

## Holger Cahill y el inje-inje. La historia del primitivismo modernista

Alan Moore\*

**E**n su artículo “La máquina y el subconsciente: Dadá en Estados Unidos”, John I. H. Baur habló de “un movimiento oscuro, casi olvidado”, fundado por el escritor Holger Cahill. Cahill había leído un escrito en el que se describía a una tribu de indígenas sudamericanos cuya única palabra era *inje*; entre ellos se comunicaban por medio de tonos y gestos. Cahill propuso, contaba Baur, “devolver a las artes a una sencillez semejante, cortar la superestructura de nuestros refinamientos culturales y descubrir las formas básicas y más directas de la expresión humana”. El programa estético, sigue Baur, colocó al inje-inje “en un sitio opuesto al espíritu del dadaísmo y más próximo al original redescubrimiento del arte primitivo de los cubistas”. El inje-inje duró apenas dos o tres años e incluyó a pintores como Mark Tobey, Alfred Maurer, William Gropper, John Sloan y Frank Overton Colbert, “un indio chicasahua”. Entre los poetas estaban Malcolm Cowley y Orrich Johns. Baur señala que el movimiento fue “serio sólo a medias, o en tres cuartas partes”; se quedaron en proyecto una revista y una puesta en escena. Aun así, Baur llama al inje-inje “una de las más significativas manifestaciones de inconformidad en Estados

Unidos, posterior a la guerra, cuya mezcla de elementos constructivos y destructivos fue más característica del optimismo subyacente de Estados Unidos que del espíritu nihilista del dadaísmo”.<sup>1</sup> Lo que Baur no dice es que unos años después de lanzar el inje-inje como sistema estético, Cahill usó de pretexto sus lecturas etnográficas para un gancho publicitario que promovía una muestra de cierta Sociedad de Artistas Independientes.

Inje-inje fue un movimiento artístico que no sucedió: no hubo ni exposiciones ni manifiestos ni publicaciones. Por lo tanto, el título de mi ensayo es publicidad barata: no es la historia del inje-inje sino el registro y la reflexión a partir de su investigación. En él me he permitido asomarme a la biografía y a la carrera de cada uno de los participantes que se mencionan en el recuento de Baur, en busca de evidencias sobre el movimiento, o al menos de las perturbaciones en las trayectorias de estos artistas que señalaran hacia el inje-inje. Ante la poca documentación y las muy contadas obras de arte,

<sup>1</sup> John I. H. Baur, “The Machine and the Subconscious: Dada in America”, en *Magazine of Art*, vol. 44, núm. 6, octubre de 1951, pp. 233-237. En esencia Baur repitió sus observaciones en *Revolution and Transition in Modern Art*, Praeger, 1967; 1ª ed., 1951.

\* Traducción de Antonio Saborit.

he tratado de abrir el registro de este ensayo, tomando muestras de las corrientes culturales e intelectuales que podrían haber ayudado a darle forma al inje-inje.

Nuestra comprensión de lo que haya podido ser todo este asunto se basa casi exclusivamente en las propias palabras de Holger Cahill, en especial la entrevista que se realizó en 1957 para el programa de Historia Oral de la Universidad de Columbia.<sup>2</sup> Esto último, y el posterior empleo de la etnografía en un gancho publicitario, convierte al inje-inje en un asunto histórico problemático. Si bien algunos académicos aceptan la afirmación de Cahill según la cual el inje-inje existió como un movimiento artístico, otros la rechazan. La sombra de un hacha pendió a lo largo de esta pesquisa.

HOLGER CAHILL (1887-1960) es mejor conocido porque fue el director del Proyecto de Arte Federal de la WPA (1935-1943) y por haber organizado las primeras exposiciones museográficas sobre el arte folclórico estadounidense en el Museo de Newarck en 1929, en el Museo de Arte Moderno en 1932, en donde fungió por un tiempo como su director. Cahill nació en Islandia y creció en una granja en Dakota del Norte. Sus padres se separaron cuando él era niño e inició una vida de trashumancia y trabajo que lo condujo por último a Nueva York.

Para la época en la que formuló el inje-inje, Cahill llevaba viviendo en Nueva York desde 1913, trabajaba como periodista y tomaba cursos de redacción en la Universidad de Nueva York.

<sup>2</sup> Entrevista con Holger Cahill, programa de Historia Oral de Columbia, 1957. Cahill corrigió y revisó posteriormente la transcripción. Otros textos primarios sobre el inje-inje: Carta de Holger Cahill a John Baur, 10 de junio de 1950, en el Fondo Cahill, Archives of American Art (en adelante, AAA), anexo no microfilmado, cortesía de Wendy Jeffers; y una entrevista de 1960 con Holger Cahill en los AAA. Las referencias en mi ensayo a estas fuentes serán citadas por año y número de página. Cahill dice que “en alguna parte tengo una tesis sobre lo que el inje-inje debía realizar” (1957, p. 122). Este manuscrito acaso aparezca entre sus papeles aún sin catalogar.

Allí fue su condiscípulo Irwin Granich, mejor conocido como Mike Gold, quien llegaría a ser el más prominente crítico literario comunista. En 1914, Gold le consiguió a Cahill su primer trabajo literario profesional como editor de dos periódicos de Westchester. Cahill iba a Nueva York los fines de semana y en 1918 se mudó a Greenwich Village y empezó a escribir como *free lance*.

Para la Primera Guerra Mundial, Greenwich Village se convirtió en la bohemia estadounidense, en el “distrito de la diferencia”, hogar de políticos radicales y de todo tipo de artistas. La zona tenía una fuerte vida nocturna, lo cual incluía numerosas trampas para turistas y, con la Prohibición en 1920, antros clandestinos. Cahill recuerda dos de ellos: Golden Swan (también conocido como Hell Hole) y Columbia Gardens (también conocido como Working Girls Home). Hell Hole era el bebedero del dramaturgo Eugene O’Neill, mientras que el otro lo frecuentaban artistas de la calaña de John Sloan. En estos bares, Cahill encontró “focos de conversación” entre personas “interesadas profundamente en las artes”. Estas conversaciones giraban en torno a las artes, las letras y el socialismo. Cahill empezó entonces a derivar del periodismo hacia el mundo del arte.<sup>3</sup>

El tenor y la atmósfera de algunas de estas conversaciones aparecen evocadas en un artículo que en 1921 Mike Gold escribió para *Liberator*, “Dos críticos en el bar” (“Two Critics in a Bar-Room”). En este artículo, impregnado de humor, Cahill y Gold aparecen juntos, sentados en los precintos masculinos de una taberna de la época de la Prohibición, unidos por el fondo de su juventud, de su pobreza y de su condición laboral en un lazo de “proletarianismo intelectual”.

<sup>3</sup> El principal ensayo biográfico sobre Cahill es el de Wendy Jeffers, “Holger Cahill and American Art”, en *Archives of American Art Journal*, vol. 31, núm. 4, 1991, pp. 2-11. He tomado de Jeffers los detalles biográficos, así como de la entrevista de 1957 en el programa de Historia Oral de Columbia, y de un breve escrito autobiográfico sin fecha en el Fondo Cahill en la Biblioteca Pública de Nueva York (en adelante BPNY), caja 11.

tual”. Gold es el “moreno judío estadounidense voluble” y Cahill “un rubio de ojos azules, fuerte, con la pálida expresión fanática de William Blake”. Comparten idénticos antecedentes: Cahill, al igual que Gold, “vagó y cavó zanjas y sudó en los campos agrícolas de Kansas, lavó platos, rebelándose contra su propia miseria y yendo a dar a la línea de fuego y a las manifestaciones políticas con credencial de reportero [...] los dos jóvenes, amigos de tiempo atrás, están igualmente sorprendidos al verse repentinamente aceptados como intelectuales y críticos”. Aunque Gold le reprocha a Cahill que olvidara sus preocupaciones políticas, el *ethos* masculino del trabajo manual y el debate intelectual de los autodidactas que evoca el artículo fueron el pegamento social que mantuvo unido al grupo de inje-inje.<sup>4</sup>

Aún no se ha recuperado ni documentado el pensamiento y la carrera de Cahill durante esta época, y vive al azar de su propia memoria. Es en 1918 que este autodidacta y ávido investigador recuerda haber leído una obra etnográfica escrita por un “M. R. S. G.” —Miembro de la Real Sociedad Geográfica—. Este libro que Cahill no pudo citar o volver a ubicar, contaba la

<sup>4</sup> Mike Gold, “Two Critics in a Bar-room”, en *Liberator*, septiembre de 1921, pp. 28-31. Aunque Cahill en buena medida fue autodidacta, Gold asistió a la Universidad de Harvard.

El “proletariado intelectual”, es decir la “alianza de los escritores y artistas más jóvenes con los obreros asalariados”, ha sido descrita e historizada en un trabajo anónimo para *The Freeman*, vol. 1, núm. 18, 14 de julio de 1920 (Cahill escribió para esta revista).

Gold es una figura importante en los primeros años de Cahill en la ciudad de Nueva York. Gold hace alusión a cierto momento “cinco años atrás, cuando ambos andábamos desempleados en Chicago, y gorreábamos nuestras comidas y dormíamos en el suelo de la librería de Fedya”. El libro de Cahill, *Profane Earth* (1927), contiene una amplia relación de la escena teatral en Chicago, y C. J. Bulliet, al reseñarlo para el *Chicago Evening Post* el 10 de septiembre de 1927, menciona que Cahill fue “antes una figura en los círculos artísticos de Chicago” (Fondo Cahill, BPNY, caja 11). Esta experiencia en Chicago no la menciona en su historia oral ni en otros materiales biográficos.

historia de “una tribu en una región localizada entre el Amazonas y los Andes que era tan primitiva que sólo contaba con dos palabras, y el resto de su comunicación lo suplían los gestos. Las palabras eran inje-inje. ‘Caracoles’, me dije, ésta sería una base maravillosa para la estética. Ya hemos oído bastante de matices y de todo ese tipo de cosas, qué tal algo de sencillez por un rato” (1957, p. 118).

En el otoño de 1919 se fundó la New School for Social Research, y John Dewey, Horace Kallen y Thorstein Veblen empezaron a impartir cursos y a dar conferencias. Cahill escuchó a Dewey hablar sobre filosofía y estudió estética con Kallen —con quien trabó amistad para toda la vida— y economía con Veblen. Este agudo comentarista de temas sociales, noruego de Minesota, tenía cierta simpatía por los islandeses. También en 1919, Cahill casó con Katherine Gridley, artista e ilustradora a quien conoció por John y Dolly Sloan. La pareja se fue a vivir con los Sloan a Washington Square por un año —aunque no queda claro cuál año—. Durante este periodo, dijo Cahill, “comienza una división en mi vida”, y se interesa más en el arte que en el trabajo periodístico.

En el taller de Sloan, Cahill conoció a Robert Henri, a George Bellows y a otros asociados a *Eight*. Los miembros del núcleo de este grupo, como escribe Cahill en *Art in America in Modern Times* (1934), habían empezado como ilustradores para los periódicos. “Una de las cosas en las que creían estos artistas formados en la prensa era en el valor del arte en la vida, en la vida del hombre de la calle. Les interesaban las ideas sociales y políticas [...] el movimiento obrero, en la escala total de finales del idealismo siglo XIX que iba del viejo liberalismo al socialismo y al comunismo” (p. 31). La relación de Cahill con Sloan, el célebre artista socialista que realizó ilustraciones y caricaturas para la desaparecida revista *Masses*, fue crucial en el éxito de la “división” de su vida.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cahill lee este extracto proveniente de *Art in America in Modern Times* relacionado con *Eight* en la entrevista para el programa de historia oral de Columbia,

John y Dolly Sloan visitaron Santa Fe, Nuevo México, en 1919, a sugerencia de Robert Henri. Este último había estado ahí en 1917, bajo el techo y la guía del etnólogo Edgar L. Hewett. El paisaje del desierto fue lo primero que impactó a Sloan, luego los ceremoniales de los indios pueblo que al poco tiempo él empezó a pintar. Tan impactado quedó el artista con la antigua cultura tradicional que ahí fue a encontrar, que empezó a promover en Nueva York el arte de los indios nativos de Estados Unidos, exhibiendo pinturas de artistas pueblo provenientes de las colecciones del doctor Hewett y de Mabel Dodge Sterne —luego Luhan— en la muestra anual de la organización de la cual era presidente, la Sociedad de Artistas Independientes.<sup>6</sup> A dife-

---

dicando que resume el contexto de la época en la que él estuvo interesado en el arte y en las ideas sociales.

Se ha escrito mucho sobre John Sloan. Me parecen particularmente útiles los libros de Van Wyck Brooks, *John Sloan: A Painter's Life*, Nueva York, Dutton, 1955, y el de John Loughery, *John Sloan: Painter and Rebel*, Nueva York, Holt, 1955.

La deuda de Cahill con Sloan fue notable. Del pintor recibió una relación de tipo romántico, un empleo, recomendaciones para otros empleos, casa y un préstamo. Una nota sin fecha y firmada por “Katie” en la Biblioteca Helen Farr Sloan del Museo de Arte de Delaware le agradece a Sloan por un préstamo que le permitió mudarse a la pareja: “Me alegra tu fe en Eddie [...] has hecho más de lo que te imaginas por mantener en alto su moral” (en la Biblioteca Helen Farr Sloan del Museo de Arte de Delaware, carpeta de correspondencia de Sloan de 1923; Sloan no llevó diarios durante este tiempo, pero hay referencias a Cahill en su correspondencia con Will Shuster, quien se fue a vivir a Santa Fe en 1920).

<sup>6</sup> Sloan consiguió exponer un grupo de obras de artistas indígenas pueblo para la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes (Society of Independent Artists, en adelante SAI) en marzo-abril de 1920. Estas obras fueron un éxito popular, y la SAI las exhibió en años posteriores.

Los esfuerzos de Sloan fueron los más públicos entre los muchos de otros residentes anglos en Santa Fe y Taos para promover el arte de los indígenas de Estados Unidos, como medio para preservar la cultura así como para sacar dinero para los artistas. En 1922, cuando Amelia Elizabeth Withe, de Santa Fe, abrió su galería en Nueva York dedicada al arte de los indígenas

rencia de Sloan, la relación de Cahill con los indígenas nativos de Estados Unidos tuvo una dimensión extra-estética que tenía su raíz en la historia personal. Cahill conoció en su infancia en Dakota del Norte a los siux y a los chipequa. Escribió: “Toda mi vida he tenido un aprecio verdadero por los indios. Cuando me preguntan por qué, digo que se basa en cimientos muy firmes. Las doscientas hemorragias nasales que obtuve y que también causé en niños indios en los pleitos de la escuela Pembina”.<sup>7</sup>

La Sociedad de Artistas Independientes organizó una enorme exposición anual cuya insignia era: sin jurado, sin premios. Sobre la base del modelo francés, la Sociedad de Artistas Independientes era reflejo de las ideas de Robert Henri; y entre sus directores se unían realistas anti-académicos y modernistas. Fue la gran muestra democrática de Estados Unidos, como dijo John Sloan, “un retrato compuesto del alma

---

de Estados Unidos, le pidió a Dolly Sloan que la dirigiera. Véase Dorothy Dunn, *American Indian Painting of the Southwest*, Universidad de Nuevo México, 1968, sobre todo el capítulo 8, “The Santa Fe Movement 1919-1932”; J. J. Brody, “The Creative Consumer: Survival, Revival and Invention in Southwest Indian Arts”, en Nelson Graburn, *Ethnic and Tourist Arts*, Universidad de California, 1976, y J. J. Brody, *Indian Painters and White Patrons*, Universidad de Nuevo México, 1971.

<sup>7</sup> En el Fondo Cahill, BPNY, caja 11, primera página de un breve manuscrito autobiográfico titulado “Dear Roy”. Cahill repite la frase en la historia oral, p. 29, al relatar en detalle el conflicto entre las pandillas infantiles de los indígenas nativos y los escandinavos en su juventud.

