen, així com els utensilis rituals que utilitza el xaman per a la curació pertanyen a l’ordre de la més acurada i bella escultura. Cadascun d’ells respon als estilemes de la cultura i són curosament tractats estèticament, tant tècnicament com formal. No obstant això, hem de tenir sempre ben present que si bé els pobles que produeixen els *nkisi* aprecien les figures estèticament belles, la seva efectivitat no depèn d’això. Els elements màgics que amaga en el seu interior, que interactuen quan el *nganga* (remeier màgic) els posa en acció segons una fórmula ritual, són el seu principal valor. A més, la força d’acció del *nkisi* depèn de la reputació personal del *nganga*, juntament amb les fórmules rituals que posarà en joc. De tal manera que els Kongo consideren que l’autor del *nkisi* no és l’escultor sinó el xaman que li atorga el seu poder. Ara

---

<sup>8</sup> Binger, “Du Niger au Golfe de Guinée”, *Le Tour du Monde*, 1891.

bé, sense la intermediació artística tot el procés no podria portar-se a terme, i per això podem considerar que l'element estètic no és, ni de bon tros, accessori sinó que forma un conjunt inseparable de l'objecte. L'escultor i el *nganga* són ambdós responsables de que el *nkisi* prengui vida com a escultura i com a fetitxe operatiu. El procés s'inicia quan s'encarrega una escultura a la qual l'escultor donarà la seva forma. Ja en la formalització sol intervenir l'element religiós, ja que els esperits poden aparèixer-se als escultors mitjançant el somni o el tràngol per a indicar-los en quines formes volen encarnar-se. L'escultor, llavors, ha de traduir-les en l'escultura per a possibilitar que l'esperit es faci present i actiu. Les formes, l'element estètic, és el mitjà triat per a la comunicació entre les divinitats i els homes<sup>9</sup>. Una vegada realitzada l'escultura aquesta ha de ser duta al *nganga* que realitzarà la transmutació a *nkisi*, adjuntant-li les medicines invisibles situades en la cavitat realitzada en el pit, el llombrigol o de vegades en el cap, i elements tals com claus, ulleres, cordes, fang, etc. El *nganga* completa el treball de l'escultor assignant-li al fetitxe, mitjançant l'acumulació de matèries i pel nom que li donarà en el moment de la seva consagració, una funció pròpia. El seu treball, d'ordre ritual, atorga una potència d'acció a l'escultura, però també la completa des del punt de vista formal, perquè solament estarà acabada quan la matèria adjuntada la cobreixi, de vegades totalment. Però el procés de completesa de l'escultura està en gran part prefixat per les formes que l'escultor ha donat a la seva obra, de manera que escultura i poder ritual, cos i ànima, estan íntimament relacionats i es necessiten inextricablement.

Algunes malalties afecten d'una manera particular al grup ja que excedeixen en la seva transcendència l'àmbit individual. És el cas, per exemple, de les malalties que actuen sobre la fertilitat i la procreació, que són fonamentals per a la supervivència del grup. És per això que existeix una gran quantitat d'escultures de maternitat, l'aspecte de les quals –una mare amb el seu fill– (foto 7) no ha de dur-nos a engany per comparança amb les maternitats occidentals. No es tracta de cap manera d'una representació de la relació mare-fill, en termes personals i fins i tot sentimentals, sinó de figures que tenen per objecte afavorir la fertilitat i, encara més, prevenir o combatre les malalties de la gestació i del part. La figura femenina (foto 8), que pertany a un tipus molt representat entre els Luluwa de Zaire, pel seu pentinat, la seva indumentària, el seu tatuatge i la seva ornamentació pot deduir-se que pertanyia a una classe elevada. Aquestes figures no representen “dones”, de la mateixa manera que no representen “maternitats”, sinó que anaven associades a un culte a la fertilitat que s'ha portat a terme fins

