

José María Herrera

VIDA DE PINTORES
(EXPULSADOS DEL PARAÍSO)



Benalmádena, Málaga, 2026

Cada generación se siente destinada a rehacer el mundo. La mía sabe que no lo conseguirá. Su tarea quizá sea más grande. Consiste en impedir que el mundo se deshaga.

ALBERT CAMUS

D E S E
S P N E Z R
A N Z A

0



A modo de prefacio

En el invierno de 1943, Alvisè Contarini, entonces un joven de veintitrés años, fue confinado por los alemanes en un campo de prisioneros junto a otros miembros de la tropa al mando del general Nasi. El desembarco angloamericano en Sicilia, la detención de Mussolini por orden del rey Víctor Manuel III y el nombramiento como presidente del Consejo de Ministros de Italia del mariscal Badoglio, a cuyo cargo quedó la capitulación de Italia, convirtió a los antiguos aliados en enemigos. El trato dado por el ejército del Reich a los militares italianos con los que hasta meses antes habían compartido los esfuerzos de la guerra fue espeluznante y muchos de ellos, considerados traidores, murieron de mala manera. Aunque no hay noticias fidedignas sobre aquel período de la vida del musicólogo veneciano, se sabe que logró escapar antes de la conclusión definitiva de la guerra y que cuando llegó a su ciudad natal, poco después de que los americanos lanzaran sobre Japón la bomba atómica, tenía ya en mente la idea de renunciar a

cualquier actividad pública, incluida la académica.

Consciente de que el principal reto del presente sería reestructurar la visión occidental del mundo en relación con los terribles acontecimientos ocurridos y que en ese proceso tenían todas las de perder los defensores de la tradición que Hitler y Stalin trataron de destruir con el pretexto de crear un nuevo mundo para un nuevo hombre, optó por replegarse en su interior y contentarse con disfrutar de las ventajas que le proporcionaba su desahogada posición. La civilización avanzaba en dirección al abismo y él no estaba dispuesto a acompañarla.

Quienes derrotaron al totalitarismo parecían no ver que lo peor de él perduraba en el sistema soviético, un régimen que resultaba ser al mismo tiempo imperio y campo de concentración, y en el estilo confitado de una ciencia presuntamente neutral que, con la excusa de trabajar en beneficio de la humanidad, no cesaba de engendrar armas capaces de aniquilarla. "La degradación de la posición del científico de trabajador y pensador libre a marioneta moralmente irresponsable al servicio de la industria se ha desarrollado más rápido y con efectos más terribles de lo que yo mismo esperaba", escribió en 1947 en el *Bulletin of the Atomic Scientists* Norbert Wiener, el científico que anunció que del mismo modo que la primera revolución industrial supuso la devaluación de la mano de obra frente a la máquina, la segunda supondría la devaluación del cerebro humano. Ettore Majorana, el físico italiano desaparecido misteriosamente diez años antes, intuyó lo que se estaba cocinando en los laboratorios de Occidente bajo el nombre de ciencia cuando prefirió renunciar a ella antes que poner su saber al servicio de la locura armamentística, y ahora Contarini, que había experimentado en sus propias carnes los efectos de la voluntad de poder cuando la técnica le suministra los medios que necesita para ir más allá de cual-

quier límite, estaba decidido a emularlo y desaparecer de la vida pública, aunque fuera, claro, discretamente, pues carecer de relieve social le permitía eclipsarse sin tener que escenificar su descontento hacia el mundo.