Los pleitos de pandilla que Cahill soportó en su escuela acaso tengan algo que ver con su idea del inje-inje como expresión de cierta violencia elemental de Estados Unidos (1957, p. 121; véase también más adelante el manuscrito). En el complejo pensamiento primitivista de finales del siglo XIX y principios del XX, la infancia era vista como una etapa de recapitulación durante la cual los humanos atraviesan por las primeras etapas de la civilización antigua. Tal vez sea demasiado nítido sugerir que, en la escuela Pembina, Cahill sintiera haber revivido en miniatura las batallas por la tierra entre indígenas y blancos. Cahill discute el pasado fronterizo de las planicies de Dakota del Norte, el cual en su juventud era memoria viva.

de Estados Unidos, con sus inagotables aspiraciones, sus impresionantes riquezas y su impresionante pobreza”.<sup>8</sup>

Luego de escribir un artículo sobre John Sloan para *Shadowland*, una revista de cine que solía abordar asuntos de arte, Cahill fue contratado para hacer publicidad a la exposición de febrero de 1921 de la Sociedad de Artistas Independientes.<sup>9</sup>

Cahill dijo que en este trabajo desplazó a Hamilton Easter Field, el crítico, editor, acaudalado mecenas y pintor, quien era asimismo el director de la Sociedad de Artistas Independientes. En poco tiempo, las actividades de Cahill se convirtieron en la causa inmediata de una división en la Sociedad de Artistas Independientes, cuando Field publicó en periódicos y revistas una serie de ataques para denostar a sus

<sup>8</sup> Sloan citado en “Woman with Ego Goitre’ Gives Pep to Artists’ Show”, en *New York World*, 11 de marzo de 1922. Los críticos amigos de la exposición le dieron el valor de una institución nacional: “No obstante las hectáreas de fenómenos y fantasías, la exposición independiente sigue siendo la exposición del año del arte de Estados Unidos, por su importancia, color y diversidad. Es parte de aquí. Es nuestra. Es una democracia, con la debilidad y la fortaleza de la democracia”, “In Studio and Gallery”, en *Shadowland*, marzo de 1922, p. 73.

La obra de cajón sobre la SAI es la de Clark Marlor, *The Society of Independent Artists: The Exhibition Record, 1917-1944*, Nueva Jersey, Noyes Press, Park Ridge, 1984. Por desgracia hay pocos documentos de los años del inje-inje (1919-1924) en los archivos que conserva la Biblioteca Helen Farr Sloan del Museo de Arte de Delaware sobre la SAI.

<sup>9</sup> Edgar Cahill, “John Sloan: Man and Artist”, en *Shadowland*, 1921. (Este artículo acaso se encuentre en el volumen 4, número 6, correspondiente a agosto de 1921, pues las obras de Sloan aparecen entre las láminas a color de ese número. El ejemplar que consulté en Lincoln Center, BPNY, está tan deteriorado que no se puede fechar con seguridad.) En el artículo Cahill dice que la exposición de 1920-1921 es lenta salvo por los “cañonazos europeos” entre los cuales estarían las novedades sobre los acontecimientos del movimiento dada en París. La obra de los “ultra-modernos” han mostrado cuán modernas y poderosas son las obras de Sloan y otro del *Eight*. La alianza de Cahill está claramente con ellos, con el “realismo moderno”, y no con la innovación vanguardista.

colegas en la dirección —en particular a Walter Pach—, acusándolos de autopromoción al publicar la exposición anual.<sup>10</sup>

La publicidad, herramienta de difusión, era un trabajo cada vez más relevante en la vida comercial de Estados Unidos. Numerosos recursos del oficio se derivaban de los promotores teatrales, cuya extravagante “estridencia” quedó consignada en la prensa. La publicidad cinematográfica y teatral incluía con frecuencia

<sup>10</sup> Este conflicto se lo veía incubando al menos desde 1920, cuando Field empezó a criticar a Pach por escrito por la autopromoción y cuando empezaron los conflictos internos en la SAI. Para una visión panorámica de esta controversia, véase Marlor, *op. cit.*, nota 8, pp. 16-19.

Cahill (1957) describe el encuentro del 5 de marzo de 1922 en el que Sloan, George Bellows y Henri Desbarataron a Field y al escultor Gaston Lachaise, quien estaba involucrado en el asunto desde fuera de la SAI. Field murió de influenza poco después, pero no antes de fundar el rival Salones de Estados Unidos [*Salons of America*]. Irónicamente, a pesar de este intenso encuentro, el legado de Field fue importante para Cahill. En Ogonquit, la colonia artística que Field fundara en Maine, Cahill halló trozos de *Americana* y de arte folclórico que allá servían para decorar las cabañas de los artistas en 1926-1927. Luego en el decenio de 1930, Cahill trabajó para Salones de Estados Unidos. Véase Siane Tepfer, *Edith Gregor Halpert and the Downtown Gallery Downtown: 1926-1940*, 2 vols., tesis de doctorado, Universidad de Michigan, 1989; Patricia Hart, (ed.), *A Century of Color: Ogonquit, Maine’s Art Colony, 1886-1986*, Barn Gallery, 1987.

La versión de Field del enredo la ofrece Doreen Bolger, “Hamilton Easter Field and the Rise of Modern Art in America”, tesis de maestría, Universidad de Delaware, 1973; y Bolger, “Hamilton Easter Field and His Contribution to American Modernism”, en *American Art Journal*, vol. 20, núm. 2, 1988, pp. 78-107.

A Cahill no se le menciona en estos otros relatos, así que su historia oral le da densidad al episodio. Lo que a nosotros nos importa es que en la versión de Cahill —además de cierta homofobia y sexismo hacia aquellos en el campo de Field— caso para un mural, fue uno de los observadores estadounidenses más sensibles y suspicaces del modernismo europeo.

El temprano uso que hiciera Walter Pach de los métodos de la publicidad moderna para promover las exposiciones de arte y formar una organización de arte lo discute Michele Bogart en *Advertising, Artists and the Borders of Art*, Universidad de Chicago, 1995, pp. 221-226.

ciertos petardos diseñados para interpelar a los tabloides y los cortos documentales de una época de “periodismo jazzístico”.<sup>11</sup> Uno de los primeros gambitos de Cahill consistió en explotar el conflicto con Field, ventilándolo con boletines de prensa para mantenerlo en los periódicos.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Simon M. Bessie, *Jazz Journalism: The Story of the Tabloid Newspapers*, E.P. Dutton, 1938.

El trabajo de Cahill en pro de los Independientes fue mera publicidad tal y como entonces se practicaba en Nueva York, sobre todo para clientes en el cine y en el teatro. Sus “suertes” eran moderadas, comparadas con los *happenings* como de carnaval que Harry Reichenbach realizó para los clientes de su estudio de cine, como arreglar que una fiesta en Park Avenue fuera impactada por un babún en traje de etiqueta, registrar un león en un hotel, fingir la visita de un pashá y su séquito en el centro de la ciudad y llamar a la policía para que fuera testigo de un culto canibalesco en Westchester. (Harry Reichenbach y David Freedman, *Phantom Fame: The Anatomy of Ballyhoo*, Nueva York, Simon & Schuster, 1931, p. 197.) Cahill y su círculo de periodistas / autores de Grub Street debieron de estar al tanto de esta alharaca [“Ballyhoo”], la puesta en escena de acontecimientos en voga revelados posteriormente para llamar la atención de un producto del entretenimiento. Cuando Cahill vincula sus suertes publicitarias con “las bromas dadaístas y los chistes de color”, lleva a cabo una relación orgánica, pues los dadaístas estuvieron atentos a las técnicas de publicidad que emergían en Estados Unidos.

Alfred Kreymborg recuerda que cuando vio a Marcel Duchamp y Albert Gleizes otra vez en París durante los años del movimiento dadá, “nadie hablaba de arte en el grupo; sencillamente no se hacía. El *vaudeville*, el tango argentino más reciente, el jazz de Estados Unidos, los rascacielos, la maquinaria, los métodos publicitarios, ésos eran los nuevos dioses allá”. Kreymborg, *Troubadour*, Nueva York, Liveright, 1925, p. 366. Reichenbach halló que lo francés congeniaba con sus métodos: “En París, a diferencia de Londres, las pocas suertes que ensayé fueron recibidas con sonrisas así como con éxito. Si bien a los publicistas ingleses les desagrada la alharaca, los franceses lo toman como una calaverada, pero en ambos casos el público responde igual. Sólo en Estados Unidos los publicistas y el público estiman en lo que vale a la publicidad. Aquí es una herramienta moderna, un mecanismo semejante a las últimas máquinas y motores de la época”.

<sup>12</sup> El crítico de arte Henry Tyrell escribe que la controversia fue resultado de un malentendido a propósito

A fin de cuentas, la polémica se volvió hacia los actos de Cahill para intentar promover la exposición usando de nuevo acuarelas de los indios pueblo enviadas de Nuevo México como una muestra especial. Cahill escribió un artículo sobre esas acuarelas para *International Studio*, “America Has Its ‘Primitives’” [Estados Unidos cuenta con sus ‘primitivos’].<sup>13</sup>

Cahill empieza haciendo frente al craso supuesto según el cual los indígenas de Estados Unidos son violentos y holgazanes; muchos dicen “¡Arte indígena! ¡Eso no existe!”. Esta actitud, compartida por un gobierno paternalista, la discuten los “científicos y artistas que han vivido entre los indios”, sobre todo el doctor Hewett. Él ha trabajado para preservar la civilización pueblo y para impulsar la nueva pintura. Estas pinturas “señalan el nacimiento de un nuevo arte en Estados Unidos, la expresión del indio pueblo de su rica vida emocional en el medio artístico del hombre blanco”. Estas obras son apreciadas primero como testimonio de ceremonias en peligro de extinción, “dramas dancísticos en los cuales se imitan los actos de los seres [sagrados] que auxilian y sustentan a los hombres [...] El indio pueblo como artista de una pantomima

de la publicidad. “Field relató el asunto en términos académicos en todo un número de *Arts Magazine*, y Edgar Holger Cahill lo atacó en una vena mucho más ligera con un ‘boletín’ mimeografiado de 100 palabras para la prensa de Estados Unidos. Buen trabajo, publicistas —¡y la gran exposición sólo duró dos días!—”, en “Independent Art to Hang in Storm / Big Show To-Morrow at Waldorf as Turgid Spirits Rage on Publicity”, en *New York World*, martes 9 de marzo de 1922, p. 111.

<sup>13</sup> E. H. Cahill, “America Has Its ‘Primitives’: Aboriginal Watercolorists of New Mexico Make a Faithful Record of their Race”, en *International Studio*, vol. 75, núm. 299, marzo de 1922, pp. 80-83 —casi todo este artículo se reprodujo en *The Literary Digest* del 6 de mayo de 1922, pp. 34-35; ahí los balazos destacan los mensajes del texto: “Preserva la llaneza del método indígena” para Awa Tsireh, y “Prueba de una visión infantil y un placer en las cosas vistas” para Fred Kabotie.

La popularidad de los indígenas pintores pueblo no se logró gratis: la producción en acuarela la iniciaron Hewett y otros y sería notablemente influida —determinada, diría Brody (*op. cit.*, nota 6)— por sus patrones

simbólica no tiene parangón sobre el planeta”. Ellos son asimismo obra del “método indígena”. A diferencia del “pintor americano o del europeo”, quienes pintan “el fenómeno”, consignando las sensaciones visuales, el “indio se concentra en la cosa misma [...] El indio consigna lo que él sabe, corrigiendo su visión por medio de su conocimiento y de su comprensión instintiva —y el arte está por lo general en proporción con el artista que lo realiza”.

El artículo de Cahill toma partido con la amplia unión de anglos comprometidos con la protección y promoción de la cultura y las artes pueblo, frente a una política gubernamental de asimilación a la sociedad en general de los indígenas nativos de Estados Unidos. Cahill identifica lo anterior con la ignorancia de la colonización indígena. Luego incluye las descripciones de las acuarelas dentro de los ceremoniales describiéndolas como testimonios privilegiados, producidos por un “método indígena” enfrentado a la descripción fenomenológica occidental. Por último, Cahill describe la unidad de la cultura indígena: una vida estética y religiosa integrada a la naturaleza. Aludiendo “algunas de las lenguas indígenas” que sólo cuentan con una palabra para describir la felicidad y la belleza, Cahill coloca este hecho frente al mundo contemporáneo descrito en un arrebato de prosa amarga como un “sórdido Babel industrial”, producto del “Pueblo de la Máquina” que ha llevado a la fealdad a su apoteosis.

blancos. En su artículo, el propio Cahill observa el arte de Fred Kabotie, señalando que Kabotie tiene una “idea para el bulto” que se encuentra “peligrosamente cerca” de los artistas blancos, pero que él “sabe controlar”. Su obra “no aparece de manera realista”.

Al escribir sobre los indios pueblo, Cahill tuvo el antecedente de varios artículos de Hewett, cuyos rasgos —como la nota lingüística sobre la belleza y la felicidad que Cahill atribuye a Waldo Frank— aparecen en la nota del *New Yorker*.

W. Jackson Rushing, en su *Native American Artists and the New York Avant-garde: A History of Cultural Primitivism*, Universidad de Texas, 1995, analiza con inteligencia los escritos de Hewett, Sloan, Cahill y otros.

En la conclusión de su artículo, a los indios pueblo artistas se les obliga a cargar una pesada carga ideológica en el momento en el que Cahill idealiza a la cultura de los indígenas de Estados Unidos y condena a la propia. En este sentido el artículo es reflejo en primer lugar de las corrientes que llevaron a los artistas y escritores a Nuevo México: el abandono de los objetivos sociales revolucionarios de parte de la “izquierda lírica” no doctrinaria, para avanzar, paradójicamente, rumbo a una cultura tradicional, en su percibida unidad del arte en la vida, aspectos físicos de la utopía social que se esmeraron por realizar en Estados Unidos. Este es el mismo cambio que Mike Gold registra a regañadientes en su “diálogo” con Cahill de 1921, publicado en *Liberator*, cuando hace que el islandés proclame al pesimismo como “una roja insignia de valor y la carcajada dorada de la distinción de este país”. A diferencia de Gold, la revolución que le concierne a Cahill es la “más profunda de todas”: “La revolución en la forma”. Sólo el arte es capaz de ampliar “el dominio del sentimiento humano”; la revolución política no cambiaría la “calidad y el color de la vida humana”.<sup>14</sup>

En 1922, debido a su éxito con los “*Indeps*” [Independientes], dice Cahill, lo contrataron para hacer publicidad para John Cotton Dana en el Museo de Newark. Cahill se involucró allí en otro tipo de ocupaciones. Dana, bibliotecario y museógrafo dinámico, influyente e idiosincrásico, vio en la publicidad una herramienta para

<sup>14</sup> Mike Gold, *Liberator*, *op. cit.* Gold añade: “Has sido víctima del gas envenenado que hay en el tufo de los estudios de Greenwich Village. ¡La revolución en la forma!” En su “diálogo”, Gold presenta a Cahill como un negativo, lo cual no era. Sus intereses cambiaban. Según su historia oral, Cahill tenía una relación cálida, si bien enfadosa, con Gold, la cual se enfrió conforme Gold se comprometió con la ortodoxia comunista.

La relación entre el arte y la política en Estados Unidos antes de la Primera Guerra Mundial y la revolución rusa la aborda Edward Abrahams, *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz and the Origins of Cultural Radicalism in America*, Universidad de Virginia, 1986.

aliviar la misión del servicio público de una institución cívica mayor. Cahill se volvió cada vez más útil para el enfermizo Dana, y en Newark obtuvo una idea de la práctica museográfica y desarrolló intereses que lo situaron en el camino de su seminal trabajo de exhibición con el arte folclórico de Estados Unidos.<sup>15</sup>

Para 1930, cuando escribió su monografía sobre Max Weber, Cahill contaba con un sofisticado entendimiento crítico del compromiso de los artistas de Estados Unidos con las fuentes “primitivas”. Pero en 1922, cuando escribe “Estados Unidos tiene a sus ‘primitivos’”, mientras trabajaba para la Sociedad de Artistas Independientes de Sloan, el compromiso principal de Cahill con

las culturas “primitivas” no occidentales era abstracto y creativo: el inje-inje sería una imitación performativa, el esfuerzo por emplear “partes” amerindias para la estética de la vanguardia.