---

<sup>9</sup> Tobia-Chadeisson, Michèle, *Le fétiche africain. Chronique d'un malentendu*, Paris, l'Harmattan, 2000, pàg. 217.

a temps molt recents. Quan una dona perdia successius embarassos per avortaments o mort del bebè ja nascut, se suposava que estava actuant algun malefici i es demanava consell a l'endeví. Aquest en general recomanava a la dona que s'iniciés en el culte *bwanga bwa cibola* que consistia en què a partir del vuitè mes d'embaràs la dona havia de seguir una sèrie de prescripcions i prohibicions fins a després del part: havia d'abstenir-se de tenir relacions sexuals, menjar solament farinetes de mandioca i beure aigua estancada d'una bassa o llacuna. Temporalment, a més, havia de viure retirada en una casa en el límit del poblat. Després d'aquest breu període d'aïllament era rentada ritualment amb aigua de pluja i rebia una o més escultures. Es tractava d'escultures antropomorfes femenines, de vegades remarcant l'embaràs i altres amb un nen. El propòsit d'aquestes figures, de veritable bellesa, era protegir la vida en gestació i assegurar que el nounat fos l'encarnació d'un avantpassat difunt. Es guardaven al costat del llit de la dona, dintre d'una cistella, i de vegades la dona duia a sobre del seu cos petites estàtues d'aquest tipus. Les figures de gran grandària s'exhibien cada lluna nova perquè les banyés la seva fèrtil llum atès que és bastant universal la idea que la lluna té un poder sobre la gestació. Una característica que fa que aquestes escultures siguin particularment belles és la seva patina brillant, resultat de ser fregades cada dia amb una barreja d'oli, terra vermella i caolí. Una vegada nascut el bebè, se li aplicarà el mateix bany. El caràcter intermediari de l'escultura en el procés és evident perquè és un element imprescindible en aquests cultes d'invocació de la fertilitat, de prevenció i de curació de la malaltia. Una malaltia que el grup necessita conjurar eficaçment –per això existeix un ritual precís– donada la seva transcendència per al futur, tant real en la successió de les generacions, com en el simbòlic en tant que encadenament dels avantpassats amb els vius.

A més de la relació individual – fins i tot amb repercussions socials, com és el cas de la infertilitat– entre malaltia i ritual existeix una dramatització de la malaltia en sentit abstracte portada a terme en determinats rituals i que es refereix al concepte, desenvolupament i curació de la malaltia. La màscara *Mbangu* d'art pende, de Zaire<sup>10</sup>, (foto 9) una veritable obra mestra de l'art primitiu, representa l'embruixat que balla al so de la cançó “mirem (incapaços d'ajudar), els bruixots li han embruixat”. Els trets formals de la màscara al·ludeixen clarament a la malaltia: la divisió en una zona blanca i l'altra negra fa referència a les cicatrius d'algú que ha caigut en el foc a causa de l'epilèpsia o d'un altre estat patològic. La parpella negra té signes de verola i la cara és notòriament asimètrica –la qual cosa li confereix gran part del seu