En la carta manuscrita que se encontró sobre su escritorio el día de su muerte –el lector la encontrará en el último capítulo de mi libro *Los archivos de Alvisè Contarini*– comentaba de pasada a su corresponsal que, de poder hacerlo (estaba ya gravemente enfermo), habría visitado con gusto a su amigo Zoran Music. “Si él no estuviera ciego y yo tuviera fuerzas para acercarme a su taller me ofrecería como modelo para todos esos horrores que nunca ha podido sacarse de la cabeza desde que lo internaron en Dachau”. Music, efectivamente, permaneció en aquel campo de concentración durante cerca de siete meses. Había sido detenido por las SS en Venecia acusado de colaboración con la resistencia y de espionaje. Los interrogatorios demostraron que no tenía nada que ver con ninguna de las dos cosas, pero sus captores, fascinados por su aspecto –un ejemplar de superhombre ario– le propusieron que se enrolase con ellos y cuando se negó, lo enviaron sin más a Dachau. Liberado el campo por los americanos en 1945, el pintor regresó a Eslovenia, su tierra natal, pero allí, al darse cuenta de que el comunismo era una medicina tan mala para la salud como el nazismo (de hecho fue acusado a la primera de cambio y sin ningún motivo de traición por las autoridades), decidió huir y marchar a Venecia, a donde llegó escondido en un camión de mensajería. Probablemente esperaba encontrarse con Ida Barbarigo, pintora a la que había conocido meses antes de su detención y de la que seguía enamorado. “Deslumbrado por la luz veneciana, el cielo fundido y el enorme horizonte alrededor de la laguna, no podía creer que estuviera libre y que pudiera trabajar libremente sin tener que cortar mis dibujos y

ocultarlos bajo la camisa”, comentaría después al recordar aquellos primeros instantes de libertad. Y es que Music, durante su reclusión en Dachau, realizó en secreto cientos de dibujos con los que pretendía recordar fielmente los horrores que estaba contemplando y que, como escribió su amigo, nunca en el curso de su larga vida, incluso cuando perdió la vista, alcanzaría a sacarse de la cabeza.

Contarini se refiere a dichos dibujos con el título que les asignó Music décadas más tarde: *Nosotros no somos los últimos* (fig.1). La razón por la que el pintor denominó así a las obras realizadas en 1945 era la constatación de que los horrores de la Segunda Guerra Mundial seguían repitiéndose en los nuevos conflictos: Corea, Argelia, Vietnam... La exposición conjunta bajo aquel título de los dibujos de Dachau con trabajos posteriores en los que recreó sus recuerdos ha dado lugar a cierta confusión entre los aficionados, confusión difícil de explicar puesto que los materiales utilizados en el campo –papel de embalar y lápiz o carboncillo– no tienen nada que ver con los usados veinticinco años después. Contarini no se equivocó. Conocía a Music e Ida Barbarigo desde que se casaron y sabemos que conversó a menudo con el artista sobre sus respectivas experiencias como prisioneros. Que el musicólogo lo escogiese como interlocutor y no hablara sobre aquel asunto con nadie más concuerda bien con el temperamento reservado de una persona que en el conjunto de sus escritos solo invocó dos veces su angustioso paso por el campo de concentración: una al recordar que a los italianos “nos afeitaban cada semana la cabeza y nos dejaban una cinta de cinco centímetros de pelo en lo alto del cráneo”, y otra al constatar que “el frío, el hambre y la enfermedad iban haciendo retroceder los cuerpos y los rostros hacia ese espeluznante anonimato del que se ha ocupado Zoran Music en sus pinturas...”.

Las cámaras de gas, los hornos crematorios, las montañas de cadáveres apilados, los muertos caídos en cualquier lugar aguardando durante días la llegada de las carretas que los transportaran a la hediondas fosas comunes, los amasijos de prisioneros de ojos espectrales tras las alambradas, las cestas rebosantes de dientes de oro judío, las esquiras de huesos aflorando de pronto bajo los muros de las edificaciones del recinto (huesos de cuerpos aún vivos arrojados al cemento fresco que sirvió para cimentarlos), en fin, toda esa infernal inmundicia que, de acuerdo con las cínicas palabras de sus constructores, convirtió Dachau en *anus mundi*, no era para Contarini y Music una anécdota del pasado a la que invocaban en los ratos muertos como dos viejos seniles nostálgicos de la juventud perdida. Que los nazis se hubieran arrogado el derecho a exterminar cualquier vida que juzgaran indigna de ser vivida y los soviéticos la prerrogativa de suprimir a quien se interpusiese en sus desorbitados proyectos para la humanidad no era una casualidad que pudiera lanzarse al horno del olvido. Algo grave había sucedido en Europa para que los principios de la civilización, y no sólo de la sociedad burguesa, saltaran por los aires como lo habían hecho. La cuestión es que nadie podía garantizar que el problema hubiera sido resuelto con la derrota del nazismo y el fracaso posterior del comunismo. ¿Acaso sus fantasías de omnipotencia no pervivían bajo los edulcorados ideales de la tecno-ciencia?