Cahill sitúa al inje-inje en 1920: “En esa época, como saben, muchos de nosotros estábamos muy interesados en el arte precolombino. Yo solía recorrer el Museo de Historia Natural, y ahí tenía un amigo especial, el doctor Mead, el curador de lo peruano. De haberse realizado alguno de nuestros conciertos, él me iba a prestar la flauta de percusión, un instrumento curioso hecho de bambú, partido en uno de sus extremos, de origen filipino, y también algunos gigantescos tambores de señales africanos”.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> La reseña que hizo Cahill de la exposición Deutsche Werkbund sobre diseño alemán en la Biblioteca y el Museo de Newark a finales de 1921 —un artículo que no he localizado todavía—, llevó a que Dana lo contratara. Aquí empieza la verdadera capacitación de Cahill en museos. “Media hora con John Cotton Dana es como un curso de apreciación literaria, de publicidad bibliotecaria, de los mejores libros del año de cómo hacer que 24 horas rindan como 36”, “The Library”, en *Christian Science Monitor*, 23 de mayo de 1923; carpetas de recortes de la Biblioteca Pública de Newark. La extensa memoria de Cahill sobre Dana —“John Cotton Dana and the Newark Museum”, en *A Museum in Action: Presenting the Museum's Activities*, Newark, Nueva Jersey, Museo de Newark, 1944, pp. 9-61— enfatiza las ambiciones democráticas de Dana, su temprano compromiso con el arte avanzado de Estados Unidos y su creencia de que era “necesario encontrar un soporte para el arte en la vida de la gente”. Cahill vincula a Dana al gran esfuerzo que en el siglo XIX se realizó para formar el gusto del público, sobre todo por John Ruskin y William Morris, para reconectar el arte y la vida, y el impulso ideológico por re-enraizar el arte en el trabajo. En este compromiso, Cahill fue más allá del ambiente bohemio de Greenwich Village. El futuro de Cahill se escribió en Newark. Ahí se embebió de los ideales, principios y métodos que habrían de impulsar su inmersión en el arte folclórico y que lo guiaron en el trabajo en favor de las artes en el museo y en el gobierno. En 1926 conoció a Dorothy Miller con quien más adelante se casó.

Mientras más se metía Cahill con las ideas de Dana sobre la relación entre el arte y la vida, y el arte y la industria, en retrospectiva el inje-inje parecía una abstracción utópica, “noticias provenientes de ninguna parte” sobre una forma estética que el discurso racional había eliminado.

Después de 1926, Cahill trabajó con Edith Gregor Halpert para adquirir, exhibir y vender arte folclórico, en particular para Abby Aldrich Rockefeller. En 1930-1931 montó “American Primitives” en el Museo de Newark, y en 1932 “American Folk Sculpture”; en 1932 y 1933 en el Museo de Arte Moderno montó “American Folk Art: The Art of the Common Man” y luego “American Sources of Modern Art”, mostrando obras aztecas, incas y mayas. Esta última muestra exitosa quedó al comienzo de una serie de exposiciones del MOMA sobre artes “primitivos” que culminaron en 1984 con “‘Primitivism’ in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, en Jefferson, *op. cit.*; véase también su artículo “Holger Cahill and the American Folk Art”, en *Antiques*, vol. 148, núm. 3, septiembre de 1985; John Michael Vlach, “Holer Cahill as Folklorist”, en *Journal of American Folklore*, vol. 93, núm. 388, 1985, pp. 149-162; y para una idea crítica de las posturas de Cahill, Eugene W. Metcalf, Jr., “The Politics of the Past in American Folk Art History”, en Vlach y Bronner (eds.), *Folk Art and Folk Worlds*, UMI, 1986, pp. 27-50.

<sup>16</sup> Cahill le escribe a Baur, “Yo creo que la fecha de 1920 es la correcta”. Baur publica “hacia 1920”.

Cahill dice aquí que las representaciones del inje-inje habrían de involucrar el préstamo literal de objetos etnográficos. (Esto está documentado para los objetos en las colecciones del Museo de Brooklyn: vestimentas orientales en la colección de vestidos que reunieron y analizaron los diseñadores de ropa; Patricia Mears, comunicación personal, 1993.) Aunque los archivistas del Museo de Historia Natural me dijeron (1993) que no hay registro que documente este proceso, Frank Overton Colbert aparece en una fotografía de periódico vestido con un penacho de los indígenas de las praderas facilitado por el museo. El uso harto extraoficial de los objetos etnográficos es aludido en una anécdota del

En su catálogo de 1930, *American Sources of Modern Art*, Cahill ofrece una descripción precisa de lo que los artistas estaban buscando en las colecciones arqueológicas y etnológicas. Los fauves y los cubistas en París “llevaron a la tradición europea una conciencia renovada de las cualidades abstractas en el arte. En el arte hindú, persa, chino y peruano encontraron sugerencias relativas a una libertad y osadía mayores en el tratamiento de la masa de color, y en el arte africano y mexicano y en otros artes arcaicos y primitivos encontraron la simplificación de la forma y métodos para analizar objetos en elementos gráficos [...] Hacia 1909, los artistas estadounidenses que volvían de París empezaron a estudiar las colecciones de arte mexicano y peruano en el Museo de Historia Natural en Nueva York [...] los antiguos motivos decorativos se dejaron sentir en las artes y oficios contemporáneos por medio de la obra de un gran número de diseñadores”.<sup>17</sup>

*Freeman* relativa a una autora y propagandista del arte y la cultura de los indígenas de Estados Unidos, Mary Austin. Ella tuvo el privilegio de contar con un pase que le permitía entrar a las colecciones del museo las 24 horas del día. Muy noche un sorprendido custodio la vio sacar las “reliquias indígenas” de una gaveta y caer en trance “comunicativo con los dioses de los pieles rojas” (*The Freeman*, 9 de junio de 1920, p. 311.) Según la misma Austin, “Me permitieron entrar al Museo de noche y sacar cosas de las gavetas y ponérmelas y que me dijeran cosas sobre ellas” (Mary Austin, *Earth Horizon*, Nueva York, Literary Guild, 1932, p. 331).

Charles W. Mead, el curador de lo peruano en el Museo de Historia Natural, pudo haber colaborado de manera significativa en el inje-inje de Cahill. Mead promovió fuertemente las colecciones de objetos peruanos del museo entre los artistas y el público. (Véase Louise Eberle, “Peruvian Tapestries that Surpass Gobelins”, en *New York World*, “Sunday Magazine”, 20 de febrero de 1921, p. 5; Mead escribió diversos panfletos del Museo de Historia Natural sobre las colecciones peruanas.)

<sup>17</sup> Cahill escribe: “Max Weber, William y Marguerite Zorach, Samuel Halpert, Ben Benn y otros eran visitantes consuetudinarios del Museo de Historia Natural en ese tiempo.” El interés en los antiguos motivos decorativos entre 1913 y 1920 lo guiaron los hombres del museo: el doctor Clark Wissler, el doctor Herbert J. Spinden, el doctor Charles W. Mead y M. D. C. Crawford. Cahill des-

Toda vez que el estudio del arte se encuentra hoy altamente especializado, resulta difícil entender la naturaleza delirante del primer modernismo. Era imperativo —como escribiera José Juan Tablada en 1923— toda vez que la “caída de los viejos patrones del arte grecorromano obliga a los artistas modernos a ir hacia lo primitivo en Etruria, Asia, África y América, en una búsqueda ardiente del Paraíso Perdido [...] de sus frutos dorados: la visión directa, la forma pura y la expresión sincera”.<sup>18</sup> No obstante el motivo de esta búsqueda de las “cualidades abstractas”, como escribió Cahill, este espíritu adquisitivo pancultural y panhistórico parece como una continuación amplia del eclecticismo de la cultura de las *beaux arts*. Sin embargo, las interrogantes sociales, históricas y culturales provocadas por el primitivismo modernistas,<sup>19</sup>

cribe el giro entre los artistas metropolitanos de México hacia sus antiguas tradiciones al comienzo del decenio de 1920 en el momento en el que se consolidó la revolución iniciada en 1913. Los pintores mexicanos fueron incluidos en la exposición de 1923 de la SAI en Nueva York.

W. J. Rushing relaciona los estudios de los museos emprendidos por los artistas y diseñadores de Nueva York con la influencia de Arthur Wesley Dow, catedrático y teórico del dibujo de la Universidad de Columbia, quien desarrollara un currículum de estudio con el Museo de Historia Natural. Dow dedicó su carrera a descubrir y enseñar los principios universales del diseño, tantos como los que revelan los objetos de los indígenas de América. En este asunto colaboraron de cerca Ernest Fenellosa, un estudioso del arte oriental, y Frank Hamilton Cushing, estudioso y coleccionista de toda la vida de la cultura de los indios pueblo (W. J. Rushing, *op. cit.*, p. 42). (La relación que se percibe entre las formas del arte aborigen de América y el arte antiguo de Oriente no sólo despertó el interés de Dow y de Fenellosa, sino también de Roger Fry en una excursión *connoisseurist* en la arqueología; “Ancient American Art”, en *Vision and Design*, Meridian, OH; 1966, 1ª ed., 1920, p. 104; de *Burlington*, 1918.)

<sup>18</sup> José Juan Tablada, “Elie Faure and Old Mexican Art”, en *The Arts*, agosto de 1923; la elipsis en el original. Tablada reseñaba la obra de Faure, traducida por Wlaler Pach como *History of Art*.

<sup>19</sup> Cahill es uno de los primeros y más agudos observadores del fenómeno que se conoce como “primitivismo”

tanto en la vanguardia como en la academia —la que podría ufanarse de incluir su “leal oposición”, los artistas comprometidos con la pintura y la escultura figurativas— se sitúan como las consecuencias de este proceso de la libre asimilación de los motivos y las técnicas.

La “estética” inje-inje se basaba en lo que aparecía como una fantástica etnografía lingüística real. Inje-inje, una lengua de una sola palabra, ubica esencialmente a un pueblo amerindio en el silencio, desplazado del habla,<sup>20</sup> del discurso, en un dominio de pura presencia física, “la cosa

---

en el arte moderno. El asunto llegó al centro de la historia del arte por medio de la obra de Robert Goldwater, *Primitivism and Modern Art*, Belknap / Harvard, 1966; 1ª ed., 1938, y lo exploró sistemáticamente William Rubin, editor, *Primitivism in 20th Century Art*, 2 vols., Museo de Arte Moderno, 1984. Desde entonces, se han multiplicado los estudios relativos al “primitivismo” y asuntos afines. (Una visión panorámica útil en Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson, 1994; dos obras teóricas influyentes son las de James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, 1988; y Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Universidad de Chicago, 1990).

Los propios escritos de Cahill siguen siendo relevantes. Entre los artículos subsiguientes significativos sobre asuntos relativos al “primitivismo” en el arte moderno americano: Judith Zilzcer, “Primitivism and New York Dada”, en *Arts Magazine*, núm. 51, vol. 9, mayo de 1977, pp. 140-144; Stephen Tashjian, “New York Dada and Primitivism”, en Stephen Foster and Rudolf Kuenzli (eds.), *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, Madison, Wisconsin, Coda Press, 1979; Gail Levin, “American Art”, ensayo en Rubin (ed.), *Primitivism*, vol. 2; Levin, “‘Primitivism’ in American Art: Some Literary Parallels of the 1920s and 1920s”, en *Arts*, vol. 59, núm. 3, noviembre de 1984, pp. 101-105. Los escritos sobre este tema en el campo del arte y la literatura europeos son demasiado amplios para citarlos; entre los muchos artículos que han resultado provocadores para esta pesquisa está J. C. Middleton, “The Rise of Primitivism and its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada”, en Ganz (ed.), *The Discontinuos Tradition*, Oxford, 1971.

<sup>20</sup> Aunque no puedo darla por concluida, mi investigación sobre la etnografía de los inje-inje no fue exitosa. Los lingüistas y los antropólogos con los que he conversado dicen que la anécdota suena fantástica.

en sí”. El teatro que Cahill —quien escribía para el teatro, como Orrick Johns— derivó de los injes fue la pantomima, y así la describe él. “Una de nuestras reglas para el teatro era que las caras y las manos debían estar enmascaradas pues ellas ya habían aprendido muchos sobre las mentiras. Sólo debían estar expuestas las partes más voluminosas del cuerpo” (1957, p. 121).

La idea de las máscaras en las representaciones dancísticas y teatrales (una máscara

---

Lingüísticamente, “inje-inje” es una formación reductiva, un eco como “dadá”, “ismism” y muchos más que dan color al lenguaje del decenio de 1920; otros como “choo-choo” y “fuck-fuck” aparecen en el lenguaje de los niños y en el inglés chapurrado que se usa en China (H. Wentworth y S. B. Flexner, *Dictionary of American Slang*, 1975, p. 605).

Norman Bryson cita un pasaje del *Diario de un escritor* de Dostoievski, un autor que admiraban Cahill y Gold, como una prueba en contra de la idea saussureana de que el contexto social y material de la expresión es exterior al significado del lenguaje. El escritor ruso cuenta una anécdota de un grupo de artesanos borrachos que mantienen una larga conversación empleando diversas entonaciones de una misma obscenidad. Escribe: “ahí mismo me convencí de que todos los pensamientos, todos los sentimientos e incluso todos los razonamientos se pueden expresar por medio del solo empleo de un cierto sustantivo, un sustantivo, más aún, de lo más sencillo”. En esto, Bryson sigue la consideración del formalista ruso Lev Jakubinskij sobre el papel de la entonación en el diálogo y en la estructura de la expresión. Esta obra, analizando a Dostoievski, se llevó a cabo entre 1915 y 1923 (Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of Gaze*, Universidad de Yale, 1983, pp. 82-83). (No es inconcebible que Marchand, marido de Romany Marie, formado como lingüista en Europa central, conociera y hablara de esta obra.)

*Inje* desde luego que suena a *Injun*, una palabra con una historia rica en el eslang de Estados Unidos. Aparece como testamento de honestidad: “*honest Injun!*”; como sinónimo de ira, como en “*get up one’s injun*” (también “*irish*”); y como expresión de sinceridad hacia los principios, “*Injun here!*”: “It is said that an Indian when lost in the woods and unable to find his wickee or wigwam, struck an attitude and exclaimed, ‘*Injun no lost. Wickee lost–Injun here!*’” (Patridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, 1984; A Barrere y C. G. Leland, *A Dictionary of Slang, Jargon and Cant*, 1967, 1ª ed., 1899).

blanca para la cara, una especie de mitones-máscara-no-guantes para las manos) era que la cara y las manos ya habían sido muy usadas para una expresividad remilgada y sin sentido y hasta falsa y que el bailarín y el actor dependan más de las partes masivas del cuerpo, las cuales, al igual que la tierra, no ofrecen respuestas falsas [1950].

La idealización que hace Cahill de lo primitivo se basa en la búsqueda de la verdad. Él no buscaba principios universales de dibujo, como Arthur W. Dow o Jay Hambidge, sino variedades de expresión universales en un pastiche ideal primitivo.