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pàg. 159

suggeriment estètic– , torta i estirada cap avall a causa de una paràlisi del nervi facial. El malalt-embruixat representat pel dansaire duu, a més de la màscara, un gep de la qual surt una fletxa, que representa les fletxes invisibles i simbòliques que llança el bruixot quan està realitzant el seu malefici. La metàfora representada pel dansaire emmascarat i la fletxa al·ludeix a la causalitat malèfica de la malaltia que cau sobtadament sobre el damnificat sense que aquest pugui defensar-se. De vegades l'emmascarat duu un arc i fletxes, significant amb això que intenta combatre la font de la seva desgràcia. Sota la seva vestimenta duu les campanes de fusta que solen tenir els gossos de caça, que amb el seu so buit recorden la lluita a vida o mort que simbòlicament s'està portant a terme. El dansaire és ritualment el caçador que busca al causant del seu mal-malaltia i el caçat, aquell que ha estat atrapat pel malefici. Si no duu arc i fletxes l'emmascarat se sosté sobre un bastó per a indicar la seva debilitat física. En aquesta dansa ritual estan presents, simbòlicament sintetitzats, els elements claus en la concepció primitiva de la malaltia. El dany, com ja hem dit, sempre és causat per un malefici, intencionadament i la seva manifestació és la malaltia, amb la seva simptomatologia física, però també amb el seu dolor espiritual. L'àmbit en el qual es desenvolupa aquest drama és el ritual, amb tots els elements estètics que ho acompanyen: en primer lloc la màscara escultòrica, però també els vestits, la dansa, la música, el recitat. Un àmbit de conjur, d'expressió dels continguts simbòlics de la malaltia a través de l'art però també d'intent de domini de les forces en joc.

El cap d'home malalt, yoruba de Nigèria<sup>11</sup> (foto 10), expressa els termes de la malaltia en funció d'uns trets abruptament distorsionats: un ull extraordinàriament sortit de la seva òrbita i l'altre buit, el nas i la boca completament de costat en un rostre marcadament asimètric. Com en el cas anterior, la distorsió física i l'asimetria li confereixen el seu atractiu estètic alhora que simbolitzen metafòricament la malaltia en termes absoluts, abstractes.

La magnífica màscara pende *mbuya*, màscara de malaltia, va ser introduïda per William Rubin en el context del primitivisme en la seva anàlisi del quadre de Picasso *Les demoiselles d'Avignon*<sup>12</sup> (foto 11)). És un cas certament interessant des del punt de vista conceptual, perquè formalment la màscara pende és molt similar a la cara, convertida en una màscara, del personatge femení assegut d'esquena en primer plànol del quadre de Picasso. L'asimetria del rostre tan evident, el nas completament desviat cap a un costat, els ulls col·locats en diagonal

---

<sup>11</sup> VVAA, *Africa Magia y Poder. 2500 años de arte en Nigeria*, Barcelona, La Caixa, 1998, pàg.149.

<sup>12</sup> Rubin, William, "Picasso", *Primitivism in XXth Century Art*, New York, Museum of Modern Art, 1984, pàg.241-343.



a diferent altura, la petita boca també desplaçada cap a un costat i col·locada verticalment... sembla com si Picasso hagués tingut a la vista la màscara africana (foto 12). I, no obstant això, és impossible que Picasso hagués conegut aquesta peça, inexistent en aquesta època en el Museu del Trocadero –inexistent encara avui–. Fins i tot és pràcticament impossible que Picasso hagués conegut alguna de les màscares de malaltia, caracteritzades, com hem vist, per les seves deformacions extremes. El punt de contacte, per contra, sembla provenir de diversos aspectes significatius i no formals. En l'època que Picasso està pintant *Les demoiselles d'Avignon* sofreix una profunda impressió quan entra en contacte amb les obres d'art africà del Museu del Trocadero. En una entrevista amb A. Malraux<sup>13</sup>, diu: “Per mi les màscares no eren solament escultures. Eren objectes màgics... intercessores... contra tot – contra el desconegut, els esperits malèfics... Eren armes, per a impedir que la gent fora dominada pels esperits, per a ajudar-los a alliberar-se”. La seva percepció, tot i que fos intuïtiva, del valor “guaridor” d'algunes d'aquestes escultures és sorprenent i està inclosa, sens dubte en la seva realització de *Les demoiselles d'Avignon*, a la qual ell posteriorment va caracteritzar com “la meva primera pintura exorcista”.