El progreso es incuestionable –decía Contarini–; lo que está por ver es que el progreso tenga sentido. ¿Qué clase de ciega superstición nos lleva a creer que todos los hallazgos científicos serán forzosamente positivos para la humanidad? “ No se trataba del temor retórico a un futuro que, de resultas de una evolución inesperada de las cosas, pudiera escapárenos de las manos, sino de algo más concreto, tan concreto como el proyecto de construir sistemas

biológicos o partes de ellos para modificar el genoma humano con vistas a un supuesto mejoramiento. Semejante pretensión, sobre la que se trabajaba en la laguna de Venecia, le parecía la prueba manifiesta de que el totalitarismo no había muerto y de que enfrentarse a él iba a ser difícil porque los mecanismos de control político perdían eficacia a medida que la tecnología imponía su lógica globalizadora. ¿No es totalitario el proyecto de sustituir el azar genético por la voluntad de los hombres a fin de transformar nuestra especie en otra superior, al estilo del *Homo Excel-sior* del transhumanismo?, ¿y cómo puede llevarse esto a cabo sino haciendo lo que enseñaron a hacer los nazis en los campos: servirse del cuerpo humano como simple materia prima, una masa informe, manipulable, semejante a la madera de los árboles? La cirugía estética, la integración en el organismo de aparatos ortopédicos, el trasplante de miembros, la identificación de inteligencia artificial y conciencia humana, incluso la proliferación de inmundicias en los museos o la pornografía eran, a su juicio, pasos que nos estaban habituando a ver nuestro organismo como lo vieron los guardias de Auschwitz y el doctor Mengele, padre de la eugenesia contemporánea.

Music coincidía con Contarini, aunque a diferencia de él todavía confiaba en el arte. "Sin Dachau yo habría sido un ilustrador. Después de Dachau, tuve que ir al corazón de las cosas". Es esta convicción la que le permitió encajar la atroz experiencia del campo, asumir un horror que no consistió solamente en la convivencia con los cadáveres, vivos o muertos. "¿Sabéis cómo se dice "nunca" en la jerga del campo? –pregunta Primo Levi en el libro donde cuenta su experiencia como prisionero de uno de ellos: *Morgen früh*, mañana por la mañana." La desesperanza, mucho más que las lecciones de anatomía recibidas en Zagreb durante su época de estudiante de Bellas Artes, fue

la responsable de la precisión extraordinaria con que Music dio cuenta de lo que vio.

De los centenares de dibujos realizados, algunos meros apuntes hechos en un instante (el pintor aprovechaba su estancia en la enfermería, donde jamás entraban los alemanes por miedo al contagio), apenas se conservan varias decenas. Su visión produce escalofríos: ahorcados con los pantalones caídos que recuerdan a los animales despellejados que cuelgan de los ganchos de los mataderos –*ein Stück*, una pieza, era la manera que tenían los guardias de referirse a los prisioneros–, cadáveres que comparten dificultosamente un féretro de madera; muertos tendidos sobre una tierra indefinida, solos o en grupo, con el cuerpo demacrado por el hambre, las costillas muy marcadas, los dedos agarrotados, las fosas nasales, la boca y los ojos rabiosamente abiertos, el sexo oscuro y prominente; masas de cautivos envueltos en mantas tras una alambrada que recuerda la telaraña donde han quedado atrapados cientos de insectos, en fin, una galería de hombres despojados de la dignidad o la vida, a los que Music sabe que puede unirse en cualquier instante. ¿Qué aspiró a hacer el pintor esloveno con estos dibujos? Cumplir con el último de los deberes de misericordia, sepultar a los muertos, responde Jean Clair en su libro *La barbarie ordinaria*. Contarini, en cambio, recuerda que el pintor le confesó en cierta ocasión que su propósito había sido “pintar a Lázaro levantándose del féretro de madera”. No darles misericordiosa sepultura, sino devolverles la vida. ¡Levántate y anda!