Considerar el primitivismo performativo y la teatralización de la etnicidad —o de la raza— americana es considerar la ocupación del histrión (*minstrel*), la tradición teatral decimonónica de la canción cómica y del baile de revista en Estados Unidos. Aunque los propios espectáculos histriónicos, al igual que el *vaudeville*, entraron en su crepúsculo comercial luego de la Primera Guerra Mundial, las dinámicas de la identificación de una raza a otra ingresaron suavemente en los modernos medios de la música del jazz y de las películas, acaparados por Al Jolson e Irving Berlin. Los estudios literarios recientes han examinado las diversas formas en las que la escritura de los dialectos, esto es, la emulación del habla afroamericana, fue mutada y continuada por escritores modernistas tales como Ezra Pound, T. S. Eliot y Gertrude Stein. Si bien la ocupación del histrión y su léxico, las armaduras vitales del racismo, hoy son temas incómodos, las operaciones de la identificación entre razas son fundamentales en la constitución de productos y actitudes culturales en Estados Unidos.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> La identificación entre razas y la apropiación de los idiomas culturales derivados de los afroamericanos son centrales en la historia del entretenimiento popular de Estados Unidos en el siglo XX. Este aspecto de la historia cultural está recibiendo una atención renovada de parte de los estudiosos, como en el caso de las

Actores blancos con el rostro negro aparecían regularmente en las actividades teatrales en Greenwich Village, incorporados a espectáculos comerciales como *Greenwich Village Follies* y en el mismo cartel con las obras del pequeño grupo teatral más famoso de los Provincetown Players.<sup>22</sup>

Al mismo tiempo se producían bailes y fiestas de temas elaborados con el fin de recabar fondos para los grupos de arte. Los participantes en estos bailes de disfraces y obras de teatro de aficionados se vestían para representar la diferencia cultural, sexual, de clase y de raza en festivales vernáculos de comedia erótica. Los disfraces de quienes participaban en esto imitaban “tipos

---

reflexiones de Robert Davidoff sobre Irving Berlin y Al Jolson como “hombres blancos negros” (“The Kind of Person You Have to Be to Sound Like ‘Alexander’s Ragtime Band’”, en Elazar Barkan y Ronald Bush (eds.), *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Stanford, 1995).

Los críticos literarios han examinado recientemente la preocupación estadounidense con la etnicidad, como en la obra panorámica de Werner Sollors, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, Oxford, 1986. Una consideración más detallada de la relación de la etnicidad y el modernismo está en la sugerente obra de Michael North, *Dialect of Modernism: Race, Language and 20<sup>th</sup> Century Literature*, Oxford, 1994, en donde explora la “contradicción de la identificación entre razas y el odio racial” en el interior de la “vanguardia estadounidense” (p. 161).

En su análisis, Walter Benn Michael (en *Our America: Nativism, Modernism and Pluralism*, Universidad de Duke, 1995) acusa al amigo de Cahill, Horace Kallen, de “racismo pluralista”. Michael es otro escritor que analiza el substrato racial del arte y la cultura del decenio de 1920. Él habla de lo que llama “modernismo nativista”, afirmando que lo mismo el pluralista que el racista en la vida de Estados Unidos estaban “profundamente comprometidos con el proyecto nativista de racializar al estadounidense” (p. 13). En el interior de la argumentación de Michael, el indígena de Estados Unidos desempeña un papel especial. Los indígenas con frecuencia eran representados junto a otras etnias por los nativistas que les daban la bienvenida pero que buscaban excluir a otros. Percibidos como un grupo en extinción, los indígenas de Estados Unidos se convirtieron en la “instancia ejemplar de lo que significaba contar con una cultura [...] una suerte de paradigma

exóticos”: orientales, árabes, africanos, isleños del Mar del Sur e indígenas. Estos divertimientos eran obra de los artistas y para los artistas y para el público que los pagara. Las mascaradas eran una parte importante del espectáculo social del mundo del arte, el fasto interno en el cual un artista o un estudiante de arte hace una representación ante otro.<sup>23</sup>

Los indígenas eran personajes que aparecían frecuentemente en los espectáculos histriónicos.

---

para las ideas cada vez más fuertes de una identidad étnica” (p. 38). Michael, Sollors y otros examinan la poesía y la literatura para tratar de describir la “genialidad étnica” en la que el indígena era aclamado como el ancestro espiritual del hombre blanco en construcciones especiales de la identidad de Estados Unidos. Michael ha escrito en otra parte sobre los usos políticos del indígena en la defensa de la ciudadanía estadounidense. Calvin Coolidge en campaña usa un penacho indígena, gesto que Michael lee como algo simbólico: “el uso de la máscara roja limpia al estadounidense de las marcas raciales europeas” (Michael, “The Vanishing American”, en *The American Literary History*, núm. 2, verano de 1990; citado por Jared Gardner, “‘Our Native Clay’: Racial and Sexual Identity and the Making of Americans in *The Bridge*”, *American Quarterly*, vol. 44, núm. 1, marzo de 1992).

El problema para los estudiosos de este periodo sigue siendo cómo enfrentar las implicaciones cargadas, despectivas, de buena parte de este material. Inje-inje, con sus claros ecos del epíteto “injun” se relaciona con el empleo casual de los insultos raciales en el inglés cotidiano de Estados Unidos. “Coon” y “nigger” salían a diario de la boca y de las imprentas y se abrieron camino en las obras de los modernistas. Desde mediados del siglo XX han sido cuidadosamente eliminadas; por ejemplo en la obra de 1925 de Arthur Dove, *Goin’ Fishin’*, un collage al que con frecuencia se le da una influencia dadaísta, se llamó originalmente *Nigger Goes a-Fishing* (*New York Times*, 21 de abril de 1934; E. McCausland, *Parnassus*, diciembre de 1937, p. 365). En la transformación de este título el Museo Whitney elude las explicaciones incómodas; pero coincidentemente borraron al afroamericano que es el tema de esta pieza.

<sup>22</sup> Esto proviene de una anécdota de investigación: Al Herman, un comediante que se pintaba la cara de negro, aparece vestido con un alto turbante y esmoking en una hoja publicitaria del *Village Follies*, en la revista *Shadowland*, noviembre de 1921, p. 26. El grupo de los Provincetown Players presentó la obra en un acto de John Reed, *Freedom*, en un programa con los Beachcom-

bers’ Club Minstrels en un espectáculo que ahí se dio en agosto de 1916 (la hoja publicitaria en “Provincetown Players: Selections from New Collections”, Archives of American Art Gallery, Nueva York, marzo de 1994).

Y aunque mis observaciones en la investigación sean sumamente anecdóticas, “ennegrecerse” y “hacerla de indio” son actividades que en definitiva están relacionadas, sobre todo en el dominio líquido del teatro de aficionados en las fiestas bañadas en alcohol en el Village.

Al igual que la exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes, su baile era el reflejo de modelos europeos como el muy elaborado Baile del Quat’z Arts, la festividad anual de los

---

Entre las numerosas “sátiras de indios” que se presentaron en los espectáculos histriónicos estaba la versión que hiciera Lew Dockstader en 1907 de “Big Chief Battle-Axe”, una canción sobre un indígena de madera en el exterior de una tabaquería, con trenzas y penacho y mocasines (don B. Wilmeth, “Noble or Ruthless Savage?: The American Indian on Stage and in the Drama”, en *Journal of American Drama and Theatre*, vol. 1, núm. 1, Primavera de 1989, p. 76, nota 32).

<sup>23</sup> Dolly Sloan y Katherine Cahill trabajaron juntas en los bailes de la SAI al comenzar el decenio de 1920 (Cahill, 1957, p. 77). La aparición de dos mujeres en papeles de reparto secundones, organizando eventos sociales, trae a cuento el tema más amplio del papel de las mujeres en el mundo del arte.

En el área sin examinar de la vida social de los artistas, la obra de Lewis Erenberg ofrece un contexto general para la vida nocturna de la ciudad de Nueva York durante esta época (en su *Steppin’ Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930*, Greenwood Press, CT, 1981; y “Greenwich Village Nightlife, 1910-1950”, en Beard (ed.), *Greenwich Village*).

Tom Wolf contó la historia del club Penguin, un grupo artístico que produjo un gran número de fiestas espectaculares, la más famosa de ellas un baile de bomberos para celebrar la visita de Brancusi a Nueva York. Wolf mostraba una fotografía de Walt Kuhn —cuyo Kit Kat Club precedió al Penguin— y, sus amigos “ennegrecidos” y con smokings y penachos. (Wolf, conferencia leída en la Lower East Side Settlement House en marzo de 1994. Véase también Wood Gaylor, “Diary of the Carefree Years”, en *Art in America*, vol. 51, núm. 6, diciembre de 1963, pp. 60-71). Una fotografía de “parranderos en el Kit Kat Club en 1924” disfrazados con diversos trajes nacionales, incluye alguien con la cara pintada de negro y disfrazado como indio pueblo

estudiantes de arte de París. El impulso hacia el disfraz detrás de tan elaboradas mascaradas estuvo siempre presente en la vida social de los artistas así como en sus manifestaciones o representaciones. Los blancos con la cara pintada de negro fueron parte de los eventos dadaístas en Europa en este tiempo. Philippe Soupault apareció en una rutina como de circo con la cara negra en París en la primavera de 1920 y se presentó al Salón Dadá de junio de 1921 disfrazado como el presidente de Liberia. En 1919, George Grosz se “pintó de negro” y fingió un “acento negro” como maestro de ceremonias en un evento Dadá en Berlín. Esta tan explícita forma de identificación con los pueblos colonizados se ve con frecuencia como un aspecto de la “negrofilia”, *le tumulte noir*, la locura europea por el jazz de Estados Unidos y el amor por la escultura africana.<sup>24</sup>

(en Beard, *op. cit.*, p. 101). El propio Sloan se disfrazó de navajo para el baile de los independientes de 1922, disfraz que se le volvió hábito (David Scott, *John Sloan*, Nueva York, Watson-Guption, 1975, p. 163; Loughery, *John Sloan*, p. 278).

En el baile de la SAI de 1920, “unos cuantos de los Independientes y de sus dependientes se aparecieron por primera vez disfrazados de indígenas. Un indígena es un sujeto con la cara roja, una bata y plumas de gallina” (“Scintillating Affair, Free Artists Put On They Called It Prismatic Pageant”, *The World*, Nueva York, domingo 13 de marzo de 1920, p. 21).

<sup>24</sup> Una descripción concisa del baile del “Quat’z Arts” de 1910 aparece en Abel Warshinsky, *The Memoirs of an American Impressionist*, Kent State University Press, 1980, pp. 125-126. En París, Montmartre tenía bares temáticos para atrapar turistas igual que en Greenwich Village. Bares como el Cabaret des Morts en el que los tragos se servían en ataúdes, sin duda estaban dirigidos al mismo tipo de consumidor, el turista. El caricaturista Wynn en *Shadowland* (vol. 1, núm. 5, enero de 1920) lo describe: “¡Santos horrores!”, exclama el inocente aventurero de Suburbia al explorar los rumbos atestados de apaches de Montmartre”.

Marc Dachy discute las apariciones de Soupault con la cara negra en *The Dada Movement. 1915-1923*, Rizzoli, 1990. El contexto de las apariciones de Soupault y las danzas apaches los discute Jody Blake en su valioso trabajo “Le Tumulte Noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris”, 2 vols., tesis doctoral, Universidad de Delaware, 1992.

MARK TOBEY (1890-1976), en los tres recuentos de Holger Cahill, es el primer artista que menciona en conexión con el inje-inje. Los dos eran vecinos en la Calle 16 en Nueva York al final de la segunda década del siglo xx. Tobey, decía Cahill, “estaba interesado seriamente en el inje-inje y sentía que debía ser asumido como una religión” (1957, p. 119). “Mark Tobey pensaba que ésa era una de las cosas más importantes que le habían pasado en su vida [...] se fue a su estudio y escribió con letras enormes sobre la pared: EL ARTE DE ESTADOS UNIDOS ABURRE, DÍA DE ACCIÓN DE GRACIAS DE 1919” (1960, p. 10).<sup>25</sup>

El vecino de Cahill era un ilustrador de modas que se había vuelto retratista de sociales al carbón. (Mostró estos retratos en la Knoedler Gallery en 1917.) Tobey trabajó como diseñador de interiores mientras desarrollaba su pintura. En 1918, Tobey pasó por un puñado de experiencias

Grosz apareció con la cara pintada de negro en un evento berlinés que describe Ben Hecht; reimpresso a partir de la obra de Hecht, *Letters from Bohemia* (1964), en Mel Gordon (ed.), *Dada Performance*, PAJ Pub., Nueva York, 1987.

En una emulación performativa primitivista muy específica, los pintores expresionistas alemanes se disfrazaron de indígenas en 1910. Véase Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Heaven, Ct, Yale University Press, 1991.

<sup>25</sup> Edward R. Kelley dice que Tobey y Cahill fueron vecinos de 1916 hasta 1918 (“Mark Tobey and the Baha’i Faith”, tesis doctoral, Universidad de Texas en Austin, 1983, p. 16); esto lo refiere en una nota al pie que remite a la entrevista que en 1962 le hizo William Seitz a Tobey (cinta 3, lado 1, p. 25; biblioteca del Museo de Arte Moderno, Nueva York), lo que parece ambiguo. Los directorios de la ciudad de Nueva York no son concluyentes.

En cuanto al interés de Tobey en el inje-inje, Cahill dice en su carta de 1950 a Baur: “Creo que voy a sacar lo de ‘profundamente’ de la frase sobre Mark Tobey. Él siempre fue una persona seria y ahora se opondría seriamente a esa idea.”

No he visto en ningún lado a Tobey referirse al inje-inje. Pero la investigación sobre Tobey durante este tiempo es problemática pues son pocas las obras y los documentos. Paul Cummings, quien ha trabajado con los documentos de Tobey, señala que él no fechaba sus obras y que no tenía archivo. Cuando lo entrevistaban no le gustaba dar respuestas directas (conversación

formativas. Visitó el salón Arensberg, centro del dadaísmo de Nueva York y el estudio de Duchamp en Nueva York (él habría de visitar a los Arensberg de nuevo en Hollywood en 1920), en donde vio la pieza de Duchamp, *Desnudo descendiendo las escaleras*, cada vez en forma diferente.<sup>26</sup> Se fue a un retiro religioso en Maine y dio inicio a su conversión al credo Baha'i, una creencia mística progresista que surgió de la cultura musulmana. Las intenciones de Tobey en ese entonces eran las de desarrollar una pintura del espacio post-cubista, imbuida de espiritualidad. En 1960 escribió: "No creo ir en pos de metas conscientes. La única meta que en efecto recuerdo fue cuando en 1918 me dije a mí mismo: 'Si no hago otra cosa en mi vida como pintor, destruiré la forma'".<sup>27</sup>

Entre 1918 y 1922, Tobey bocetó escenas de burlesque, bailarines negros en Harlem y escenas del *vaudeville*. El estudio de Edward Kelley

---

telefónica con Cummings, noviembre de 1993). La mayor parte de los papeles de Tobey están depositados en la biblioteca de la Universidad de Washington en Seattle y microfilmados en los AAA.

<sup>26</sup> Tobey dice explícitamente que fue la pintura del *Desnudo descendiendo las escaleras*, y no el propio Duchamp, lo que lo impresionó (entrevista con Seitz, cinta 3, lado 2, p. 26; en la biblioteca del Museo de Arte Moderno, Nueva York). Durante este periodo, el Dadá en Nueva York era el último grito, centrado en el salón de los Arensberg, véase Francis M. Naumann, *New York Dada. 1915-1923*, Abrams, 1994. Tobey no comenta esto con Seitz, y pareciera que, como "persona seria", el medio del Dadá poco lo impresionó.

<sup>27</sup> Citado en Edward R. Kelly, *op. cit.*, p. 76; Tobey repetía con frecuencia esta aseveración y mencionaba una pintura de esta época titulada *Descent into Form* (Descenso hacia la forma).