Però les similituds significatives entre les “màscares de malaltia” africanes i el tractament del personatge en primer plànol del seu quadre són encara més precises. Steinberg, en un article que constitueix ja un text imprescindible per a l'anàlisi *Les demoiselles d'Avignon*<sup>14</sup>, va sostenir que el quadre, lluny de ser una pura elaboració formal iniciadora del cubisme, com havia estat considerat fins al moment, posseïa un fort contingut sexual que sintetitzava tant l'experiència vital de Picasso com els seus grans fantasmes. Tal i com es veia clarament si se seguia el procés creatiu de Picasso a través dels esbossos del quadre –que incloïen un mariner, un estudiant de medicina i una calavera– l'escena del bordell del carrer d'Avinyó era la *dramatis* escena del particular univers picassià entorn de la dona, tan desitjada com temuda. L'escena va ser finalment protagonitzada exclusivament per les prostitutes amb rostres pintats com si fossin màscares africanes, considerades per Steinberg com a pura energia sexual, la imatge de la força vital. Comentaristes posteriors, seguint el camí obert per Steinberg, han completat la seva interpretació agregant l'aspecte temut i temible de l'escena, la seva vessant tanàtica: la irrupció en aquest marc significatiu de desbordament sexual, del fantasma, de la malaltia, la sífilis. Picasso sempre la va témer, atès que era una malaltia letal, i la va considerar el costat

---

<sup>13</sup> Malraux, André, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, pàg. 18.

<sup>14</sup> Steinberg, “The Philosophical Brothel”, *Art News*, 1a. Part setembre 1972, pàgs. 22-29 y 2a. Part octubre 1972, pàgs. 38-47.

fosc de la relació amb la prostitució, que va freqüentar durant diversos anys. Aquest aspecte temut, sinistre, estaria sintetitzat en els personatges masculins: el mariner, una icona de la relació de l'home amb la prostitució i del risc de contreure la malaltia, el metge, aquell que podria guarir-la, i la calavera, obvi símbol de la mort, després desapareguts de la versió final. Potser precisament perquè eren una de les claus evidents d'accés al significat profund de l'obra.

Però existeix un altre nexa d'unió entre la "màscara de malaltia" africana i *Les demoiselles d'Avignon*. El 1902 Picasso va realitzar diverses visites a l'Hôpital Saint-Lazare per a estudiar les figures, particularment els rostres, de prostitutes que estaven sent tractades de sífilis. La ceguesa i la profunda distorsió que es produeix en el rostre que Picasso va estudiar en aquestes malaltes poden molt bé haver estat trets formals que va utilitzar per a conformar la seva particular "màscara de malaltia" del personatge femení assegut. Trets distorsionats produïts per malalties letals que sens dubte estan recollits també en les màscares de malaltia africanes.

*Les demoiselles d'Avignon*, desvestida en la seva versió final dels seus continguts icònics més evidents, es converteix en un exorcisme contra la mort, aspecte de fonamental importància en la psique de Picasso, que segons refereixen gran nombre de testimoniatges tenia terror a la mort. De la mateixa manera que la màscara *Mbuya* expressa de forma abstracta la idea de la malaltia i la mort o la invalidesa que comporta, i la inclou en l'àmbit del religiós per a poder, mitjançant el conjur, restablir l'equilibri de la vida..

### Bibliografia

Malraux, André, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974

Rubin, William, "Picasso", *Primitivism in XXth Century Art*, New York, Museum of Modern Art, 1984

Sendrail, Marcel, *Historia cultural de la enfermedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983

Sigerist, Henry, *Civilización y enfermedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987

Steinberg, "The Philosophical Brothel", *Art News*, 1a. Parte septiembre 1972, pp 22-29 y 2a. Parte octubre 1972, pp 38-47

Tobia-Chadeisson, Michèle, *Le fétiche africain. Chronique d'un malentendu*, Paris, l'Harmattan, 2000

VVAA, *Africa Magia y Poder. 2500 años de arte en Nigeria*, Barcelona, La Caixa, 1998

VVAA, *El museo Tervuren. Obras maestras del Africa Central*, Munich-Nueva York, Prestel-Verlag, 1996