El proceso de conversión de Tobey al credo Baha'i surgió de un extraño encuentro reflexivo con semblantes descritos, propio de un retratista. Mientras posaba para su retrato en el estudio de Juliet Thompson, Tobey observó en la pared la fotografía "de un hombre de barba blanca, con un turbante blanco; un rostro notable". Más adelante tuvo un "sueño despierto que tenía que ver con esta persona de la fotografía, o eso parecía" (manuscrito de Arthur Dahl, Fondo Tobey, AAA, rollo 3208, cuadro 359). La anécdota muestra la fuerte inversión física que Tobey estaba dispuesto a hacer en la representación de un semblante.

de 1983 adscribe el que Tobey eligiera estos temas a su involucramiento con el inje-inje.<sup>28</sup> A partir de octubre de 1921, Tobey aparece en la lista de colaboradores de *Quill*, una revista pequeña, sofisticada, alegre, de Greenwich Village, publicada por Bobby Edwards. (*Quill*, como veremos, contiene obras de otros miembros del inje-inje.) La ilustración de Tobey titulada "The Grave Stone of Night Life", (La lápida de la vida nocturna) en la entrega de octubre de 1921 de *Quill*, muestra la pericia de este artista como humorista. La composición muestra varios registros de chicas medio vestidas y de varones sentados en el suelo con sombreros de copa que se tocan la mano en alcobas llenas de telarañas. El dibujo parece contener tergiversadas alusiones formales a la talla popular de los fabricantes de lápidas de Nueva Inglaterra y a las imágenes de duelo, legados vernáculos del mundo puritano, un *ethos* explícitamente encontrado con el mundo bohemio del Village y el despliegue general de la Prohibición en la ciudad de Nueva York.

El graffiti que Cahill dice haber visto en la pared de Tobey alude claramente a la herencia puritana de Estados Unidos, representada en esta festividad nacional. El tercer centenario con seguridad inflamó la molestia de los artistas ante este legado de intolerancia agresiva.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Edward R. Kelley, *op. cit.*, p. 19. Una cronología de Tobey en el catálogo de una muestra que se le hizo en vida menciona estos bocetos (*Mark Tobey: Werke. 1933-1966*, Kinshalle Bern, Suiza, 1966; AAA, Fondo Tobey, rollo 3208, cuadro 773). Algunas de sus caricaturas teatrales aparecieron en *Quill*, incluida una que se llama "Early American Thater" que muestra una escena melodramática entre un villano y "la zapatilla de una chica" representada ante las candilejas para un público de personajes, uno de los cuales parece ser Buffalo Bill (en *Quill*, vol. 9, núm. 5, noviembre de 1921).

<sup>29</sup> El tercer centenario del arribo de los peregrinos, una celebración del Mayflower de 1620, fue un acontecimiento señalado por sermones, discursos y celebraciones por todo el este de Estados Unidos.

En 1921, Kenneth Burke reseña una de las publicaciones que celebran el legado puritano: J. S. Flynn, *The Influence of Puritanism*. Burke describe al puritanismo como una ideología política principalmente, en la que "al mismo tiempo que es seguro contar con un arte

Queda claro que Tobey llegó a reflexionar sobre estos asuntos a partir de un cuaderno sin fechar en el cual, dentro del contexto de una evocación de los indígenas que él ha conocido, Tobey escribe: “En una ocasión leí que los puritanos le rezaban a dios por las mañanas y por la tarde mataban indígenas. Eso debió ser luego de que los indígenas les enseñaran a vivir en las praderas.” En este cuaderno, al igual que Cahill, Tobey recordó viejos encuentros con los indígenas en las orillas de los lagos de Wisconsin: “Con frecuencia me topaba con las cenizas de sus hogueras y los esqueletos de pescados fritos” y escuchaba sus conversaciones.<sup>30</sup>

muerto, no es seguro contar con un arte vivo, toda vez que el arte vivo es disruptivo”. Lo que es más, Burke lo identifica con el imperialismo: “Una nación que limita a sus artistas es una nación vigorosa capaz de hacerse de continentes enteros, de encarcelar a pueblos enteros, de medrar a costa de una multitud de diversas naciones”, *New York Post's Literary Review*, 12 de febrero de 1921.

<sup>30</sup> AAA, Fondo Tobey, rollo 3200, cuadros 168-169. La letra de Tobey no me permite leer todo con confianza. Uno de los recuerdos tiene que ver con un amigo muerto cuyo espíritu acompaña a Tobey en París. En una carta en respuesta a otra de 1962, Tobey recuerda a otro muerto, un “indio negro” que lo impresionó con su presencia al posar en el estudio del artista; “el espíritu de ese hombre me rondó durante medio año después de su muerte” (AAA, Fondo Tobey, rollo 3472, cuadro 220). Una obra titulada *Indian Negro* (Indio negro) aparece en el catálogo de la muestra de Tobey de 1929 en Romany Marie Café Gallery. El café de Romany Marie —“comida de verdad, sitio de verdad, gente de verdad”, como se anunciaba en *Quill*— era uno de los sitios predilectos de Cahill y muy probablemente tuviera un nexo con el inje-inje. Cahill recibía su correo ahí cuando andaba de viaje (Dorothy Miller, en conversación en 1993).

Sería interesante examinar la obra de Tobey por su contenido homoerótico. Aunque al comienzo del decenio de 1920 vivió un matrimonio lamentable, al final de su vida vivía con su acompañante masculino de mucho tiempo. En esta dirección sólo se ha hecho un esfuerzo: Matthew Kangas, quien al investigar la “iconografía gay” entre varios artistas conocidos de Tobey, sostiene que “cadenas de imaginería se revelan, las cuales fortalecen una visión de la cultura homosexual como un fórum para lo exótico, lo divino, lo oculto”, en “Prometheus Ascending: Homoretoic Imagery of the Northwest School”, en *Art Criticism*, vol. 2, núm. 3, 1986, pp. 89-101.

Además de abrazar el Baha’i, una religión derivada de la musulmana que buscaba eliminar las divisiones en el mundo y que estaba en contra de los prejuicios de raza y de clase, Tobey cultivó a lo largo de su vida un interés en el arte de los indígenas nativos de Estados Unidos y con frecuencia hizo alusión a los temas religiosos indígenas en su pintura posterior. Tal y como Tobey lo explicaba, una importante idea simultánea al modernismo fue “la universalización de todos los estilos [de pintura] desde el surgimiento de las actividades creativas del hombre”. Del mismo modo en que el arte de África se descubrió y luego se analizó e incorporó a la pintura gracias a Picasso, otros pioneros vieron la belleza del arte esquimal e indígena de la costa del noroeste.<sup>31</sup>

ALFRED MAURER (1868-1932), asevera Cahill, fue “otro de los artistas involucrados en el inje-inje [...] y a él le gustaba sobre todo su elemento excéntrico y burlón” (1950). Un pintor prometedo en la manera del “impresionismo negro” de los Ocho, Maurer ganó premios en Estados Unidos mientras trabajaba en París. Luego pasó a un estilo posimpresionista más radical y para 1907 ya era uno de los primeros seguidores de Matisse —tanto así que Robert Lebel escribió en 1952 que Maurer pertenecía a los fauves—.<sup>32</sup> En París, el artista se dejaba ver y era sociable, con fama de elegante. Bien colocado y bien conectado, Maurer era uno de los visitantes regulares en la casa de Leo y Gertrude Stein y colaboró en la obtención de préstamos para la Exposición de la Armería de 1913. Maurer dejó Francia durante la guerra y al regresar a Estados Unidos se encontró en un medio bastante menos amable. Vivía con su padre Louis,

<sup>31</sup> Etiquetado como “Lecture XII”, AAA, Fondo Tobey, rollo 3207, cuadros 870-871; este borrador, sin fecha, sumamente corregido, menciona la bomba atómica, por lo que es posterior a 1945.

Testamento de cierto interés en el arte peruano, *Inca Vase* (Vasija inca), dibujo fechado ca. 1920, apareció en la retrospectiva de Mark Tobey en la Henry Gallery en 1951 (el listado en la biblioteca del Museo de Arte Moderno, Nueva York). Hoy se encuentra en la colección del Museo de Arte de Seattle.

el ilustrador vivo más viejo de Currier & Ives y una especie de personaje para el mundo de la prensa. Louis no perdía nunca la oportunidad de atacar el modernismo de su hijo. En estas circunstancias, Maurer no prosperó y en 1932 se quitó la vida.

La monografía y las notas de Elizabeth McCausland de 1951 siguen siendo las fuentes biográficas básicas de un artista cuya vida está poco documentada y cuyas obras carecían de fecha en su mayor parte. McCausland hace sonar con fuerza el órgano psicológico al describir el periodo de la posguerra de Maurer como “años de silencio, años perdidos en la memoria de la vida de Maurer”.<sup>33</sup> Aún así, Maurer pintaba todo el tiempo. Veía a su amigo Arthur Dove para salir de pesca y realizar excursiones pictóricas, y participó desde el principio en las actividades de la Sociedad de Artistas Independientes. En 1919, Maurer fue electo como director. En 1922, mientras montaban la exposición de los independientes, Maurer le dijo a Cahill: “Durante quince años ninguna alma ha dicho una palabra amable sobre mis pinturas” (McCausland, p. 149). No obstante lo anterior, Cahill recuerda a Maurer como “un hombre alegre muy interesante” el cual, cuando llegó una

mujer a la muestra de los independientes “que dijo que ella podía imaginar una pintura en la pared”, asistió a Cahill en la fabricación de algunas a lo largo de la muestra con una pistola de aire (Cahill, 1957, pp. 135-136). McCausland menciona “el relajo en el que Maurer participó, pintando y esculpiendo obras de la supuesta cultura indígena llamada ‘inje-inje’”.<sup>34</sup>

Sheldon Reich, en su estudio de 1973, observa que Maurer trabajaba simultáneamente en diversos estilos, al igual que muchos artistas estadounidenses de la época.<sup>35</sup> Al final de la segunda década del siglo xx, Maurer está pintando lo que al parecer son abstracciones planas puras, como *Tango-minnow*, la pieza que mostró en 1919 con los independientes. Al mismo tiempo, Maurer pinta paisajes posimpresionistas, naturalezas muertas cubistas y una serie de retratos de muchachas en una manera alargada, simplificada, casi como caricaturas. El dominio de Maurer del lenguaje (de los lenguajes) de la pintura es sorprendente y certero, a diferencia de los otros jóvenes artistas a los que Cahill menciona como participantes del inje-inje. Tal vez valga la pena señalar que Maurer comparte preocupaciones en su obra con otros miembros del inje-inje que menciona Cahill, como el interés en la abstracción pictórica, y, como Gropper y Colbert, una involucración profunda con el método de composición de Jay Hambidge que es una derivación clásica llamado simetría dinámica. Pero lo que dice la evidencia —que en el caso de Maurer vuelve a Cahill y a Sloan— es que la participación de Maurer en el inje-inje parece haber sido elemental y tal vez exclusivamente

<sup>32</sup> Los comentarios de Robert Lebel aparecen en un ensayo para el breve catálogo de “Alfred H. Maurer. An American Fauve”, en la Bertha Schaefer Gallery, 20 de octubre-22 de noviembre de 1952, AAA, Fondo McCausland, rollo D-377.

<sup>33</sup> Elizabeth McCausland, *Alfred H. Maurer*, Nueva York, Walker Art Center / A. A. Wyn, 1951. El Fondo McCausland en los AAA tiene un gran número de notas y correspondencia relacionadas con la investigación para este libro, así como numerosos borradores. Su idea de Maurer como figura trágica era ciertamente compartida. Ella le escribió a Lloyd Goodrich en 1949: “Cahill conoció a Alfie en los primeros días de los independientes. Pero estuvo fuera de Nueva York durante el periodo de los últimos años de Maurer. Más aún, hoy tiende a leer a Alfie a la luz de su propio personaje. Piensa en él en términos de la frase de Thoreau ‘serena desesperación’. Para mí, la cita de Emily Dickinson sigue siendo más reveladora: ‘El júbilo es el correo de la angustia’”, AAA, carta del 9 de agosto de 1949, Fondo McCausland, rollo D-377.

<sup>34</sup> Cahill leyó el manuscrito de McCausland e hizo sugerencias (McCausland, p. 277). Las notas de McCausland relativas a la entrevista que en 1948 le hizo a John Sloan también mencionan a Cahill, la publicidad y el inje-inje. AAA, Fondo McCausland, rollo D-380, cuadro 1274. En la relación de Marlor del gancho publicitario del inje-inje, a Sloan se le da crédito como ayudante en la fabricación de objetos “etnográficos”.

<sup>35</sup> Sheldon Reich, *Alfred H. Maurer. 1868-1932*, National Collection of Fine Arts / Smithsonian, 1973. Reich trabaja con las obras mismas, basándose en McCausland para la información biográfica.

asociada con el relajo, con el gancho publicitario aún no documentado, y no con cualquier otro proto-movimiento que pudiera haber estado circulando entre los *discussants* en los cafés y en los estudios de Nueva York entre 1919 y 1921.

WILLIAM GROPPER (1897-1977) nació en el ghetto judío que se ubica en el llamado Lower East Side de Manhattan. Artista temprano y precoz, Gropper estudió originalmente en el anarquista Ferrer Center, en donde daban clases Robert Henri y George Bellows, y más adelante estudió en la National Academy of Design y en la New York School of Fine and Applied Arts (hoy Parsons). Para 1919 era un ilustrador satírico muy solicitado que trabajaba para la prensa de gran circulación, las pequeñas revistas, entre las que se incluía a *Quill*, y para las revistas de izquierda. En 1920 se mudó a la bohemia Greenwich Village y trabajó en su arte serio; en 1921 exhibió por primera vez monotypes y pinturas en la Washington Square Bookshop.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> En comparación con otros miembros del inje-inje, la historia de Gropper durante este periodo es bien conocida.

De niño se involucró con Robert Henri, asistiendo a las clases del artista en el Ferrer Center. Tal y como él lo recuerda, Gopper tenía 11 o 12 años, el más chico en la clase de Harlem (aunque tal vez fuera mayor). Romany Marie, la dependienta predilecta de Cahill en Greenwich Village, monitoreaba la clase de arte y su marido Marchand descubrió al niño dibujando en las calles. En 1913, Gropper visitó la Exposición de la Armería en compañía de Henri. (AAA, entrevista con Hooten, pp. 3-4; Joseph Anthony Gahn, "The America of William Gropper, Radical Cartoonist", tesis doctoral, Siracusa, Nueva York, 1966, p. 21. La relación de la vida y la obra de Gopper realizada por Gahn sigue siendo la más completa.)

En la New York School of Fine and Applied Arts, Gopper estudió la simetría dinámica de Jay Hambidge y la armonía del color de Denman Ross, al igual que otros miembros del inje-inje. Gopper disfrutó los hábitos de composición de la "sd" con el acto de fumar: "De joven me metí en un montón de cosas espantosas, pero la parte difícil fue olvidarlas. Nos metíamos cualquier cantidad de basura. Es fácil metérselas y arduo el sacudírselas", en August Freundlich, *William Gropper: Retrospective*, Florida, Joe and Emily Lowe Art Gallery, Universidad de Miami, Coral Gables, 1968, p. 27.

Al considerar a Gropper encontramos la primera confirmación documental del inje-inje independiente de Cahill. En una entrevista de 1956, Gropper dice:

nunca despegó, pero contábamos con mucha gente interesada en eso. Fue una especie de... en fin, en ese tiempo estaba el movimiento dadá, y nosotros pensamos: hay indios que cuentan con una serenidad suprema [...] es una especie de pensamiento profundo sin decir una sola palabra. Y yo estaba decidido, sigo estándolo, en cuanto a que al arte hay que verlo y no oírlo. Se habla demasiado al respecto. Y en ese tiempo pensaba que el inji-inji [*sic*] estaba bien, nada de hablar sino nada más estar-se quietos.<sup>37</sup>

Estas palabras reflejan una preocupación por una expresión no-intelectualizada que dejaba atrás una estética basada en la no-articulación. Es el meollo de lo que Gropper recordaba del inje-inje cuarenta años después.

Una vez que Cahill generó el material para su inédita revista del inje-inje, dice él, "William Gropper realizó para ella varias caricaturas divertidas, collages realizados a partir de los periódicos" (1957, p. 122).<sup>38</sup>

Gropper, como muchos más en Nueva York, también se vio afectado por el Red Scare (Pánico Rojo) y las razzias Palmer, la caza y deportación de izquierdistas luego de la Primera Guerra Mundial.

<sup>37</sup> AAA, entrevista con William Gropper realizada por Bruce Hooten, 12 de junio de 1965, p. 11.

<sup>38</sup> De lo que habla Cahill recuerda la obra realizada por Arthur Dove en 1925 para *The Critic*, en la que una sería revista de arte destaca a manera de figura. A esta obra se la relaciona con frecuencia con Dadá debido a sus técnicas humorísticas y de collages. (Dove era un viejo amigo de Maurer.)

El recurso de emplear periódicos de fondo aparecía con frecuencia en las caricaturas de Gropper, tal vez por primera vez en un sketch de un tribunal de Clarnece Darrow, realizado, según una nota en la revista, "sobre periódico porque el tribunal denegó el empleo de un cuaderno de apuntes" (*Liberator*, marzo de 1920, p. 8). En

J. Anthony Gahn discute el interés de Gropper en el “arte chiflado” del inje-inje y adscribe varias caricaturas estilizadas a la influencia de este movimiento. Gahn cita dos dibujos, cada uno de ellos titulado “Lyne Syncopation”, (Sin-copación de la línea) que Gropper publicó en el *Dial* de octubre de 1924 como “una manifestación del movimiento”. Uno de estos dibujos muestra a un bailarín con afeminado rostro de muñeca, ondulándose en la línea; el otro es la caricatura de un percusionista negro parecidamente abstracto.<sup>39</sup> Si bien en términos formales son dudosos, estos dibujos recuerdan las caricaturas que Gropper publicó en *Shadowland* en agosto de 1923, bajo el título “A Page of Colored Jazz” (Una página de jazz de color), y son evidentemente producto de las observaciones del artista en los centros nocturnos. Gropper compartía intereses con otros de los artistas que nombra Cahill, como el teatro de aficionados. Gropper ilustró un sketch de *vaudeville* que escribió Mike Gold luego de un viaje que hicieron ambos a Washington, D. C., a nombre de *Liberator* (*Liberator*, enero de 1922).<sup>40</sup>

La fama de Gropper como artista descansaba en su enorme talento para las caricaturas y en

---

1929, el periódico *The World* encargó una serie de retratos de celebridades a Gropper en los que los cuerpos de estas mismas celebridades hechos de recortes de periódicos relacionados con ellas —algunos de estos recortes se ilustran en J. Anthony Gahn, “William Gropper— A Radical Cartoonist: His Early Career, 1897-1928”, en *New York Historical Society Quarterly*, vol. 54, núm. 2, abril de 1970, pp. 128-129; Gahn asimismo discute al inje-inje en este artículo.

<sup>39</sup> J. Anthony Gahn, 1966, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>40</sup> El *vaudeville* de Gropper-Gold para *Liberator*, en J. Anthony Gahn, 1966, pp. 46-47.

Gahn escribe que cuando Gropper se mudó a Greenwich Village en 1920, se hizo amigo de George Grosz, un avatar del tan politizado ramal en Berlín del dadaísmo de Zurich (Gahn, pp. 40-41; en nota se refiere a la entrevista de 1965 con Gropper). Esto establecería un contacto directo con el dadá de Berlín para complementar el contacto que en 1921 desarrolló Malcolm Cowley con los dadá de París. Sin embargo, Grosz no llegó a Nueva York sino hasta 1932. ¿Es que Gropper pudo haber llegado a conocer su obra por reproducciones en 1920?

su constante producción de las mismas. La caricatura es una suerte de abstracción popularmente accesible que se basa en el retrato. En un tiempo que vio el surgimiento de la tira cómica de los diarios, la caricatura disfrutó de un gran atractivo popular. (Los artistas de los periódicos por lo general hacían caricaturas de figuras públicas cuya apariencia fuera conocida por las fotografías.) El arte que estimara Baudelaire tenía un largo abolengo señalado por asociaciones literarias y una sociedad glamorosa. “Como arte”, escribió Willard Huntington Wright en 1922, “sólo parcialmente es pictórica: su ingrediente principal es la observación intelectual”.<sup>41</sup> La mayor parte de los artistas que trabajaron en esta cuerda, al igual que Gropper, tenían ambiciones artísticas, y por lo general veían con simpatía a la vanguardia, cuando no estaban afiliados a ella, sobre todo como cuando Dadá acogió al humor como uno de sus principales medios.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Willard Huntington Wright, “America and Caricature”, en *Vanity Fair*, 1922 (AAA, Fondo Gropper, cuadro 1399). Wright discute a Gropper en esta pieza. Escribió otro artículo, “The Exacting Art of Caricature”, en *Shadowland*, vol. 7, núm. 1, septiembre de 1922; y en A. K. Sterling (ed.), *The Best of Shadowland*, Nueva Jersey, Scarecrow, Metuchen, 1987. Carlo de Fornaro, en “The Groping of Gropper”, en *Arts and Decoration*, vol. 18, núm. 5, marzo de 1923, pp. 14-15, 95, discute a Gropper como parte de una serie de perfiles de caricaturistas en esta revista.

<sup>42</sup> El papel de Marius de Zayas, caricaturista mexicano *emigré*, en el dadaísmo en Nueva York del círculo de Alfred Stieglitz es ejemplo destacadísimo del artista que pasó de la caricatura a la vanguardia y a interesarse en el arte no-occidental. En la segunda década del siglo XX, Marius de Zayas elaboró una “psicología de la forma” y desarrolló maneras de la caricatura a las que llamó “relativas” o “absolutas” según el grado de abstracción. Tanto Craig Bailey, “The Art of Marius de Zayas”, en *Arts*, vol. 53, núm. 1, septiembre de 1978, como Willard Bohn, “The Abstract Vision of Marius de Zayas”, en *Art Bulletin*, vol. 62, núm. 3, septiembre de 1980, contienen discusiones de interés sobre la obra de Marius de Zayas y sobre las consideraciones teóricas en torno a la caricatura. (Varios de los principales caricaturistas de Nueva York eran de México, y su obra se ha relacionado con frecuencia con el arte precolombino.)

Entre los caricaturistas prominentes estaban Alfred Frueh, un caricaturista de periódicos y de teatros que

La disciplina pictórica era una especie de callejón trasero del modernismo —tal y como lo demuestra Adam Gopnik, fue la fuente del cubismo de Picasso—<sup>43</sup> y una especie de toque caricatural permea a la mayoría del arte figurativo no-académico de este tiempo. En la crítica, la caricatura estuvo también asociada regularmente a influencias no-occidentales, en particular con los lenguajes pictográficos de las culturas precolombinas. La caricatura fue la clave en la promoción y en la producción de la sensacional *La Revue Nègre* en París en 1925. La caricatura fue la manera de racializar la descripción, pero más que ser simplemente irrisoria, su unión con la descripción por planos imbuida de cubismo habla de su relación con (y de su desarrollo a partir de) su sinergia con estilos artísticos no-occidentales como los mesoamericanos y los africanos.<sup>44</sup>

ORRICK JOHNS (1887-1946) Además de Mike Gold que está presente como si fuera una sombra, otros dos hombres de letras estuvieron metidos en el inje-inje. El primero de ellos, el poeta Orrick Johns, era un veterano de la bohemia del Village de antes de la guerra y publicaba en la revista

de Alfred Kreymborg, *Others*. Estaba casado con Peggy Baird, antigua alumna de Henri, artista, ilustradora y sufragista que más adelante casó con Malcolm Cowley. Johns venía de San Luis, en donde su padre estaba metido en el negocio de la prensa. Johns estaba orgulloso de sus raíces en la “frontera media”, al recordar la manera en la que su padre tuvo que balacear a un enemigo en su oficina en el periódico y la ocasión en la que fue a un largo y peligroso viaje de cacería en “territorio indio”. Después de la guerra, Johns escribió textos publicitarios y no le quedaba mucho tiempo para el mundo bohemio. Era alguien cercano al escultor y arquitecto Hugh Ferriss —también otro ilustrador de *Quill*— y empezó a escribir sobre arquitectura para el *New York Times* al principio del decenio de 1920.<sup>45</sup>

Puede ser que el componente teatral de los planes de Cahill para el inje-inje atrajeran a Johns al grupo. Los contados poemas y obras de teatro de Johns que he visto no me remiten al inje-inje. Son líricos; los personajes hablan sin poner atención en los demás, con una expresión críptica con modismos flojos. Aunque oscura, la obra no carece de sutileza, y parece estar estructurada por unas cuantas imágenes, una de las cuales es la de la mano.<sup>46</sup>

fue director de la SAI, y Peggy Bacon, ilustradora de humor, alumna de Sloan, quien se unió a Louis Bouché en la exposición “Nottingham Dada” en el Whitney Club —así llamado por su empleo del encaje en el *New York World*, 27 de enero de 1924—. Este tipo de tomaduras de pelo estaba en la cuerda de la tradición de Nueva York. Antes de la Primera Guerra Mundial, los estudiantes de arte montaron en una sala un evento humorístico. En la exhibición salieron como los faquires y sus obras hacían mofa de las exposiciones de la National Academy en construcciones de medios mezclados (Ronald Pisano y Bruce Weber, *Society of American Fakirs: The Art Students League of New York, 1891-1914*, Berry-Hill Gallery, 1993).

<sup>43</sup> La discusión de Gopnik sobre Picasso aparece en Kirk Varnedoe y Adam Gopnik, *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, Nueva York, Museum of Modern Art / Abrams, 1991; lo anterior se basa en un ensayo de Gopnik: “High and Low: Caricature, Primitivism and the Cubist Portrait”, en *Art Journal* 43, invierno de 1983, pp. 371-376.

<sup>44</sup> Para una discusión sobre *La Revue Nègre*, véase Blake, *op. cit.*, nota 24, p. 257.

<sup>45</sup> Johns no ha dejado mucha miga histórica; esta información biográfica ha sido sacada de su autobiografía, *Times of Our Lives: The Story of My Father and Myself* (1937). Hay un sketch biográfico, debido en buena parte al propio Johns, en Stanley Kunitz y Howard Haycraft (eds.), *Twentieth Century Authors*, Wilson, 1942. Para algunos recuerdos de la esposa de Johns, Peggy Baird, véase Dorothy Day, *The Long Loneliness*, Nueva York, Harper, 1952; también Hans Bak, *Malcolm Cowley: The Formative Years*, University of Georgia Press, 1993.

Un detalle biográfico que no cuadra tiene que ver con la actividad política de Johns. En 1919, Johns dice que estaba tratando de organizar a los periodistas en la ciudad de Nueva York, pero para el 21 las razzias Palmer y la Prohibición lo persuadieron de acabar con esto. Que Cahill siguiera tomándolo en consideración queda claro a partir de que en 1935 designó a Johns para dirigir el Federal Writers’ Project en la ciudad de Nueva York.

<sup>46</sup> Me refiero a las piezas en un acto de Johns: “Shadow”, en *Others*, febrero de 1919; “Eclipse”, *Others*, marzo

MALCOLM COWLEY fue uno de los críticos literarios modernistas más destacados y el autor de una de las autobiografías más duraderas de este tiempo. En *Exile's Return* cuenta y reflexiona sobre la experiencia común del medio oeste de muchos de los aspirantes de la “generación perdida”, su sujeción a las formas fosilizadas del inglés en los colegios del este, la vida en los medios bohemios de Estados Unidos y luego su huida a Europa, primero para participar en la guerra, luego para vivir en París. Cowley casó con Peggy Baird Johns en 1919 cuando él vivía en Greenwich Village trabajando “en Grub Street” como “proletario del arte” que escribía reseñas de libros y otras notas del oficio. Baird estaba bien relacionada, era amiga de los bohemios anteriores a la guerra en el Village y era una especie de *madcap liver*. Por el apartamento de ambos desfiló una cantidad de escritores, artistas e ilustradores amigos de Peggy.<sup>47</sup> Muchos de ellos se quedaban a jugar póker hasta bien entrada la noche y los Cowley en ocasiones llegaron a vivir de lo que ganaban en estos juegos. (Cahill recuerda una de esas noches que a él y a su esposa la ilustradora Katherine los dejó tan quebrados que no tuvieron para comer al día siguiente. “Los Cowley eran unos tiburones en el póker y nos preguntábamos si se hacían señales entre ellos” [1957, p. 75].)

Cahill dice que Cowley estaba “interesado” en el inje-inje, ¿pero hasta dónde llegó ese interés? Cowley había colaborado en un petardo literario, fabricando los poemas de un “poeta campe-

sino” para burlarse de un crítico de poesía con tendencias rurales. Luego, en el verano de 1920, Cowley planeó con Burke la fundación de una “escuela” llamada The Courve, hecha para integrar las realidades contemporáneas en un arte moderno radical. Cowley tenía planes de publicar un número de la *Little Review* con obras de la Courve, incluida una pieza de teatro satírica de Burke. Ese año, Cowley asimismo trabajó brevemente como tramoyista y extra para los Provincetown Players. Durante este tiempo Baird trabajó como agente de la ilustradora Clara Tice.<sup>48</sup>

Al referirse a la participación de Cowley, Cahill dice: “Ese año [Cowley] se fue a Francia. Iba como representante del inje-inje” (1957, pp. 119-120). Cowley salió para Francia en mayo de 1921. Allí, mientras realizaba su trabajo de posgrado sobre el dramaturgo clasicista francés Racine, Cowley conoció a los miembros del movimiento dadá. La impresión que causaron en Cowley fue muy favorable, Louis Aragon en particular, y Cowley se hizo de cierto prestigio en el círculo tras asaltar al propietario de un café —instigado por Laurence Vail—.<sup>49</sup> Cowley también le dio poemas a Theo Van Doesburg, quien los publicó en la publicación dadaísta, *Mecano*.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Hans Bak discute el petardo literario del “poeta campesino” de Cowley vinculado con Foster Damon; más adelante Burke se sumó. La víctima principal era Witter Bynner, aunque Amy Lowell y Conrad Aiken también fueron incluidos (Hans Bak, *op. cit.*, pp. 116-120). Sobre la “Courve”, véase Hans Bak, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>49</sup> Laurence Vail publicó en *Quill* y en *Gargoyle*, una revista estadounidense con base en París con vínculos con *Quill*. En *Gargoyle*, Vail promovió burlescamente un movimiento de nombre gagá, cuyos miembros profesaban un cansancio absoluto.

<sup>50</sup> Van Doesburg, artista abstracto con el grupo de Stijl, publicó *Mecano* bajo el seudónimo de I. K. Bonset, (Dachy, *op. cit.*, p. 170). Tristan Tzara presentó a Cowley con Van Doesburg en el verano de 1923 (Bak, p. 258). Tres de los “madrigales” de Cowley aparecieron en *Mecano* 4/5 de ese año. Estas obras se basaban en su talento para las rimas y en su gusto por las baladas del blues, con las que pintaba breves viñetas concisas, hasta brutales, de la vida en los bajos fondos criminales y sexuales:

de 1919, y a diversos poemas. Sus principales obras poéticas durante estos años están en *Asphalt* (1919) y *Black Branches* (1920), Stanley Kunitz, *loc. cit.*

<sup>47</sup> Hans Bak, *Malcolm Cowley: The Formative Years*, Atenas, University of Georgia Press, 1993; James M. Kempf, *The Early Career of Malcolm Cowley: A Humanist Among the Moderns*, Universidad Estatal de Louisiana, 1985; Malcolm Cowley, “And I Worked at the Literary Trade”, en Diane Eisenberg (ed.), *Malcolm Cowley: A Checklist of His Writings, 1916-1973*, Universidad Sureña de Illinois, 1975; Cowley, *Exile's Return: A Litterary Odyssey of the 1920's*, Viking, 1956, 1ª ed., 1934.

Al volver a Nueva York en 1923, Cowley trató sin éxito de recrear el espíritu del dadaísmo.<sup>51</sup>

La vida y las reflexiones de Cowley son ricas, complejas y están bien documentadas. Sin embargo, hay pocos indicios de que estuviera interesado en el tipo de ideas a las que Cahill dio cuerpo en el inje-inje. En 1973, el crítico recordaba este asunto como una broma.<sup>52</sup>

Es con Cowley que el asunto de la relación del inje-inje con el dadaísmo aparece con más fuerza. Sin embargo, no hay registro alguno de que Cowley se interesara en el dadaísmo de Nueva York y no se puso en contacto con los dadaístas de París sino hasta después de que

visitó la capital de Francia en mayo, lo cual, creo yo, fue después de que se tomaran las principales iniciativas del inje-inje. A principios de 1921, las actividades internacionales del dadaísmo se dieron a conocer ampliamente en Estados Unidos por medio de numerosas relaciones periódicas, reuniones y conferencias en la Société Anonyme en abril y en la única entrega de la revista de Man Ray y Marcel Duchamp, *New York Dada*. Uno de estos artículos periodísticos, “Dadaisme is France’s Latest Literary Fad”, (El dadaísmo es la chifladura más reciente Francia) lo escribió en febrero para *New York Tribune* el amigo de Cowley, Burke.<sup>53</sup>

---

“Madrigals

I.

masochistic Mazie

very nearly crazu

almost

very nearly

quite

insane

scratched her pretty asshole

over broken glass

coal

cinders

Joy

Sex

Pain

WASn’t she insane?”

En París, Cowley conoció al escritor Robert Coates, quien asimismo participaría en la historia del inje-inje (Kempf, *op. cit.*, p. 105).

<sup>51</sup> Los censores del correo retuvieron una entrega orientada al dadá de la revista que Cowley editó, *The Broom*. La ofensa: publicar una descripción verbal del seno desnudo de una mujer en el contexto de un relato. “En la isla de Manhattan habíamos tratado de recrear la atmósfera de agitación intelectual y de indignación moral que nos entusiasmara en París entre los dadaístas. Tratamos de demostrar que valía la pena luchar y volvernos ridículos y rompernos la cabeza por motivos meramente estéticos [...] Pero a los cinco meses de mi regreso de Europa, estaba desanimado, cansado, chupado —por el señor Smith [un censor del correo] y por el señor Boyd [un crítico conservador] y por los pleitos entre mis amigos, pero sobre todo por mí mismo, por mis esfuerzos por aplicar en mi propio país los patrones que me traje de otro país”, Malcom Cowley, *Exile’s Return*, *op. cit.*, p. 196.

---

Es significativo que años después Cowley se pusiera a hacer menos la escritura con influencias dadaístas y que considerara sus propias aventuras con el dadaísmo con cierto desdén. En esto, Cowley se portó igual que otros tempranos simpatizantes que más adelante rechazaron el dadaísmo del modernismo como una “fase negativa [...] trivial, inconsecuentemente destructiva” de la posguerra. “Hemos de sostener que los contados dadaístas constructivos fueron cubistas o expresionistas”, escribió Sheldon Cheney en *A Primer of Modern Art*, Nueva York, Tudor / Liveright, 11a. ed., 1945, 1ª ed., 1924.

<sup>52</sup> Ileana Leavens, *From “291” to Zurich: The Birth of Dada*, UMI, 1983. Leavens discute el inje-inje y una conversación de 1974 con Helen Farr Sloan en la que ella sugería que “probablemente había sido Sloan y no Cahill a quien se le ocurriera la idea del inje-inje”. Leavens reproduce el texto de una postal de Cowley:

“Inje-inje fue una broma que se le ocurrió a Holger Cahill. Él fingió ser un antropólogo que había descubierto en las selvas del Amazonas una tribu tan primitiva que sólo contaba con dos palabras en su lenguaje, ‘inje’ e ‘inje’, dichas con entonaciones tan diferentes que eran capaces de expresar casi todo. Sobre esto fundó carcajeándose una nueva estética. La broma era una broma dadaísta, pero no hubo escuela alguna, salvo la de aquellos como yo que disfrutamos la broma.”

En una carta de 1972 que acompañaba unas páginas de la entrevista oral con Cahill, Dorothy Miller no pudo resistirse a agregar un “recuerdo personal”: “Tengo la impresión de que quedó fuera de aquí algo que yo recuerdo haber oído a Cahill contar del inje-inje. Cahill planeó o en efecto realizó una rueda de prensa con el grupo del inje-inje durante la cual todo el mundo se sentó alrededor de una mesa enorme con máquinas de escribir completamente desnudos. Mi memoria

FRANK OVERTON COLBERT (1896-1953) fue el pintor en quien tal vez el inje-inje tuviera el mayor significado inmediato, entre todos los artistas y escritores asociados al asunto. Él era un chikisaua de Oklahoma, de una familia destacada y bien educada, quien llegó a Greenwich Village después de servir en la guerra en el departamento de camuflaje en la marina. Colbert estuvo en la New York School of Fine and Applied Art al mismo tiempo que William Gropper, en donde ambos se clavaron en la teoría de la simetría dinámica de Jay Hambidge, a cuya enseñanza la escuela se fue comprometiendo cada vez más.<sup>54</sup>

---

puede equivocarse en cuanto a lo anterior, por lo que más vale que no lo use” (Fondo Cahill, BPNY). Se trata de una broma a costa de la sinceridad del investigador. Sin embargo, parece reflejar el escepticismo de Miller ante las anécdotas de Cahill como “ficciones desnudas”, y ciertamente refleja la naturaleza masculina del inje-inje.

<sup>53</sup> El artículo de Burke apareció en *New York Tribune* el 6 de febrero de 1921, sección IV, p. 6. Para la cronología de Dadá en Nueva York, Naumann, *New York Dada*, y Naumann (ed.), *New York Dada*, Whitney Museum, 1996.

<sup>54</sup> La obra de Bisttram es otro ejemplo en el que los principios derivados del arte clásico se combinaron con motivos abstractos extraídos de la cultura de los indígenas de Estados Unidos. Emil Bisttram (1895-1976) era un joven maestro en la New York School of Fine and Applied Art entre 1920-1925, cuando Colbert y Gropper estudiaban ahí. Bisttram fue asistente de Howard Giles y entre ambos lucharon con la clase para dar con el uso de tan complicado sistema. Jay Hambidge (1867-1924) basaba los preceptos de su sistema de la simetría dinámica en proporciones aparentes en la figura humana y en el crecimiento de las plantas. Sacó sus principios de un estudio del arte griego y egipcio. Hambidge especifica radios de división para la superficie pictórica y demanda el uso de una regla T y del compás para preparar el campo de composición. Véase Jay Hambidge, *Elements of Dynamic Symmetry*, Dover, 1967; originalmente publicado en 1919, 1920. A partir de los catálogos es claro que en la New York School of Fine and Applied Art los maestros se comprometieron cada vez más con Hambidge y con la “sd” y que el método se convirtió en el centro de los estudios introductorios.

Bisttram también siguió comprometido con la “sd” y planeó un amplio manual ilustrado sobre el tema (un borrador se conserva en el Fondo Bisttram, AAA, rollo 2893). En 1931, Bisttram se mudó a Taos y se involu-

Colbert empezó a exponer con el Whitney Studio Club en donde su obra de inmediato llamó la atención de H. E. Field en *Arts* y en el local *Quill*.<sup>55</sup> De joven, Colbert se fue de casa para recorrer la costa del Pacífico, ganándose la vida como mecánico, pintando carteles y dando espectáculos ocasionales de tiro de fantasía. Decía ser amigo íntimo de William Cody, Buffalo Bill. Ciertamente que habría embonado muy bien como camarada de los “intelectuales proletarios”.

“Mi propia sensación”, dice Cahill,

es que el inje-inje tuvo una relación más cercana con el creciente interés en el arte primitivo. Elaboré una teoría de lo que había que hacerse en diversas artes y en la música y en cosas así y una de las personas que trabajó conmigo era un tipo muy interesante. Era un indio chikisaua y un artista muy bueno. En esa época exhibía en la Quinta Avenida [Cahill 1957, p. 120].

Colbert expuso en la Montross Gallery en la primavera de 1921. En la entrega de mayo de ese año de *Quill*, el “número Colbert”, aparece impresa la única referencia contemporánea que he encontrado del inje-inje, un “endemoniado caldo de neo-primitivismo estadounidense” que se “publicará el 1 de junio”.<sup>56</sup> Es claro que en

---

cró con el simbolismo derivado de la cultura indígena. “El concepto abstracto de la naturaleza y de sus dioses me llamó la atención. Durante varios años me vi experimentando con simbolismo en abstracción, todo esto indígena de origen” (de una declaración de 1929, AAA, Fondo Bisttram, rollo 2893, cuadro 206; véase W. J. Rushing, *op. cit.*, sobre la obra posterior de Bisttram).

<sup>55</sup> Noticias sobre las exposiciones de Colbert en el Whitney Studio Club aparecen en las páginas de *Arts* de H. E. Field, febrero-marzo de 1921; *Quill*, vol. 8, núm. 4, abril de 1921, y en los papeles del Whitney Studio Club en los AAA. El mejor ensayo biográfico sobre F. Overton Colbert es el de Louis Bernheimer, “An Indian Artist on the Warpath”, en *New York World*, 27 de febrero de 1921.

<sup>56</sup> “Un caldo endemoniado de neo-primitivismo estadounidense está cociéndose en América. Greenwich

este momento la promoción del inje-inje sirvió a la carrera de Colbert. Y toda vez que el público de Nueva York estaba fascinado con los indígenas y con la cultura indígena, debió de servirle a Cahill para lanzar su publicación sobre el inje-inje atada, por así decirlo, a la carreta del prestigio creciente de este joven artista.

Colbert expuso “Indian Folk Lore Pictures” —descripciones de las deidades de los indígenas de Estados Unidos coloreadas de manera radiante y en planos abstractos—. Además de las pinturas, textos breves explicaban los temas, extraídos de las tradiciones de los indígenas chikisaua y hopi. Al mismo tiempo que le contaba a los periodistas detalles de sus hazañas cabalgando, acampando y tirando en el viejo oeste, Colbert explicaba que su arte era el producto de una reflexión analítica minuciosa.

Estudien el arte de cualquier raza primitiva, la Grecia arcaica, los comienzos de la civilización china o los indios de Estados Unidos, y encontrarán que casi todos ellos tienen prácticamente la misma filosofía pero que manejan sus propios materiales de manera diferente. Los primitivos son capaces de lograr lo que no logran los sofisticados: la sencillez directa con fuerza. El indio ignoró la perspectiva en el arte y proyectó sus objetos y símbolos sobre una superficie plana, pues eso sintetizaba su filosofía. El indio creía que toda la vida, en perspectiva, se volvía plana [...] Yo estoy tratando de conservar la sencillez y lo directo de la

técnica de los indios y de ganar perspectiva por medio de la transición de la luz sobre el color.

A diferencia de los impresionistas que “destruyen la forma” al sacrificar el dibujo en pos de efectos lumínicos, Colbert decía, “yo creo que es posible producir el efecto de la luz y el color [en la naturaleza] sin el sacrificio de la forma”.<sup>57</sup>

Estos breves comentarios revelan que Colbert estaba metido a fondo con los asuntos de la estructura pictórica que constituían el arte modernista aun cuando la academia de Estados Unidos había echado raíces en el impresionismo. Colbert no era un tradicional sin escuela, como los pintores de los indios pueblo. Sin embargo, Colbert jugó la carta de su etnicidad. En su juventud “se vio dividido en una suerte de doble personalidad, el nativo y el civilizado, y para él era motivo de orgullo distinguir claramente entre ambos y llevarlos al más alto nivel de intensidad”.<sup>58</sup>

Para Colbert, un indígena artista de Estados Unidos, el inje-inje era un asunto de vanguardia con toda una carga personal, la oportunidad de probar y de fundir su propio estudio de las tradiciones artísticas amerindias con el clasicismo de Hambidge que había aprendido en Nueva York. Esta búsqueda pictórica formal corrió en paralelo a la de muchos otros artistas, incluidos tal vez los del inje-inje. Sin embargo, la postura de Colbert debió de ser incómoda y los problemas a los que él se enfrentó son los que hoy mismo deben de ocupar a muchos de los indígenas artistas de Estados Unidos. Colbert jugó con su identidad indígena por su valor público, al mismo tiempo que daba conferencias sobre el arte de

---

Village está inquieto. La pálida cortesana, Europa, ha pedido que le devuelvan sus *billets-deux*. Nadie sabe lo que es el neoprimitivismo. Se llama inje-inje. ¿Qué es el inje-inje? Sus apóstoles dicen que es un repetición rítmica del Tero-Infinito. Inje-inje destruye todos los ismos, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el bolchevismo, el reumatismo. Es el talco de cucaracha del mundo. Hoy recibimos por cable lo siguiente: ‘Inje-inje se publica el 1 de junio. Usted ha sido nombrado el corresponsal en Greenwich Village y el editor de *Quill* del inje-inje’, en “Round Our Square”, la columna frontal de la entrega de mayo de 1921 de *Quill*, p. 10.

<sup>57</sup> “Las viejas leyendas y cuentos que narra con su pincel se las enseñó su madre cuando era niño. Ella era de una naturaleza poética y apreciaba la calidad dramática del folclor de los indios”, en Hortense Saunders, “An Oklahoma Indian Gains Fame on Broadway as Great New York Artist”, en *The Daily Oklahoma*, domingo 3 de enero de 1922; reimpresso del *New York World*.

<sup>58</sup> Louis Bernheimer, “Indian”, *World*.

los indígenas de Estados Unidos, buscando como experto que era eludir lo que Rushing denomina la “exclusión crítica” que cayó sobre los artistas pueblo autodidactas.

A tono con el fondo dramático que les detallara a los periodistas, la presentación personal de Colbert recibió de él mismo un gran cuidado. Una de las mayores marcas de la celebridad de Colbert bien puede ser la que alcanzó el 8 de enero de 1922, cuando el joven pintor escoltó a la autora Mary Austin, ya en su madurez, en una recepción en honor a ella a su regreso de Inglaterra en el National Arts Club. La popular autora regionalista del oeste vestía una túnica iridiscente y llevaba un abanico negro y una peineta española. Colbert llevaba una chaqueta de piel lujosamente bordada y un penacho impresionante de plumas negras, blancas y de flamingo.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Augusta Fink, *I-Mary: A Biography of Mary Austin*, University of Arizona Press, 1983, p. 203; remitido a una carta de Austin en la Biblioteca Bancroft, Universidad de California, Berkeley.

Si bien era una autora regionalista influyente, Mary Austin se sentía en su casa en los círculos cosmopolitas. Su presencia corre en paralelo a la del inje-inje en dos puntos, en esta recepción y en una lectura de poesía de beneficencia en el invierno de 1921. Louis Bernheimer, el mismo que antes escribiera sobre Colbert, dejó esta imagen de la dramática apariencia de Austin: “Ella es una traductora de la poesía de nuestros indios y cuenta de las dificultades de esto; cómo es que una sola palabra de ellos exige una oración en nuestra lengua. La poesía y el canto y la danza de los indios no están separados como los nuestros, y en consecuencia se trata de una expresión más completa. Luego ella leyó un exquisito poema de los indios pueblo. ¡Increíble! Como la poesía china, pensé, igual de sencilla.”

“Ella anunció que los indios habían accedido a cantar este poema y de detrás de ella, ocultos por las sillas, surgieron dos figuras barbáricas, brillantes de color. Se quitaron de encima su cubierta de manta. Uno de ellos sacó y se puso un penacho de plumas erectas y el otro empezó a golpear un tambor. ¡Increíble! Rojo y oro, verde y oro, y el tam-tam del tambor al mismo tiempo que el indio, con la cabeza agachada, bailaba, a saltos, en un círculo”, *New York World*, domingo 20 de marzo de 1921.

Austin fue “expresora” y difusora de la poesía indígena, no traductora. (Usó algunas traducciones de la

En 1923, Colbert y su esposa Katherine se fueron a Francia. Ahí no pasó inadvertido: con el nombre de Pluma Roja, vestía la ropa de los indios y vendía dibujos en los cafés. Para 1926, Colbert ya había sufrido un colapso nervioso y estaba separado de su esposa. Aunque Colbert siguió con su arte, su carrera estaba de hecho acabada.<sup>60</sup>

JOHN SLOAN (1871-1951), dice Cahill, estuvo “muy interesado” en el inje-inje, “y a partir de él realizó un dibujo”; “Sloan realizó una impresión abstracta, la única impresión abstracta que él hizo en su vida hasta donde yo tengo entendido” (1957, pp. 120 y 122). Esta tal vez sea *Mosaic*, una aguatainta y grabado abstracto mecano-mórfico que recuerda las pinturas de Marcel Duchamp y Francis Picabia. En el interior de la imagen Sloan ha escrito fragmentos del mandamiento bíblico en contra de la idolatría, un agrio comentario sobre la abstracción. *Mosaic* está fechado en 1917 y apareció en la entrega de marzo-abril de 1919 de *Playboy*.<sup>61</sup>

etnomusicóloga Natalie Curtis Burlin.) Sus creencias —en cuanto a que la “línea del paisaje” de una región en particular se imponía por sí sola de manera comprobable en la producción cultural y que existía un “ritmo americano” por debajo de la obra creativa, de hecho la propia intención mimética, como lo publicó en su *American Rhythm*, 1923— son tangenciales a las del propio Cahill. Véase la autobiografía de Mary Austin, *Earth Horizon*, 1932; la obra crítica de T. M. Pearce, *Mary Hunter Austin*, Nueva York, Twayne Pub., 1965; W. J. Rushing, *op. cit.*

<sup>60</sup> Carta de Kate Colbert a Jeanne Snodgrass, 25 de marzo de 1964; cortesía de Jeanne Snodgrass King.

E. Bénizét lo consigna como un “personaje” en París, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, etc.*, París, 1976. Colbert al parecer recibió diagnóstico como paranoide esquizofrénico. Murió en un hospital de veteranos en Colorado.

<sup>61</sup> *Mosaic* aparece reproducida con la fecha de 1917 sin gran discusión en la obra de David Scott, John Sloan. Este grabado apareció en *Playboy*, marzo-abril de 1919, con la leyenda: “HE DIDN’T: The Mozaic Law in Mosaic” (ÉL NO LO QUISO: La ley mosaica en mosaico) y toda la cita bíblica.

El mandamiento, claro está, recomienda el arte anti-figurativo de la sinagoga y de la mezquita y durante el tiempo bizantino se tomó como patrón para la icono-

Si ésta iba a ser la aportación de Sloan a la revista del inje-inje que Cahill tenía en mente, parece como fuera de lugar, algo que se sacó del ropero y que se relaciona únicamente con el asunto de la abstracción.

Aunque él a sus alumnos les hablaba de la gran tradición estética comunitaria que encontró en Nuevo México, Sloan se ocupó en la preservación de las tradiciones estéticas indígenas, mas no en su explotación. Sloan no hizo abstracción en su pintura y no parece haber creído que el arte y la cultura de los indígenas de Estados Unidos pudieran formar la base de una estética para los artistas euro-americanos.<sup>62</sup> A la vez que artistas como Weber, Bisttram, Colbert y otros buscaban formar una abstracción o un realismo abstracto a partir de los elementos de las descripciones de los indígenas de Estados Unidos, uno se pregunta hasta qué punto Sloan formó sus opiniones como una reacción ante eso. El inje-inje tal y como lo concibió originalmente Cahill fue una apropiación de una

cultura o de un lenguaje amerindio con fines estéticos. ¿Se opuso a tal cosa Sloan? ¿O es que el inje-inje fue simplemente un impulso más en la constelación de impulsos de los artistas jóvenes inspirados por el ejemplo de los indígenas de Estados Unidos?

Tal vez sea demasiado sugerir un desacuerdo conceptual entre Cahill y Sloan en el momento (indeterminado) de la formación del inje-inje. Aun así, parece ser que Cahill buscó a Sloan y a Henri en busca de apoyo, financiero y logístico, para echar a andar al inje-inje. (“Éramos jóvenes, no teníamos dinero y no éramos capaces de hacer que se interesara gente como Henri que nos podía haber ayudado, sino ya muy tarde. Para cuando él y otros más que nos podrían haber ayudado se aparecieron yo ya estaba trabajando en el Museo de Newark y el grupo ya se había dispersado”, Cahill, 1950.) Tanto Sloan como Henri estaban interesados en el teatro de cámara y tal vez fuera esto lo que Cahill esperaba que los trajera a o que los llevara a respaldar la presentación del inje-inje.<sup>63</sup>

Como fuera, años después Sloan al parecer no se acordaba del inje-inje —ni como una estética con raíces en la expresión honesta, dirigida hacia la abstracción, ni como una revista ni como una representación teatral en proyecto. De lo que Sloan se acordaba era de los ganchos publicitarios que hizo con su empleado, uno

---

clastía. ¿Podría esto estar detrás del impulso hacia la abstracción en el arte moderno de los artistas judíos? Véase Norman Kleeblatt y Susan Chevlowe (eds.), *Painting a Place in America: Jewish Artists in New York, 1900-1945*, Jewish Museum / Universidad de Indiana, 1991; y Kenneth E. Silver y Romy Gloan (eds.), *The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris, 1905-1945*, Nueva York, Universe / Jewish Museum, 1985.

<sup>62</sup> Brooks escribe que Sloan les hablaba a sus estudiantes de los indígenas de Nuevo México “sin pensar nunca que los artistas estadounidenses debieran adueñarse de la tradición indígena”, en Brooks, *John Sloan*, pp. 159-160. Sloan continuó sosteniendo que la obra de los indígenas de Estados Unidos se situaba aparte del arte de Estados Unidos. En una carta sin fecha dirigida a Will Shuster —pero en la que se describe la inauguración de la Exposición de Arte Tribal de los Indios, que tuvo lugar en noviembre de 1934—, Sloan escribe: “El indio como artista creo que ya ha quedado consolidado —El único arte de Estados Unidos— El trabajo que tú y yo que nosotros hacemos es individualista, casi no tiene de fondo ninguna tradición, no existe ninguna base para reclamar para nosotros o para nuestros productos que somos estadounidenses en un gran sentido—. Y si es así ¡qué carajos! Lo mismo la podemos pasar muy bien pintando.”

<sup>63</sup> Si bien Sloan sentía que la cultura indígena era un mundo aparte, por otra parte se vestía de indio en las fiestas de disfraces. Esta forma de emulación social era la adecuada, para él. En una fiesta para la Exposición de Arte Tribal de 1931, Sloan y los artistas indígenas de Estados Unidos tocaron el tambor, bailaron y cantaron. En una carta a Will Shuster, Sloan hizo un boceto de sí mismo ejecutando una danza del águila con todo y disfraz (carta sin fecha en el expediente de Shuster, Biblioteca Helen Farr Sloan, Museo de Arte de Delaware). Esto ya lo había hecho en Santa Fe y un hombre pueblo que estaba presente le ofreció correcciones a la forma (Loughery, *John Sloan*). Así las cosas, el disfraz de Sloan y esta última emulación de las danzas pueblo surgieron de la vida social de Sloan; son expresión de su amistad y de su solidaridad al promover y defender la cultura de los indios pueblo (véase la nota 6).

de los cuales tenía que ver con el inje-inje. El propósito de estos acontecimientos mediáticos —“algunos de los ganchos más llamativos que hayas visto en tu vida” (Cahill, 1957, p. 78)— era el jalar público a las exposiciones de manera que la Sociedad de Artistas Independientes no estuviera en números rojos.

Cahill ubica la puntada del inje-inje “hacia 1924 o por ahí”. Buscó a Malcolm Cowley. “Le dije, ‘Voy a usar el inje-inje. Quiero traer a un explorador, que venga de Sudamérica, con todos esos maravillosos relatos que el Miembro de la Real Sociedad Geográfica (M. R. S. G.) británico saca [...] Él ha de venir de regreso y tendrá algunos objetos y ofrecerá a la prensa una charla sobre ellos.’” Cowley sugirió a Robert Coates, a quien conoció en París en 1923, quien “estuvo involucrado en un gran número de estas bromas dadaístas y en estos cuentos largos” (Cahill 1957, pp. 132-133). (Coates escribió una novela dadaísta estadounidense, *Eater of Darkness*, en 1926.) Sólo que Coates se echó para atrás y hubo que encontrar un reemplazo. Clark Marlor, el historiador de la Sociedad de Artistas Independientes, escribe que Sloan y Cahill “tomaron un tablón de unas 16 pulgadas de alto por 20 de ancho al que torturaron, golpearon, garrapatearon y quemaron con ácido. Luego lo presentaron como una pieza de arte sudamericano proveniente de la tribu inje-inje”.

El relato de Marlor se basa en sus conversaciones con Helen Farr Sloan, la segunda esposa de John Sloan y directora de la Biblioteca Helen Farr Sloan en el Museo de Arte de Delaware. Ella debe fundar sus conocimientos en las conversaciones con su marido, quien de seguro disfrutó contar las anécdotas publicitarias igual que Cahill.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Marlor, *op. cit.*, nota 8, p. 22.

En una conversación con Helen Farr Sloan, realizada en 1993, ella me dijo que el inje-inje fue una “farsa”, que “no tenía nada de serio” y que yo me podía llegar a “confundir”. “Cahill y Sloan”, dijo ella, “tenían muy buen sentido del humor”.

Las notas de McCausland de una conversación con John y Helen, realizada en 1948, registran buena parte

No obstante, todas las historias que ellos contaron —sobre el inje-inje, sobre la escultura del Domo de la Tetera “Josh Nolan” y el “pintor fantasma” que “pensó” sus pinturas sobre los muros de la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes— no están documentadas. No hay citas, y a falta de los álbumes de recortes de periódicos en estos años relativos a la Sociedad de Artistas Independientes he recorrido en vano los periódicos de Nueva York. En este momento, existen evidencias documentales del movimiento del inje-inje, pero no de la farsa publicitaria del inje-inje. La versión de Baur parece sostenerse. Estoy tentado a preguntarme perversamente si en este caso no estamos lidiando con la farsa de una farsa, esto es, con el relato de una farsa que nunca tuvo lugar. Este tipo de rizo-rizado histórico sería el adecuado para una época en la que la gente tomaba en serio su sentido del humor, veneraba a Chaplin, estudiaba lo que Freud decía sobre el chiste, hacía teorías sobre la caricatura y respetaba a los dadaístas.

Por último, ante evidencias tan escasas, no se puede escribir con justeza el relato de este movimiento que no llegó a ser. Sin embargo, al describir su ausencia, he tratado de señalar algunas de las complejas corrientes que circularon en el arte de Estados Unidos después de la Primera Guerra Mundial. Muchas de estas corrientes han sido discutidas bajo los rubros de “primitivismo” y “dadá”, dos corrientes que tuvieron significativos efectos laterales en la cultura modernista. El mismo Cahill se habría de convertir en una pieza clave en la museificación de los objetos etnográficos que hasta entonces se habían confinado a los museos de historia

del mismo material: el inje-inje, Josh Nolan, el pintor fantasma.

La señora Sloan insiste en que el inje-inje fue una farsa. (Su certeza debe derivarse de la de John, toda vez que ella no estuvo ahí.) La idea de Cahill es que la farsa la usó el inje-inje, pero que no lo fue en un sentido cabal. Futuras investigaciones, tales como la compilación exhaustiva del registro público de las exposiciones de la Sociedad de Artistas Independientes de estos años, ha de resolver este asunto.

natural —aunque sus mismos curadores de tiempo atrás proponían que los diseñadores y los artistas aprendieran de estas cosas—. El movimiento dadá, endeudado profundamente de ejemplos etnográficos, se convirtió en la semilla de la que surgió el surrealismo y luego, después de la siguiente guerra, en una base para reconstruir al mismo objeto del gran arte.

Al comprometerse con el trabajo museográfico, Cahill se comprometió con un tipo de exposición racional y ya no pudo albergar ideas relativas a la emulación de los pueblos tribales en el escenario. Pero de inje-inje se llevó la convicción de que “la violencia y la vulgaridad de la vida de Estados Unidos debía ingresar en el arte de Estados Unidos, pero que el arte debía contar dentro de él con la posibilidad de trascendencia en lo hermoso”. El arte de Estados Unidos, en particular la música y las películas comerciales, “sentimentalizan y disuelven el mal gusto [...] Está lleno de ‘nuance’ y de petrificación. Queríamos deshacernos de eso y de las mentiras” (1957, p. 121). Como dijo esto en la época del expresionismo abstracto de Nueva York, Cahill imputó esta trascendencia de lo escandaloso, violento y vulgar en la vida de Estados Unidos a las pinturas de Jackson Pollock (1957, p. 561).

Las preguntas en torno al inje-inje se dividen claramente en dos: la farsa y el movimiento. La farsa publicitaria aún sin documentar es un ejemplo espectacular de primitivismo popular, un gancho con un toque clásico, configurado en torno al “experto”, el Miembro de la Real Sociedad Geográfica (M. R. S. G.), un farsante ante la prensa. La tribu inje-inje, que supuestamente venía de la región del alto Amazonas, ofreció al gusto popular los misterios geográficos y raciales importados de las áreas poco exploradas y por explorar del mundo.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> El final del siglo XIX y el principio del XX estuvieron colmados de expediciones científicas y sus tareas se reportaban regularmente en los periódicos. Muchas de estas expediciones tenían objetivos que se anunciaban, como la de Franz Boas en busca de evidencia arqueológica y etnográfica de migraciones asiáticas en el noroeste de América del Norte. En términos de

John Michael Vlach ve al inje-inje como la exploración de las bellas artes, “derivada de sus lecturas etnográficas”, que apareció al comienzo del posterior compromiso de Cahill con el arte folclórico.<sup>66</sup> Ciertamente que derivar una forma estética de un relato etnográfico sobre el lenguaje de una tribu es “primitivista”. Aunque yo he relacionado las representaciones teatrales que proyectó el inje-inje con el histrionismo y las grandes corrientes de identificación entre razas en la cultura popular y en la alta cultura del decenio de 1920, el inje-inje no es en modo alguno un “primitivismo” integral o una derivación total.

Kelley y Tobey y Gahn al referirse a Groppe relacionan al inje-inje con el compromiso de los artistas con los temas del *vaudeville*. Todos los miembros del inje-inje tenían alguna relación con el movimiento del teatro de cámara en Greenwich Village y muchos de ellos escribieron piezas para el teatro. En el momento en el que los artistas y los escritores por lo regular cambiaban de sombrero —por ejemplo, tanto John Dos Passos como e. e. cummings empezaron como pintores—, este tipo de tempranos enredos artísticos oblicuos o estériles dejan indicios históricos mezclados y lodosos.

la identificación histrionica y entre razas que supone el inje-inje, la pesquisa más evocativa fue la caza de “indios blancos” realizada en Panamá por el Smithsonian en 1924-1925 (véase Michael Tausig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, 1993; R. O. Marsh, *White Indians of Darién*, 1934). La búsqueda de indios blancos la evocaron dos exploradores que fueron a Brasil, Alexander Hamilton Rice y William Bell Taylor, en la misma área en la que Cahill dijo que estaba la fuente de la etnografía inje-inje. La señora Rice acompañó a su esposo en una expedición anterior que fue “repelida por salvajes hostiles al tratar de avanzar por uno de los afluentes del Amazonas en pos de una tribu de indios blancos, de la que se hablaba con frecuencia, pero a la que nunca se había visto” (“Society and Stage in Race to Jungle”, *New York Evening Post*, sábado 29 de marzo de 1924, p. 6).

<sup>66</sup> John Michael Vlach, “Holger Cahill as Folklorist”, citado en la nota 15.

Aunque surge de una etnografía, su motivo es aparentemente el de hacer con un efecto, con sinceridad, con —para seguir las posteriores elucubraciones de Cahill sobre su significado— una urgencia por favorecer un realismo sin vestimentas, sin sentimentalismo, hacia la visa de Estados Unidos. En esto suena como una “actitud”: la ruda postura masculina de los hijos audaces del oeste y del medio oeste de

Estados Unidos, la frontera hasta hace poco del país —sobre la manera en la que esos hombres sentían que debían hacer arte y responder ante él—. En este sentido, el inje-inje ha de permanecer intangible para siempre, la insignia de una membresía a una fraternidad desaparecida hace mucho tiempo.

Staten Island, septiembre de 1996.

